

Les Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense - Ecole doctorale 395
« Milieux, Cultures et Sociétés du Passé et du Présent »

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense
en Histoire et archéologie des mondes anciens

Présentée et soutenue publiquement par
Isabelle PEREZ

le

*La réception de la figure d'Achille en Italie et à Rome du
IV^{ème} siècle avant J.-C. au I^{er} siècle de notre ère*

Vol. 1

Sous la direction de
Madame le Professeur Agnès Rouveret (Université de Paris Ouest-Nanterre-La
Défense)

devant un jury composé de

Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense - Ecole doctorale 395 « Milieux,
Cultures et Sociétés du Passé et du Présent »

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense
en Histoire et archéologie des mondes anciens

Présentée et soutenue publiquement par
Isabelle PEREZ

le

*La réception de la figure d'Achille en Italie et à Rome du
IV^{ème} siècle avant J.-C. au I^{er} siècle de notre ère*

Vol. 1

Sous la direction de
Madame le Professeur Agnès Rouveret (Université de Paris Ouest-Nanterre-La
Défense)

devant un jury composé de

SOMMAIRE

Sommaire	7
Abréviations	13
Introduction	17
Chapitre 1 :De la Grande-Grèce à l'Étrurie	26
I) Les sources écrites grecques	28
1) Homère	28
1.1) La colère d'Achille	29
1.2) Le thème de l'ambassade	30
1.3) Patrocle, double d'Achille et le thème des armes illustres	31
1.4) Le thème de l' <i>hybris</i> et les funérailles de Patrocle.....	33
1.5) La mort d'Hector	36
2) Les <i>Chants Cycliques</i>	37
2.1) Les <i>Chants Cypriens</i> ou <i>Cypria</i>	38
2.2) L' <i>Ethiopide</i>	38
2.3) La <i>Petite Iliade</i>	39
2.4) La <i>Prise d'Ilion</i> ou <i>Ilioupersis</i>	39
3) Les Tragiques.....	39
3.1) Eschyle	40
3.2) Sophocle.....	40
3.3) Euripide	40
II) Les sources latines du III^{ème} et II^{ème} siècles av. J.-C.	43
1) Livius Andronicus	44
2) Naevius.....	45
3) Plaute	45
4) Ennius.....	47
5) Accius.....	49
III) Les représentations iconographiques	50
1) La céramique italote du IV ^{ème} siècle av. J.-C.	51
1. 1) Contexte de production.	52

2) Les thèmes figurés du cycle d'Achille	54
2.1) La mort de Troïlos	54
2.1.1) L'embuscade.....	55
2.1.2) L'attaque	56
2.1.3) La mort.....	59
2.2) Les Néréides apportant les nouvelles armes	60
2.2.1) Les Néréides chevauchant des monstres marins	61
2.2.2) Les Néréides sur terre	63
2.3) La mort de Penthésilée	69
2.4) L'ambassade ou Achille et Phénix	71
2.5) L'outrage au corps d'Hector	77
3) Les fragments.....	79
3.1) Le fragment n° 31	79
3.2) Le fragment n° 36	80
3.3) Le fragment n° 43	80
3.4) Les fragments n° 46 et n° 47	80
4) Les identifications problématiques	81
4.1) Troïlos ?	81
4.2) Achille et Phénix ?.....	81
IV) Le thème du sacrifice des prisonniers troyens : de l'Italie du Sud à l'Étrurie	83
1) Présentation des objets	84
2) Interprétation	88
2.1) Le cratère des Funérailles de Patrocle.....	88
2.2) Le <i>stamnos</i> de Sovana	95
2.3) La tombe François	96
2.4) Le sarcophage dit du "Prêtre" et le sarcophage de Torre San Severo	101
2.5) La ciste Révil et la ciste Napoléon	105
V) La figure d'Achille sur la production funéraire étrusque: une spécificité	108
1) La céramique.....	108
1.1) La mort d'Achille	108
1.2) Les Néréides apportant les armes d'Achille	109
2) Les cistes	109
3) Les miroirs	110
3.1) L'armement.....	110
3.2) Les gestes de la vie quotidienne	112
3.2.1) La discussion	112
3.2.2) Soigner une blessure	113
3.3) La mort	113
3.3.1) de Penthésilée	113
3.3.2) d'Achille	114

3.3.3) de Troïlos	115
4) Les urnes	116
4.1) La mort de Troïlos	118
4.1.1) Série A.....	118
4.1.2) Série B.....	119
4.1.3) Série C.....	120
4.2) Le sacrifice d'Iphigénie	123
Chapitre 2 : Achille à Rome: un renouveau iconographique et une nouvelle vision symbolique du héros ?.....	127
I) Les sources écrites romaines	129
1) Catulle	129
2) Virgile.....	133
3) Ovide	135
4) Stace	138
4.1) Un travestissement facile	142
4.2) La découverte.....	143
II) Les représentations iconographiques dans la sphère publique.....	146
1) Le temple de Neptune au Champ de Mars	146
1.1) Les origines du Champ de Mars	146
1.2) Lieu privilégié des constructions monumentales et du système de représentation politique.....	147
1.3) Le temple.....	149
1.4) Autel de Domitius Ahenobarbus	154
1.5) Statue de Thétis.....	155
1.6) Arès Ludovisi ou Achille ?	158
2) Le groupe sculpté d'Achille et Chiron dans les <i>Saepta Julia</i>	164
2.1) L' «archéologie» des <i>Saepta</i>	165
2.2) Restructuration des <i>Saepta Julia</i>	166
2.3) Autres fonctions.....	167
2.4) Ornementation des <i>Saepta Julia</i>	169
2.4.1) Les sources écrites.....	170
2.4.2) Le groupe Achille - Chiron.....	172
2.5) La fresque d'Achille et Chiron d'Herculanum, écho pictural du groupe des <i>Saepta Julia</i>	174
2.5.1) Le bâtiment	174
2.5.2) Lien avec l'idéologie impériale ou imitation de l'Urbs	176
2.5.3) La fresque	178
2.5.4) Proposition de reconstitution	189
2.5.5) Symbolismes des figures mythologiques des niches absidiales.....	192
2.6) Diffusion dans les arts mineurs.....	199
3) Survivance de la légende de Troïlos.....	201

3.1) Identification de Germanicus	202
3.2) La cuirasse, produit tardo-hellénistique ?	205
3.3) Symbolisme de ce motif des <i>Cypria</i> au I ^{er} siècle de notre ère.....	209
3.3.1) Un butin de guerre	209
3.3.2) Les honneurs posthumes	210
3.3.3) Le lien avec la personnalité de Germanicus	212
III) Représentation dans la sphère privée de Rome: le cas de la <i>Domus Aurea</i> ...	217
1) Réception de la demeure impériale	219
2) La fresque de la salle 119: <i>la Découverte d'Achille à Skyros</i>	223
3) Valeurs idéologiques de Néron.....	229
4) Interprétation symbolique et idéologique.....	230
Chapitre 3: L'image d'Achille en Campanie au I^{er} siècle de notre ère	233
I) La maison du Relief de Télèphe	233
1) La maison	234
2) La légende	234
3) Un original grec ?	235
II) Une vision « ancienne » du héros sur les frises pompéiennes ou les « parois épiques ».....	236
1) La maison du Cryptoportique et du Sacellum Iliaque	236
1.1) La poésie grecque en images	237
1.2) Parcours d'une collection ?	238
1.3) La composition et l'agencement du décor	238
1.3.1) Les fenêtres	238
1.3.2) Les piliers.....	238
1.3.3) La frise	239
1.4) Proposition d'une reconstitution.....	239
1.4.1) L' <i>Iliade</i>	239
1.4.2) L' <i>Ethiopide</i> et l' <i>Ilioupersis</i>	244
1.5) La place d'Achille dans le cryptoportique	245
1.6) Les références	253
2) La maison de D. Octavius Quartio	257
2.1) La composition du décor	258
2.2) Les fresques d'Hercule.....	258
2.2.1) Les épisodes illustrés	258
2.2.2) Une référence au pouvoir politique ?	259
2.3) La frise iliaque	259

2.3.1) Les chants illustrés	259
2.3.2) Une disposition particulière.....	264
3) La maison du Poète Tragique	267
3.1) Correspondance avec l' <i>Iliade</i>	269
3.1.1) Les Noces de Junon et Jupiter	269
3.1.2) Hélène ou Chryséis ?.....	270
3.1.3) Le départ de Briséis.....	271
3.2) De la maison de Trimalcion à la maison du Poète Tragique	272
3.3) Le sacrifice d'Iphigénie.....	274
III) Vers une autonomie du cycle d'Achille: l'épisode de Thétis dans les forges d'Héphaïstos.....	276
1) Un schéma iconographique institué sur un même modèle.....	278
2) Signification et interprétation de la scène	278
2.1) Les armes: prolongement de l'être héroïque.....	278
2.1.1) Un symbole identitaire	279
2.1.2) Une extension de la personnalité.....	280
2.2) L'intervention divine.....	282
2.2.1) Le rôle des dieux dans le déroulement des actions humaines	282
2.2.2) Des armes magiques.....	286
2.2.3) Symboles du statut héroïque	287
2.3) La place du bouclier	288
2.3.1) Le motif du serpent	290
2.3.2) Les signes du Zodiaque.....	291
3) Vision d'ensemble du programme décoratif.....	294
3.1) Maison du Quadrigé	294
3.2) Maison de L. Livius Firmus.....	295
3.3) Maison de Méléagre	296
3.4) Maison des Amours Dorés	297
3.5) Maison de Siricus	300
3.6) Maison d'Achille	300
IV) Achille, vecteur des valeurs romaines: l'épisode de la Découverte d'Achille à Skyros	303
1) Le schéma iconographique.....	303
2) La symbolique de la révélation.....	306
2.1) Un travestissement facile	308
2.2) Un héros digne.....	311
3) Le décor du bouclier: symbole de <i>paideia</i>	314
3.1) Maison de Marcus Lucretius.....	318
3.2) Maison de l'Adonis blessé.....	318
3.2.1) Sur la notion et la conception des jardins	319
3.2.2) Des oeuvres d'art illusionnistes.....	320

3.3) Des symboliques.....	323
3.3.1) L'éducation.....	323
3.3.2) L'amour.....	324
3.3.3) La mort et la renaissance ou la légende d'Adonis.....	324
4) Vision d'ensemble du programme décoratif.....	325
4.1) Maison des Vettii.....	326
4.2) Maison des Postumii ou d'Hoconius.....	327
4.3) Maison des Dioscures.....	329
4.4) Maison d'Apollon.....	332
4.5) Maison de Siricus.....	334
4.6) Maison des Chapiteaux colorés et maison du Centaure.....	335
Conclusion	339
Bibliographie.....	344
Index.....	383
Liste des planches	389

Abréviations

<i>AA</i>	<i>Archäologischer Anzeiger</i>
<i>Acta Arch</i>	<i>Acta Archaeologica</i>
<i>AJA</i>	<i>American Journal of Archeology</i>
<i>Annali di Inst.</i>	<i>Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica</i>
<i>AntK</i>	<i>Antike Kunst</i>
<i>Archcl</i>	<i>Archeologia Classica</i>
<i>ARMFA</i>	<i>Annual Report of the Museum of Fine Arts, Boston</i>
<i>AttiMGrecia</i>	<i>Atti e Memorie della società Magna Grecia</i>
<i>Babesch</i>	<i>Bulletin Antieke Beschaving</i>
<i>BJbb</i>	<i>Bonner Jahrbücher</i>
<i>BMMA</i>	<i>The Bulletin of Metropolitan Museum of Art</i>
<i>CronErcol</i>	<i>Cronache Ercolanesi</i>
<i>DialArch</i>	<i>Dialoghi di Archeologia</i>
<i>JdI</i>	<i>Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts</i>
<i>JHS</i>	<i>Journal of Hellenic Studies</i>
<i>JPGMJ</i>	<i>J. Paul Getty Museum Journal</i>
<i>JRA</i>	<i>Journal of Roman Archaeology</i>
<i>JRS</i>	<i>Journal of Roman Studies</i>
<i>MAL</i>	<i>Memorie della Classe di Scienze morali e storiche dell' Accademia dei Lincei</i>
<i>MEFRA</i>	<i>Mélanges de l' Ecole française de Rome, Antiquité</i>

<i>NSC</i>	<i>Notizie degli Scavi</i>
<i>PP</i>	<i>La Parola del Passato</i>
<i>PPM</i>	<i>Pompei Pitture Mosaici</i>
<i>RA</i>	<i>Revue Archéologique</i>
<i>REG</i>	<i>Revue des Etudes Grecques</i>
<i>REL</i>	<i>Revue des Etudes Latines</i>
<i>RM</i>	<i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung</i>
<i>SE</i>	<i>Studi Etruschi</i>

INTRODUCTION

La réflexion sur le mode de représentation et l'usage de la figure d'Achille dans le monde romain débutée en maîtrise et poursuivie en DEA a mis en évidence plusieurs questions qui nous ont conduit à développer ce travail de thèse centrée sur la réception de la figure d'Achille en Italie et à Rome du IV^{ème} siècle av. J.-C. jusqu'au I^{er} siècle de notre ère. La limite chronologique et spatiale a été définie afin de rendre compte de l'existence d'une évolution du ou des schémas iconographiques de la figure héroïque d'Achille et de son utilisation sur une période de cinq siècles, dans des sociétés en pleine mutation. Le choix de débiter au IV^{ème} siècle av. J.-C., l'analyse iconographique du héros dans le contexte italique de la Grande-Grèce dans les régions apulienne, lucanienne et campanienne, a été déterminé par le phénomène de production locale et de réappropriation de cette figure légendaire, en particulier, dans la céramique italiote. En effet la production de céramique à sujets mythologiques des VI^{ème} et V^{ème} siècles av. J.-C. retrouvés dans la péninsule italienne était importée de Grèce. Prenons comme exemple le vase François découvert en 1844-1845 par A. François, attribué à Kleitias et Ergotimos et conservé au musée national de Florence sous le numéro d'inventaire 4209. La première description du vase a été réalisée par E. Braun et A. François.¹ Toutefois, comme l'indique M. Torelli², la première monographie sur le vase a été publiée en 1960 par A. Minto.³ Ce vase attique du VI^{ème} siècle av. J.-C., est décoré selon un programme iconographique qui met en parallèle deux grands héros grecs : Thésée et Achille. Sur la bouche, nous observons Thésée à Délos et la chasse au sanglier de Calydon. Sur le col, la course de chars lors des funérailles de Patrocle et la centaumachie de Thésée. La frise centrale et unique de la panse du cratère présente les Noces de Thétis et Pélée. Sur les frises inférieures, sont représentés le retour d'Héphaïstos sur

¹ Cf. art. de E. Braun, in *AnnInst*, 1848, p. 299-382, art de E. Braun, in *BullInst* 1845, p. 113-119 et édition avec le dessin du vase : A. François, E. Braun, « Le dipinture di Clizia sopra il vaso chiusino d'Ergotimo », in *MonInst* 4, 1849, tavv. 54-58 ; A. Trendelenburg, « Die mythologischen Darstellungen der François-Vase », in *AA* 1908, p. 66-67.

² M. Torelli, *Le strategie di Kleitias. Coposizione e programme figurativo del vaso François*, Milan, 2007.

³ A. Minto, *Il vaso François*, Accademia toscana di scienze e lettere « La Colombaria », Studi, 6, Florence, 1960.

l'Olympe et la mort de Troïlos. Enfin, sur le pied et les anses une geranomachie et le transport du cadavre d'Achille par Ajax. Les différents épisodes ne sont pas simplement juxtaposés, mais organisés selon un programme précis. La lecture de haut en bas du décor, suit la chronologie des événements, en ce sens où Thésée est un héros plus ancien qu'Achille. Les « bonnes » actions de l'un sont mises en parallèle avec les « mauvaises » de l'autre (mort de Troïlos). Il s'agit alors de la première représentation figurée d'épisodes successifs de la vie d'Achille en relation avec la mort : la prédiction de sa naissance avec les Noces de Thétis et de Pélée (sujet), la mort de Troïlos, les funérailles de Patrocle et la mort du héros. Les sujets illustrent le thème de l'héroïsation, - dans ce cas précis, de l'héroïsation posthume du défunt - important pour l'aristocratie archaïque. Les messages incarnés par Thésée, sauveur des Athéniens, et par Achille le plus grand des héros symbolisent autant les valeurs de l'élite grecque que celles de l'élite étrusque. Toutefois, le héros n'échappe pas à la mort ; il n'est immortel que par le souvenir de ces actions chantées par les poètes et les représentations figurées.

Les valeurs incarnées par la figure d'Achille sur le vase François pour l'élite étrusque du VI^{ème} siècle av. J.-C., sont-elles les mêmes au IV^{ème} siècle av. J.-C. et aux siècles suivants dans la péninsule italienne ? Existe-t-il une évolution iconographique, dans le choix des épisodes, de la figure d'Achille ?

La grande diversité du matériel⁴ réunie sous les aspects de la peinture funéraire, la céramique, la sculpture en terre cuite, les miroirs, les cistes, les sarcophages, les urnes, la sculpture en marbre, les reliefs sculptés, la peinture domestique, la mosaïque murale et la frise en stuc, présente l'intérêt d'observer la diffusion, - de manière quantitative - et une sélection dans le choix des épisodes représentés liés à la figure du héros, ainsi qu'une continuité possible dans les thèmes et les schémas iconographiques.

Dans un premier temps, les recherches ont été effectuées à partir du *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)* publié sous la direction de L. Kahil de 1981 à 1999 et des Suppléments publiés en 2009. La table des matières de l'article du *LIMC* sur Achille écrit par A. Kossatz-Deismann s'organise chronologiquement selon la vie du héros: enfance et séjour chez Chiron, Séjour à

⁴ Nous avons choisi d'étudier la figure d'Achille sur tous les supports matériels à l'exception de la numismatique et de l'orfèvrerie, où Achille est peu représenté.

Skyros etc..., qui sont eux-mêmes subdivisés en épisodes précis. Chaque épisode est subdivisé en quatre parties: les sources littéraires anciennes qui relatent les faits, une bibliographie, le catalogue des objets illustrant la ou les scènes, eux-mêmes catégorisés selon des critères précis: origine de fabrication, matériau employé etc....et un commentaire général. Ainsi l'article du *LIMC* regroupe l'ensemble du répertoire figuré relatif à la personne d'Achille, qu'il s'agisse d'un épisode principal où le héros est la figure prépondérante ou d'un épisode moins important où le héros ne tient qu'un rôle secondaire. On remarque également la grande quantité d'objets faisant référence à la vie d'Achille. On peut aussi observer l'existence ou au contraire l'absence de scènes figurées dans une région et à une période précise. Par exemple, on remarque que le thème du sacrifice des prisonniers troyens est absent du répertoire figuré grec alors qu'il est présent en Italie du Sud et en Étrurie. Cette observation montre à quel point il est important de prendre en compte les critères géographiques et chronologiques pour comprendre et interpréter de la manière la plus juste qui soit l'introduction et l'utilisation d'un épisode dans un milieu culturel précis et à une époque spécifique.

Une fois ce travail accompli, il a fallu organiser ce matériel iconographique vaste et diversifié dans la nature même des supports, pour constituer le catalogue. Les 162 objets recensés se répartissent en trois ensembles distincts : italiote, étrusque et romain. A l'intérieur de chaque ensemble une subdivision a été réalisée selon la nature du support, les thèmes iconographiques les plus représentés et la datation. Chaque illustration d'objet s'accompagne d'une fiche (typologie, lieu d'origine, lieu de conservation, matériau, technique employée, dimensions, iconographie, description détaillée, date, attribution et bibliographie).

Le catalogue nous permet une quantification mais également de constater une préférence pour tel ou tel épisode selon une période donnée; mais aussi en tenant compte de la localisation géographique. Ainsi, nous voyons que l'épisode du transport des nouvelles armes par les Néréides sur des monstres marins connaît un grand succès au cours du IV^{ème} siècle av. J.-C. en Italie du Sud, alors que l'épisode du meurtre de Troilos, représenté aussi dans cette région connaît une véritable faveur en Étrurie sur les urnes funéraires, à la même période.

Il est intéressant de remarquer que la figure d'Achille a fait l'objet de nombreuses études dans le domaine littéraire mais peu dans le domaine de l'histoire de l'art et de l'archéologie. Les fouilles archéologiques au XVIII^{ème} siècle des cités d'Herculanum, de Pompéi ont créé un regain d'intérêt pour la civilisation antique et en particulier pour les figures mythologiques qui peuplaient les demeures de ces cités. Cependant, la plupart des richesses mises au jour sont expédiées dans les palais des dirigeants politiques et ornent les demeures des collectionneurs. Dans ce cas, les objets sont privés de leur contexte d'origine et perdent leur fonction primaire. Par exemple, les tableaux mythologiques sont découpés des parois et encadrés pour correspondre au goût d'une époque. Cette « technique » a eu au moins l'avantage de conserver les œuvres. En effet, les fresques *in situ*, découvertes dans un état de conservation exceptionnelle grâce à l'éruption du Vésuve, subissent comme les édifices, les aspérités climatiques et touristiques et sont vouées à disparaître malgré les travaux de restaurations ou de protection. Heureusement, certains objets font l'objet d'études plus approfondies, sans omettre de les relier à leur contexte d'origine. Au XIX^{ème} siècle les ouvrages comme ceux de F. Mazois⁵, W. Helbig⁶, J. Overbeck⁷, sont illustrés avec des aquarelles ou des gravures qui reproduisent les rues, les bâtiments, les décors des ruines des cités campaniennes, les descriptions des peintures des parois, dans la vision romantique de l'époque. Par exemple, les *Antiquités d'Herculanum* publiées en 1804 par T. Pirroli et les frères Piranesi, recensent l'ensemble des découvertes matérielles sous la forme de gravures, qui peuvent parfois ne pas correspondre à la réalité mais avoir été guidées par l'imagination du dessinateur désireux de combler une lacune. Les carnets de fouilles sembleraient alors être une valeur plus sûre, malgré le manque de données précises.

A partir de la moitié du XIX^{ème} siècle, les savants et collectionneurs réalisent aussi des catalogues thématiques où est regroupé le matériel archéologique découvert principalement grâce aux fouilles exécutées dans les nécropoles de l'Italie du Sud et en Étrurie. L'ouvrage de G. Gerhard⁸ sur les miroirs étrusques et celui d'E.

⁵ F. Mazois, *Les ruines de Pompéi*, Paris, 1824.

⁶ W. Helbig, *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, Leipzig, 1873; *Le pitture murali campane scoperte negli anni 1867-79*, Naples, 1879.

⁷ J. Overbeck, *Bildwerke zum thebischen und troischen Heldenkreis*, Stuttgart, 1857; *Pompeji in seinen gebäuden, alterthümern und kunstwerken*, Leipzig, 1884.

⁸ G. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, vol 1, vol. 5, Berlin, 1840-1897.

Brunn⁹ sur les urnes étrusques sont organisés de manière purement thématique en ne tenant pas compte de l'agencement du matériel à l'intérieur des tombes ou des hypogées. G. Jatta fera de même pour la céramique dans son *Catalogo del museo Jatta: con breve spiegazione dei monumenti da servir di guida di curiosi*, publié en 1869. La décontextualisation de ce type de matériel, a engendré une perte d'informations irréparable. Les connaissances sur la culture étrusque ont été également renforcées au milieu des années 1980 avec par exemple, les travaux de F. Coarelli, M. Cristofani et F. Buranelli sur la Tombe François¹⁰ et continuent au XXI^{ème} siècle avec B. d'Agostino¹¹, D. Musti¹² et B. Andreae.¹³

Dès le XIX^{ème} siècle puis tout au long du XX^{ème} siècle, les savants vont analyser les objets dans un rapport texte-image, comme avec les travaux de A. Reinach¹⁴ pour la peinture et, les *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* de L. Séchan pour la céramique. Débute alors, dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, une nouvelle approche de la perception de l'image et plus particulièrement de la peinture avec A. Maiuri, K. Schefold et J-M. Croisille.¹⁵ Les chercheurs ne se contentent plus d'associer les textes et les images dans un rapport d'influence ou de domination d'un domaine sur l'autre. Au contraire, ils démontrent que le monde de l'image est indépendant ou existe en parallèle de la littérature ; qu'il est aussi un univers de création personnelle qui renferme des symboliques spécifiques. Vers la fin des années 1970 et le début des années 1980, les chercheurs tendent à analyser l'image dans son contexte d'origine pour comprendre sa fonction originelle et concentrent leur intérêt sur le destinataire. La

⁹ E. Brunn, *I rilievi delle urne etrusche*, Vol 1, Rome, 1870.

¹⁰ M. Cristofani « Ricerche sulle pitture della tomba « François » », in *Dialoghi di Archeologia* 1, 1967, p. 186-219; *La scoperta degli etruschi. Archeologia e antiquaria nel '700*, Rome, 1983; F. Coarelli, « Le pitture della Tomba François a Vulci: una proposta di lettura » in *Ricerche di Pittura Ellenistica*, Rome, 1985, p. 43-69; *La tomba François di Vulci*, Rome, 1987.

¹¹ B. d'Agostino, « Appunti in margine alla Tomba François di Vulci », in A. Minetti, *Pittura etrusca: problemi e prospettive*, Sienna, 2003, p. 100-110.

¹² D. Musti, « Temi etici e politici nella decorazione pittorica della Tomba François », in *Dinamiche di sviluppo delle città nell' Etruria meridionale Veio, Caere, Tarquinia, Vulci*, Pise-Rome, 2005, p. 485-508.

¹³ B. Andreae, « Die Tomba François : Anspruch und historische Wirklichkeit eines etruskischen Familiengrabes », in B. Andrea, A. Hoffmann, C. Weber-Lehmann (éd.), *Die Etrusker. Luxus für das Jenseits*, Munich, 2004, p. 176-207.

¹⁴ A. Reinach, *La peinture ancienne*, Recueil Millet: textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne, Paris, 1921.

¹⁵ A. Maiuri, *La peinture romaine*, Genève, 1953; K. Schefold, *Die Wände Pompejis*, Berlin, 1957; *Id.*, *Vergessenes Pompeji*, Berne, 1962; J-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, 1982.

place du commanditaire et la notion de programme « décoratif » deviennent des axes majeurs des études scientifiques dans ce domaine. Cette réflexion se retrouve également, par exemple, dans les travaux de Ch. Aellen et dans les ouvrages collectifs sur la céramique grecque et italienne, *Céramique et peinture grecques mode d'emploi* publié en 1999 et *La céramique apulienne bilan et perspective* publié en 2005, qui démontrent aussi des correspondances étroites avec d'autres supports, et d'autres cultures. On s'attache à mettre en évidence les modalités de la réception et de la diffusion du mythe grec hors de sa patrie d'origine. Dans le domaine de la peinture romaine, les ouvrages des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles comme ceux de A. Wallace-Hadrill¹⁶ et des chercheurs italiens et français tels I. Baldassare, I. Bragantini, G. Cerulli Irelli, D. Esposito, U. Pappalardo, A. Rouveret et G. Sauron¹⁷ continuent sur cette lancée – avec des visions parfois différentes – qui met en évidence un agencement et une symbolique raisonnés du mobilier et du décor pictural (par exemple pour les peintures vésuviennes) à l'intérieur du cadre pour lequel il a été produit. C'est dans cette vision que s'inscrit ce travail de thèse.

L'étude sur l'iconographie de la figure d'Achille impose une référence aux sources écrites sans lesquelles le nom d'Achille ne peut survivre. Le propre du chant de l'*aède* n'est-t-il pas de célébrer le guerrier défunt ! Sans le poète, le héros mort au combat de sa « belle mort », ne peut obtenir une gloire impérissable, puisque dans ce cas, son nom tombe dans l'oubli et sa mort ne trouve aucune valeur.¹⁸

Le premier chapitre, consacré à la présentation des textes et des passages des épopées grecques et des auteurs latins des III^{ème} et II^{ème} siècles av. J.-C., nous permet d'établir un parallèle de la figure d'Achille entre la littérature et les arts figurés. La perception du héros change-t-elle dans la littérature mais aussi diffère-t-elle des représentations figurées contemporaines aux textes ? Le rapprochement

¹⁶ A. Wallace-Hadrill, *Houses and society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton, 1994.

¹⁷ I. Baldassare, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, A. Saldovi, *La peinture romaine, de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive*, Actes du Sud, Motta, 2003 ; I. Bragantini, « La pittura in età tardo-repubblicana », in B. Perrier (éd.), *Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains : découvertes et relectures récentes*, Rome, 2007, p. 123-132 ; G. Cerulli Irelli, M. Aoyagi, S. De Caro, U. Pappalardo (dir.), *La peinture de Pompéi*, Paris, 1993 ; D. Esposito, *La pittura di Ercolano*, Naples, 2005 ; G. Sauron, *Les décors privés des Romains*, Paris, 2009.

¹⁸ C. Collobert, *Parier sur le temps. La quête héroïque d'immortalité dans l'épopée homérique*, Paris, 2011, p. 129.

des sujets traités dans ces deux domaines est-il significatif d'un goût et d'un esprit d'une période donnée comme le suggère J. M. Croisille ?¹⁹ Achille grâce à ses exploits sur le champ de bataille²⁰ est digne d'être chanté, d'être *aoidimos* et d'acquérir une gloire immortelle dans la mémoire collective.²¹ La poésie épique n'est pas un simple divertissement mais un véritable outil de formation morale pour les jeunes esprits. L'épopée, dans cette vision transmet alors un certain nombre de savoirs et de principes et joue le rôle de *paideia* pour l'élite sociale.²² En est-il de même dans ses représentations figurées ? Il est vrai que les recherches précédentes prétendaient que les textes étaient la source d'inspiration des images mythologiques.²³ Pourtant, on remarque que les poètes et les peintres possèdent des thèmes d'inspiration semblables, traitant des mêmes légendes avec d'étroites similitudes dans la présentation de certains épisodes. Ensuite, nous abordons les thèmes représentés sur la céramique italienne et la production étrusque du IV^{ème} siècle av. J.-C. jusqu'au II^{ème} siècle av. J.-C. essentiellement trouvée en contexte funéraire. Quels sont les thèmes choisis par les commanditaires, quelles valeurs symbolisent-ils et pour qui exactement ? La définition du contexte est essentielle si l'on tient à établir un lien entre les systèmes représentatifs et les systèmes de valeurs, d'idéologie de la clientèle pour qui ces objets ont été fabriqués. La correspondance iconographique de certains thèmes (la mort de Troïlos, le sacrifice des prisonniers troyens...) entre différentes régions, telles que l'Étrurie et l'Italie du Sud, montre la circulation des schémas iconographiques. Cependant, la transmission de motifs figurés exprime-t-elle la même signification ? Il apparaît nettement que la figure d'Achille semble correspondre aux aspirations d'héroïsation posthume d'une élite locale hellénisée, d'autant plus quand les peintres y intègrent des éléments liés à la culture locale. La répétition codifiée des schémas iconographiques pour représenter un épisode mythologique permet

¹⁹ J.-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, 1982, p. 292.

²⁰ E. Beaujon, *Acte et passion du héros. Essai sur l'actualité d'Homère*, Boudry, Neuchâtel, 1948, p. 125. et D. Bouvier, *Le Sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, 2002, p. 83 et p. 97-98 et N. Loraux, « Mourir devant Troie, tomber pour Athènes: de la gloire du héros à l'idée de la cité », in G. Gnoli et J.-P. Vernant (éd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, 1982, p. 27 et F. Frontisi-Ducroux, « La mort en face », in *Mètis*, 1986, Vol. 1, p. 213.

²¹ J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, 1989, p. 54 ; C. Collobert, *Parier sur le temps. La quête héroïque d'immortalité dans l'épopée homérique*, Paris, 2011, p. 154.

²² *Idem.*, p. 54-55.

²³ P. Zanker, « Nouvelles orientations de la recherche en iconographie commanditaires et spectateurs », in *RA*, 1994, p. 286.

d'identifier les fragments de céramique de notre catalogue. Ainsi, ce paragraphe du manuscrit met en avant les problèmes d'identification d'une scène mythologique, surtout quand on sait que les peintres reprennent des attitudes ou des compositions bien établies pour des scènes de genres. Il permet aussi de montrer la connaissance plus ou moins grande des peintres de céramique qui parfois, introduisent des éléments figurés spécifiques à la culture locale, et dont parfois nous ne connaissons pas tous les aspects.

S'identifier non pas à la figure héroïque mais plutôt à ses actions et par conséquent aux valeurs qu'elle incarne est commun dans les différentes cultures étudiées dans cette thèse: les élites italiques, les élites étrusques et les Romains. Les origines de ce lien sont différentes selon les régions : les contacts avec les premières colonies grecques du VIII^{ème} av. J.-C., les échanges commerciaux (principalement la céramique) et les butins « de guerre » rapportés lors des conquêtes. Mais avec la conquête romaine de la péninsule italienne, les lieux changent et les conditions de réception et les attentes des commanditaires aussi.

Le deuxième chapitre analyse la figure d'Achille dans le contexte de l'*Urbs*. Les textes des auteurs romains présentent-ils le héros sous une nouvelle forme ? L'art figuré se renouvelle-t-il ou bien les anciennes iconographies du héros demeurent-elles ? A Rome, nous avons affaire à une correspondance standardisée des modèles reproduits sous le procédé de la copie et du remaniement d'oeuvres d'exceptions²⁴ - souvent de la sculpture - qui ornaient les espaces publics de l'*Urbs*, tel est le cas de la statue du temple de Neptune au Champ de Mars et du groupe d'Achille et Chiron dans les *Saepta Julia*. Les images d'Achille que l'on retrouve à Rome sont en lien avec la sphère publique, en rapport direct avec le pouvoir. La *Pax Romana*, instaurée par Auguste et l'élite romaine - qui fait remonter ses origines généalogiques avec les héros et dieux grecs – donnent naissance à des images qui participent à la réalité politique et historique, sociale et culturelle. Elles sont le miroir d'un monde, d'une époque, de valeurs idéologiques. Quelques années plus tard, la figure d'Achille à Rome a toujours un lien direct avec le pouvoir mais pénètre dans un nouvel univers : la *Domus Aurea*.

²⁴ P. Zanker, « Vivere con i miti. Pompei e oltre », in *Roma. La Pittura di un Impero*, Milan, 2009, p. 91.

Dans cette conception, la *Domus Aurea* de Néron, apparaît comme l'union du domaine public et du domaine privé. Une partie du palais impérial est dédiée à la représentation publique à laquelle doit se prêter l'empereur et l'autre est le lieu de l'*otium*, cadre exclusivement privé où l'empereur peut se détendre entre amis. Si les propriétaires des villas, dès la fin de la République, ornent leurs parois de pinacothèques fictives et leurs jardins de sculptures grecques, la *Domus Aurea* au I^{er} siècle ap. J.-C., réunit dans l'*Urbs* toutes les œuvres d'art de la culture hellénistique. La vision d'un « musée privé » s'accompagne par la copie de tableaux de l'époque classique grecque. Ainsi, le peintre Fabullus reprend et réinterprète sur le plafond de la salle 119 le thème peint par Polygnote dans la pinacothèque des Propylées : la *Découverte d'Achille à Skyros*. Mais la figure d'Achille, est déjà présente dans la sphère privée des demeures pompéiennes sous la forme de frises épiques étudiées dans le troisième chapitre.

L'éruption du Vésuve en 79 ap. J.-C., a fixé à jamais – pour notre chance – la vie de Pompéi et d'Herculanum et les décors mythologiques des peintures murales des demeures et des édifices publics tels que l'*Augusteum* à Herculanum. Au I^{er} siècle av. J.-C. et au I^{er} ap. J.-C., la figure d'Achille est toujours associée au cycle troyen comme le montrent les peintures de la maison du Cryptoportique, du Sacellum Iliaque et de D. Octavius Quartio à Pompéi. Quelles sont les sens de ces images représentées dans un contexte privé et sous une forme particulière ? Pourquoi cette forme stylistique n'est-elle présente que dans trois maisons ? Ces images reflètent-elles le goût d'un commanditaire, d'une époque ? Les autres maisons pompéiennes, plus tardives, nous révèlent un autre schéma iconographique qui met en avant la figure d'Achille au centre de la paroi.

Le motif du tableau central du III^{ème} style pompéien et IV^{ème} style pompéien où dominant les représentations mythologiques et épiques, permet à la figure d'Achille de se détacher du cycle troyen et de gagner une autonomie spatiale et d'incarner d'autres valeurs, en rapports plus étroits avec la culture romaine. Comme nous l'indique le traité d'architecture de Vitruve, *De Architectura*, le décor pariétal dans le contexte de la maison suit une organisation hiérarchique stricte C'est dans cette vision que l'on doit interpréter les épisodes de Thétis dans les forges d'Héphaïstos et la Découverte d'Achille à Skyros qui connaissent un véritable succès dans la peinture pariétale à Pompéi. Ainsi chaque pièce de la

maison a un décor qui lui est attribué. Les sujets mythologiques qui élèvent le statut du propriétaire en montrant sa connaissance de la culture hellénistique sont généralement placés dans l'*atrium*, le *tablinum* ou le *triclinium*, lieux de réception du propriétaire. Ces tableaux mythologiques réunis dans une même pièce créent un programme décoratif et non plus une juxtaposition de copies d'œuvres d'art rassemblées en un même espace. Il s'agit alors d'une véritable création romaine.

Chapitre 1

De la Grande-Grèce à l'Étrurie

Les textes qui nous sont parvenus entièrement ou de manière fragmentaire sont les sources fondamentales pour débiter notre étude sur la *réception de la figure d'Achille dans le contexte italiote du IV^{ème} siècle av. J.-C. au I^{er} siècle de notre ère*, car l'œuvre d'Homère, datée du VIII^{ème} siècle av. J.-C., est le témoignage le plus ancien qui nous présente le caractère du héros, tel qu'il est encore perçu au XXI^{ème} siècle.

L'histoire mythique, de la guerre de Troie, perçue comme la première guerre de l'humanité, est une source intarissable de connaissances pour de nombreux chercheurs²⁵ qui l'ont exploitée jusqu'à ce jour pour tenter d'appréhender les coutumes et les codes de la société grecque.

Loin de nous l'idée de prétendre à une analyse littéraire du personnage d'Achille, qui dépasserait nos capacités et qui n'apporterait rien de nouveau aux travaux précédents sur le sujet. Les études sur la personnalité d'Achille dans les années 1980, comme celles de H. Monsacré et de K. Callen King analysent principalement le côté humain du héros. Achille est le héros violent et féroce dont les textes antiques vantent les mérites mais son humanité, source de ses faiblesses et de ses abus, lui confère une place à part dans le camp grec et chez les héros. Cette vision peu flatteuse, est poursuivie dans les années 2000, avec les travaux de P. Watelet, D. Bouvier, D. Aubriot et de L. Ceccaralli, qui analysent la nature du héros et mettent à jour les failles qui l'entraînent vers une souffrance extrême.

Si Achille est revendiqué comme le modèle héroïque par excellence dans les poèmes épiques grecs et pour les auteurs d'époque classique, dans les textes latins des III^{ème} et

²⁵ Voir entre autre les études de M-R. Scherer, *The legends of Troy in Art and Literature*, 1963; H. Monsacré, *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris, 1984 ; D. Bouvier, « La tempête de la guerre : remarques sur l'heure et le lieu du combat dans l'*Iliade* », in *Metis*, II 1986, p. 237 – 257 ; K. Callen King, *Achilles. Paradigms of the war hero from Homer to the Middle Ages*, Berkeley, 1987; P. Watelet, « La double initiation d'Achille dans l'*Iliade* », in *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*, Liège, 2000, p. 137-147 ; D. Aubriot, « Humanité et divinité dans l'*Iliade* à travers le personnage d'Achille », in M. Wronoff, S. Follet et J. Jouanna (dir.), *Dieux, héros et médecins grecs*, Besançon, 2001, p. 7-27 ; L. Ceccarelli, *L'eroe e il suo limite. Responsabilità personale e valutazione tissa nell' Iliade*, Bari, 2001 ; D. Bouvier, *Le Sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, 2002 ; « Reliques héroïques en Grèce archaïque: l'exemple de la lance d'Achille », in P. Borgeaud et Y. Volochine (éd.), *Les objets de la mémoire. Pour une approche comparatiste des reliques et de leur culte*, Berne, 2005, p. 73-93 ; D. Aubriot, « De la lyre à l'arc », in O. Mortier-Waldschmidt (éd.), *Musique et Antiquité*, Actes du colloque d'Amiens (25-26 oct. 2004), Paris, 2006, p. 17 – 42 ;

II^{ème} siècles av. J.-C., il incarne peut-être d'autres « symboliques ». Les textes d'origines grecque, latine et romaine vont nous permettre d'observer l'évolution du personnage d'Achille sur cinq siècles dans la péninsule italienne, mise en relation avec les thèmes des arts figurés. La correspondance entre la figure littéraire et le domaine des arts a déjà été étudiée et ce dès la découverte archéologique du matériel ; cependant nous nous proposons de voir l'interaction entre littérature et art figuratif – à travers la figure d'Achille – et de comprendre ce qui pousse les auteurs et les artisans à choisir un même sujet à une époque précise. S'agit-il d'une simple influence entre les deux domaines ? Les choix iconographiques sont-ils la traduction d'une tradition littéraire, ou bien des créations représentatives d'une pensée idéologique en lien avec le contexte politique et culturel ?

I) Les sources écrites grecques :

Pour l'élite grecque de l'époque d'Homère, les personnages de la guerre de Troie enseignaient d'une manière rigoureuse l'idéal héroïque à suivre. Ainsi, la poésie épique en plus d'être divertissante, a une fonction éducative et formatrice pour les jeunes esprits. L'épopée transmet alors un certain nombre de savoirs et de principes moraux qui lui permettent de jouer le rôle de *paideia* pour l'élite sociale.²⁶

1) Homère :

L'*Illiade* a été conçu pour l'élite aristocratique, mettant en scènes des valeurs et des qualités, incarnées par des héros, d'un passé glorieux. Le poète concentre l'intérêt de son « récit » sur la geste d'Achille et sur certains exploits d'autres héros de renom, qui déterminent dès lors les principes de l'idéal héroïque. Dans le poème, le poète grec nous présente Achille comme « *le meilleur des Achéens* » doté de qualités guerrières incomparables, qui lui donnent un statut particulier au sein de l'armée achéenne. Le procédé poétique d'affilier des épithètes aux noms des héros contribue à donner une description de la personnalité des héros. Dans le cas d'Achille, les épithètes participent à la perception de *timé* du héros : « le divin Achille aux pieds infatigables », « Achille pareil aux dieux », « le fils de Pélée, l'homme entre tous terrible », « le plus brave des Achéens », « fils de Pélée sans reproche ».

²⁶ E. Beaujon, *Acte et passion du héros. Essai sur l'actualité d'Homère*, Boudry, Neuchâtel, 1948, p. 12 ; J-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, 1989, p. 54-55.

Comme le souligne, A. Schnapp-Gourbeillon, l'*Illiade* n'est pas un assemblage d'épisodes mais un ensemble conçu comme « un véritable parcours des valeurs homériques ». ²⁷

Si nous ne pouvons lui attribuer la primauté de la légende nous pouvons néanmoins lui accorder la création d'une nouvelle approche de la légende en recadrant l'action sur la dixième année de la guerre et principalement sur la colère d'Achille.

Homère s'attache à montrer les vertus d'Achille mais aussi ses défauts, ses passions humaines qui le poussent à l'*hybris*. Le héros homérique est capable du meilleur comme du pire. Son caractère « bouillonnant » ne fait pas que des ravages sur le champ de bataille, où ses adversaires troyens le craignent terriblement.

1.1) La colère d'Achille :

Le chant I de l'*Illiade*, présente Achille sous son trait de caractère le plus impétueux, lorsque, touché au plus profond de son orgueil, il insulte Agamemnon qui veut lui retirer Briséis, la part d'honneur du butin, gagné au péril de sa vie :

« Sac à vin ! œil de chien et cœur de cerf ! Jamais tu n'as eu le courage de t'armer pour la guerre avec tes gens, ni de partir pour un aguet avec l'élite achéenne... »
(*Il.*, I, v. 225-226)

Sa colère est telle, qu'elle le pousse à vouloir commettre à un acte irréparable mais Athéna, sa divinité protectrice l'en empêche:

« ...le chagrin prend le fils de Pélée, et, dans sa poitrine virile, son cœur balance entre deux desseins. Tirera-t-il le glaive aigu pendu le long de sa cuisse ? [...] Ou calmera-t-il son dépit et domptera-t-il sa colère ? Mais, tandis qu'en son âme et son cœur il remue ses pensées et qu'il tire déjà du fourreau sa grande épée, Athéna vient du ciel. »
(*Il.*, I, v. 188-192)

Homère dès le début de son poème nous dévoile la nature du héros. La réaction d'Achille, montre un jeune homme qui place l'honneur au-dessus de tout, et qui n'est pas dépourvu de courage mais dont les actions peuvent être violentes et incontrôlées. En effet, la colère qu'il éprouve à cet instant le pousse à commettre un acte, qui sans l'intervention d'Athéna, serait irréparable. Grâce à l'intervention divine, Achille

²⁷ A. Schnapp-Gourbeillon, *Aux origines de la Grèce XIII^e-VIII^e siècles avant notre ère. La genèse du politique*, Paris, 2002, p. 285.

réussit à maîtriser son geste, mais non à pardonner. Il fait le serment de ne plus participer aux combats, et décide de se retirer « sous sa tente ». Après cette décision, le héros n'apparaît plus dans le récit jusqu'au chant IX où apparaît l'épisode de l'Ambassade, composée d'Ulysse, d'Ajax et de Phénix.

1.2) Le thème de l'Ambassade :

Les trois héros sont dépêchés par Agamemnon pour convaincre Achille de revenir au sein de l'armée achéenne :

« Et, ils arrivent aux baraquas et aux nefes des Myrmidons. Ils y trouvent Achille. Son cœur se plaît à toucher d'une cithare sonore, belle cithare ouvragée, que surmonte une traverse d'argent. Il l'a prise pour lui parmi les dépouilles de la cité d'Éétion, que lui-même a détruite. Son cœur se plaît à en toucher, tandis qu'il chante les exploits des héros. Seul, en face de lui, Patrocle est assis, en silence, épiant les moments où l'Éacide s'arrête de chanter. » (Il., IX, v. 185-191)

Après la vaine tentative d'Ulysse, Phénix tente d'amadouer – comme le ferait un père avec l'expression « *philon tekos* »²⁸ - le « cœur indomptable » du héros en faisant appel aux souvenirs de son enfance, passée auprès de lui à la cour de Pélée :

« je devais t'apprendre à être en même temps un bon diseur d'avis, un bon faiseur d'exploits. (Il., IX, v. 442-443) (...) c'est moi qui ainsi t'ai fait ce que tu es, Achille pareil aux dieux, en t'aimant de tout mon cœur. Aussi bien tu ne voulais pas toi-même de la compagnie d'un autre, qu'il s'agît ou de se rendre à un festin ou de manger à la maison : il fallait alors que je te prisse sur mes genoux, pour te couper la viande, t'en gaver, t'approcher le vin des lèvres... » (Il., IX, v. 485-489)

Avec ce passage, il est clairement visible, qu'Homère préfère la version de Phénix comme précepteur d'Achille, probablement pour correspondre davantage à la réalité de ceux pour qui l'*Illiade* a été conçue.

Mais l'obstination d'Achille ne faiblit pas. D'ailleurs Phénix lui reproche son attitude à vouloir se placer au-dessus des dieux :

²⁸ D. Bouvier, *Le Sceptre et la lyre. L'Illiade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, 2002, p. 314.

« *Allons, Achille, dompte ton cœur superbe. Non, ce n'est pas à toi d'avoir une âme impitoyable, alors que les dieux mêmes se laissent toucher. N'ont-ils pas plus que toi mérite, gloire et force ?...* » (*Il.*, IX, v. 496 et suiv.)

Le refus d'Achille montre, une nouvelle fois, sa haute opinion de l'honneur et de l'héroïsme dérivée de son enseignement et de sa nature semi-divine qui font de lui un être à part. Le sentiment de colère ajouté, l'écarte de la société des hommes et il ne peut plus penser selon les principes de la société humaine.²⁹

Mais Homère ne laisse pas le héros seul en proie à ses passions. La relation qui existe entre Achille et Patrocle est très forte. La présence de Patrocle maintient l'équilibre d'Achille, il incarne la raison et la mesure quand Achille n'est que passion et excès.

1.3) Patrocle, double d'Achille et le thème des armes illustres :

Le statut particulier de Patrocle, dans l'*Iliade*, est connu grâce aux paroles d'Achille, qui se lamente auprès de sa mère, Thétis, après avoir appris la mort de son ami. Elles nous apprennent que Patrocle était bien plus qu'un compagnon et un excellent soldat de l'élite achéenne. Il est le double d'Achille³⁰ :

« *Mais quel plaisir en ai-je, maintenant qu'est mort mon ami Patrocle, celui de mes amis que je prisais le plus, mon autre moi-même ?...* » (*Il.*, XVIII, v. 80-82)

Patrocle agit au nom d'Achille au moment du départ de Briséis, permettant au héros de garder, dans une certaine mesure, sa fierté, sa dignité :

« *Salut ! hérauts, messagers de Zeus et des hommes. Approchez : vous ne m'avez rien fait. Agamemnon est seul en cause, qui vous envoie querir la jeune Briséis. Allons ! divin Patrocle, fais sortir la fille et donne-la leur : qu'ils l'emmènent (...)* Patrocle obéit à son compagnon. De la baraque il fait sortir la jolie Briséis....» (*Il.*, I, v. 334 et suiv.)

En effet, Patrocle est le seul à pouvoir dire à Achille ce qu'il pense de son attitude et c'est à ce moment qu'il lui demande d'aller combattre à sa place :

²⁹ E. Beaujon, *Acte et passion du héros. Essai sur l'actualité d'Homère*, Boudry, Neuchâtel, 1948, p. 98 et D. Bouvier, *Le Sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, 2002, p. 411.

³⁰ D. Bouvier, *Le Sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, 2002, p. 377.

« [...] Cœur sans pitié, non, je le vois, tu n'as pas eu pour père Pélée, le bon meneur de chars, ni pour mère Thétis ; c'est la mer aux flots pers qui t'a donné le jour, ce sont des rocs abrupts, puisque ton âme est si féroce. Si tu songes au fond de ton cœur à échapper à quelques avis divin, que ton auguste mère t'a fait savoir au nom de Zeus, envoie-moi alors, moi, et sans retard ; et, pour me suivre, donne moi la troupe des Myrmidons : je serai peut-être la lueur du salut pour les Danaens... » (Il., XVI, v. 21-43)

Achille accepte la requête de Patrocle et lui « donne » les armes de son père :

« Eh bien soit ! va, revêts tes épaules de mes armes illustres, mène à la bataille mes braves Myrmidons... » (XVI, v. 64-65) et « Celui-ci était déjà vieux, quand il les avait remises à son fils ; mais le fils, lui, ne devait pas vieillir sous l'armure paternelle. » (Il., XVII, v. 196-197)

Ces armes illustres sont le butin d'Hector qui ne résiste pas à l'envie de les revêtir.

Cependant, Hector est un simple mortel et n'est pas le double d'Achille :

« Les siennes il les donne aux Troyens belliqueux, pour qu'ils les portent dans la sainte Ilion ; en échange, il revêt les armes immortelles d'Achille, le fils de Pélée, que les dieux, issus du Ciel, ont jadis données à son père. » (Il., XVII, v. 193-195)

Son geste n'est pas apprécié par Zeus :

« ... Tu vêts les armes divines d'un héros devant qui tous frissonnent. Tu lui as tué son bon et fort ami ; et à celui-ci tu as pris ses armes – vilainement – sur son chef et sur ses épaules. » (Il., XVII, v. 202-206)

Il est flagrant qu'au moment précis où Hector porte les armes, qu'une bravoure nouvelle lui est insufflée :

« Il adapte les armes à la taille d'Hector. Arès entre en lui, terrible, furieux ; ses membres, à fond, s'emplissent de vaillance et de force. Il se dirige vers ses illustres alliés, en poussant de grands cris et apparaît aux yeux de tous, brillant de l'éclat des armes du Péléide magnanime. » (Il., XVII, v. 210-214)

La deuxième armure :

Héphaïstos accepte la requête de Thétis mais précise que ces armes n'empêcheront pas la mort d'Achille :

« N'aie crainte, que cela ne soit pas un souci pour ton cœur : aussi vrai que j'aimerai pouvoir le dérober au trépas douloureux, quand l'affreux destin l'atteindra, il aura ses belles armes, des armes telles que, si nombreux soient ceux qui les verront, tous en seront émerveillés. » (Il., XVIII, 463-467)

1.4) Le thème de l'hybris et les funérailles de Patrocle :

C'est au chant XVII, après la mort de Patrocle, qu'Achille dévoile sa peine et sa souffrance. La démesure de ces actes à partir de ce moment, fait entrer le héros dans un monde à part, où il laissera libre cours à une violence dévorante. Achille, en héros de l'excès, fait une promesse à Patrocle :

« Mais, en attendant, Patrocle, puisque je n'irai qu'après toi sous terre, Je ne veux pas t'ensevelir, avant de t'avoir ici apporté les armes et la tête d'Hector, ton magnanime meurtrier, et, devant ton bûcher, je trancherai la gorge à douze brillants fils de Troie, dans le courroux qui me tient de ta mort. » (Il., XVIII, v. 333-337)

Cette promesse qui semble être excessive est en réalité proportionnelle à la douleur engendrée par la perte de Patrocle. Seule la mort d'Hector, « rempart des Troyens », peut compenser la mort de son double, outre le fait qu'il s'agisse de son meurtrier. Cette vision fait partie d'un processus qui fait de Patrocle le double d'Achille.

Patrocle est obligé de rappeler le devoir rituel à Achille :

« Tu dors, et moi, tu m'as oublié, Achille ! Tu avais souci du vivant, tu n'as nul souci du mort. Ensevelis-moi au plus vite, afin que je passe les portes de l'Hadès. » (Il., XXIII, v. 69-71)

Les paroles de Patrocle nous montrent que le lien indéfectible qui unit les deux héros de la guerre de Troie, persiste même dans l'au-delà, en partageant le même tombeau :

« Ne place pas mes cendres loin des tiennes, Achille ; mets-les ensemble au contraire ; [...] Tout de même qu'un seul cercueil enferme nos cendres à tous deux : l'urne d'or que t'a donnée ta digne mère ! » (Il., XXIII, v. 84-84)

Selon A. Schnapp-Gourbeillon, la mort de Patrocle peut être considérée comme la mort métaphorique d'Achille au moment même où il lui offre sa chevelure³¹, signe qu'il ne reviendra pas dans la maison de son père :

« *Et puisqu'en fait je ne dois plus revoir les rives de ma patrie, eh bien ! c'est au héros Patrocle que je veux offrir ici ma chevelure à emporter.* » (Il., XXIII, v. 150-151)

La démesure des sacrifices rituels lors des funérailles de Patrocle, sont dignes ou à l'image du héros³²:

« *Sire Patrocle avait neuf chiens familiers : il coupe la gorge à deux et les jette sur le bûcher. Il fait de même pour douze nobles fils des Troyens magnanimes, qu'il massacre avec le bronze – son cœur ne songe qu'à des œuvres de mort !* » (Il., XXIII, v. 173-176)

Les honneurs funèbres célébrés pour Patrocle, reflètent le principe réel d'héroïsation du défunt tombé sur le champ de bataille, de la « belle mort ». Les différentes études sur la « belle mort »³³, celle des *aristoi*, de l'élite des guerriers démontrent que « la vraie mort est l'oubli, le silence, l'obscurité indignité, l'absence de renom ». La mort héroïque ne peut avoir de véritable valeur personnelle et collective que si elle est magnifiée par le chant du poète et pour l'obtenir l'exploit est la condition *sine qua non*. C'est pourquoi un seul petit nombre d'individus accède à ce rang ; il faut être doué de qualités exceptionnelles pour prétendre être *aoidomos*.

Le défunt est héroïsé, une première fois par des funérailles dignes de son rang, comme Patrocle, et une seconde fois par le fait d'être *aoidimos*, d'être digne d'être chanté et ainsi acquérir une renommée éternelle dans la mémoire collective.³⁴ La mort inévitable pour les hommes ne trouve sens que si elle leur permet d'acquérir une gloire

³¹ A. Schnapp-Gourbeillon, « Les funérailles de Patrocle », in G. Gnoli et J-P. Vernant (éd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, p. 86.

³² Achille fait pour son ami, pour son double, ce qu'il juge être digne pour lui aussi. En somme, il réalise les funérailles de Patrocle, comme s'il s'agissait des siennes. Cf. A. Schnapp-Gourbeillon, « Les funérailles de Patrocle », in G. Gnoli et J-P. Vernant (éd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, p. 82-83.

³³ Cf. E. Beaujon, *Acte et passion du héros. Essai sur l'actualité d'Homère*, Neuchâtel, 1948, p. 125 ; D. Bouvier, *Le Sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, 2002, p. 83 ; N. Loraux, « Mourir devant Troie, tomber pour Athènes: de la gloire du héros à l'idée de la cité », in G. Gnoli et J-P. Vernant (éd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, 1982, p. 26-43, spéc. p. 27 et F. Frontisi-Ducroux, « La mort en face », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 1, 1986, p. 197-217, spéc. p. 213 ; J-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, 1989.

³⁴ J-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, 1989, p. 53-54.

impérissable grâce aux exploits accomplis sur le champ de bataille comme l'indiquent les paroles de Sarpédon :

« Ah, doux ami ! si échapper à cette guerre nous permettait de vivre ensuite éternellement sans que nous touchent ni l'âge ni la mort, ce n'est certes pas moi qui combattrais au premier rang ni qui t'expédierais vers la bataille où l'homme acquiert la gloire. Mais puisqu'en fait et quoi qu'on fasse, les déesses du trépas sont là embusquées, innombrables, et qu'aucun mortel ne peut ni les fuir ni leur échapper, allons voir si nous donnerons la gloire à un autre, ou bien si c'est un autre qui nous la donnera, à nous. » (Il., XII, v. 322-328)

En choisissant la mort, le guerrier restera à jamais jeune et beau, ce qui va de pair avec l'idée d'une vie éternelle. L'absence de vieillesse coïncide avec la notion d'immortalité.³⁵ Si le guerrier défunt n'est pas célébré à travers le chant du poète, il ne peut alors obtenir une gloire impérissable, puisque son nom tombe dans l'oubli et sa mort ne trouve aucune valeur.³⁶ En ce sens, où donner sa vie est le plus grand sacrifice qu'un individu consent à faire, mais seulement en échange d'une renommée et d'une gloire impérissable. Au royaume d'Hadès, Achille revient sur son choix de la « belle mort » :

« Oh ! ne me farde pas la mort, mon noble Ulysse ! J'aimerais mieux, valets de bœufs, vivre en service chez un pauvre fermier, qui n'aurait pas grand'chère, que régner sur ces morts, sur tout ce peuple éteint ! » (Od., XI, v. 488-490).

Cependant, cet « état d'âme » est vite oublié à l'évocation de son fils, Néoptolème et de ses exploits. En effet, la fierté d'Achille est immense lorsqu'Ulysse, descendu aux Enfers, lui apprend les exploits de son fils :

« Mais allons, parle moi de mon illustre fils : sut-il prendre ma place au front de la bataille ?... » (Od., XI, v. 492 et suiv.)

et

³⁵ Cf. N. Loraux, « HBH et ANΔPEIA : deux versions de la mort du combattant athénien », in *Ancient society*, 6, 1977, p. 1-31, spéc. p. 23.

³⁶ Cf. J. Svenbro, *Phrasikleia : Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, 1988, p. 14 et A. Schnapp-Gourbeillon, *Aux origines de la Grèce XIIIe-VIIIe siècles avant notre ère. La genèse du politique*, Paris, 2002, p. 295.

« A peine avais-je dit que, sur ses pieds légers, l'ombre de l'Eacide à grands pas s'éloignait : il allait à travers le Pré de l'Asphodèle, tout joyeux de savoir la valeur de son fils ! » (Od., XI, v. 538-540)

1.5) La mort d'Hector :

Priam et Hécube postés sur les remparts de la ville voient Hector sortir pour aller combattre Achille et tentent de l'en dissuader :

« D'une voix pitoyable, le vieux dit, les deux bras tendus : « Hector, crois-moi, et n'attends pas cet homme, mon enfant, seul ainsi, loin des autres ; sans quoi, bien vite tu seras au terme de ton destin, dompté par le Péléide : il est cent fois plus fort que toi.[...] Va, rentre dans nos murs, mon enfant : tu sauveras ainsi Troyens et Troyennes, tu ne donneras pas une immense gloire au fils de Pélée, tu ne perdras pas toi-même la vie [...] Ainsi dit le vieillard et, à pleines mains, il se tire, il s'arrache ses cheveux blancs de la tête, sans pour autant persuader l'âme d'Hector. Sa mère, de son côté, se lamente en versant des pleurs [...] Si tu veux repousser ce guerrier ennemi, fais-le donc de derrière nos murs, et ne te campe pas en champion devant lui... » (Il., XXII, v. 37-40 ; v. 56-58 ; v. 77-79 ; v. 85 et suiv.)

L'outrage que fait subir Achille à Hector montre sa détermination à venger Patrocle mais laisse apercevoir aussi la violence qui réside en lui :

« Alors, à son char, il [Achille] attelle ses chevaux rapides, et, derrière la caisse, il attache Hector, pour le traîner sur le sol. Puis, quand il l'a, trois fois de suite, tiré tout autour de la tombe où gît le corps du fils de Ménoétios, il s'arrête et rentre dans sa baraque le laissant dans la poussière, étendu face contre terre. » (Il., XXIV, v. 14-18)

Cet acte impie, le plus impardonnable qui soit pour un guerrier sera reproché par les dieux. Les vertus d'Hector lui octroient l'aide des dieux, même dans la mort. En effet, Apollon vient protéger le cadavre du prince traîné tout autour des murailles de Troie. :

« Mais Apollon épargne tout outrage à sa chair. Il a pitié de l'homme, même mort. Il le couvre entièrement avec son égide d'or, de peur qu'Achille ne lui arrache toute la peau en le trainant. » (Il., XXIV, v. 18-21)

L'*Illiade*, en privilégiant le caractère profond d'Achille assure donc sa fonction primaire de chanter les noms et les exploits d'une minorité d'élus, pour l'éternité. Les héros

célébrés par Homère, font partie de l'élite, car seul un nombre restreint de soldats de la guerre de Troie sont évoqués par le poète et rares sont ceux à qui on accorde des funérailles. Achille est, dans la vision homérique, à la fois le représentant des attentes collectives, le responsable du salut commun et un individu qui place dans sa propre gloire le sens de la vie, qui met ses exploits personnels au-dessus de tout. Grâce à leurs exploits, les héros d'Homère ont gravé, à jamais, leurs noms dans l'histoire. Ainsi, l'épopée homérique devient le gage de la mémoire collective grecque.

Homère n'est pas le seul *aède* à avoir chanté les exploits du Péléide à Troie. Nous avons des fragments de plusieurs poèmes dont la datation reste problématique. Nous ne savons pas si ces poèmes, sont antérieurs, contemporains ou postérieurs à l'époque d'Homère. Ces différents poèmes datés entre 800 et 500 av. J.-C., communément appelés les *Chants Cycliques*, relatent les grandes épopées mythologiques, dans une perception identique de l'héroïsme individuel.

Parmi les *Chants Cycliques*, celui qui nous intéresse est le *Cycle troyen* qui se constituait de trois parties : Dans la première partie, les *Chants Cypriens* relataient les prémices de la guerre, en seconde partie l'*Iliade* d'Homère. La troisième partie était formée de six poèmes: l'*Éthiopide* (des exploits de Penthésilée à la mort d'Achille), la *Petite Iliade* (Dispute pour les armes d'Achille à la construction du cheval de Troie), l'*Iliopersis* (Prise d'Ilion), les *Nostoi* (Retour des héros dans leurs patries), l'*Odyssée* (Retour d'Ulysse) et la *Télégonie* (suite de l'Odyssée et mort d'Ulysse par son fils Télégonus). C'est grâce à deux « résumés », l'un du I^{er}-II^{ème} siècle de notre ère écrit par Apollodore et l'autre du V^{ème} siècle ap. J.-C. écrit par Proclus³⁷, - qui nous sont parvenus de manière fragmentaire - que nous avons connaissance de l'existence de ces poèmes.

2) Les *Chants Cycliques* :

Ces œuvres littéraires exploitent la vision de l'héroïsme idéal incarné par les grandes figures légendaires de la guerre de Troie.

On appelle les poèmes des *Chants Cycliques* qui ont pour sujet les prémisses de la guerre de Troie, comme les *Cypria*, les poèmes préhomériques tandis que les autres qui relatent des faits après la mort d'Hector (fin de l'*Iliade*) sont nommés poèmes

³⁷ Sur l'oeuvre de Proclus voir les travaux de A. Severyns, et particulièrement *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus*, Paris, 1963.

posthomériques. Cette appellation ne prouve en aucune mesure une datation antérieure ou postérieure à celle de l'*Illiade* et de l'*Odyssee*. Cela montre simplement qu'Homère n'était pas le seul à exploiter la légende de la guerre de Troie, et surtout que chaque poète traitait un épisode chronologique différent. Peut-on alors imaginer un groupe de poètes qui se serait distribué la légende de la guerre de Troie sous la forme d'œuvres individuelles qui suivent une continuité narrative ? Ou s'agit-il pour les poètes de prendre un sujet encore inexploité pour à la fois compléter la légende et à la fois rivaliser avec les autres *aèdes*, de leur temps ou d'un temps plus ancien ?

2.1) Les *Chants Cypriens* ou *Cypria* :

Probablement écrite par Stasinos de Chypre - poète du VI^{ème} siècle av. J.-C. -, cette oeuvre épique était composée de onze livres relatant les prémisses de la guerre de Troie. On y trouve l'épisode de la discorde lors du mariage de Thétis et Pélée, le jugement de Pâris, l'accueil de Pâris à Sparte, la fuite d'Hélène et du prince troyen, l'expédition contre Troie, le rassemblement des chefs achéens avec la folie d'Ulysse, le ralliement à Aulis, la blessure de Télèphe, Achille à Skyros, la guérison de Télèphe par Achille, le sacrifice d'Iphigénie, la dispute entre Agamemnon et Achille, le débarquement à Troie avec la mort de Protésilas par Hector, la mort de Cycnos par Achille, fuite des Troyens, l'ambassade pour récupérer Hélène, Achille désire rencontrer Hélène, désir des Grecs de retourner dans leur patrie, Achille les retient, pourchasse le bétail d'Enée et dévaste quelques villes, meurtre de Troïlos, vente de Lycaon à Lemnos, Achille reçoit Briséis en part d'honneur et Agamemnon obtient Chrysis, mort de Palamède, Zeus pousse Achille à quitter l'alliance des Grecs et le catalogue des alliés des Troyens.

2.2) L'*Éthiopide* :

L'œuvre d'Arctinos de Milet - poète grec qui a vécu vers la moitié du VII^{ème} siècle av. J.-C. - est considérée comme une suite de l'*Illiade*. Les cinq livres qui nous sont parvenus décrivent les épisodes suivants : l'arrivée de Penthésilée, et la mort de l'Amazone par Achille, la mort de Thersite par Achille, la dissension au cœur du camp grec qui pousse Achille à Lesbos (sacrifice à Apollon, Artémis et Léto), ainsi que la mort de Memnon par Achille, la mort d'Achille par Pâris, la lutte autour du cadavre d'Achille, Ajax porte le cadavre d'Achille et Ulysse qui repousse les Troyens, la prothésis du corps d'Achille, Thétis et les Néréides pleurent le héros, les Néréides

accompagnent Achille sur l'île Blanche, les jeux funéraires en l'honneur d'Achille et la dispute entre Ajax et Ulysse pour les armes d'Achille.

2.3) La *Petite Iliade* :

La *Petite Iliade*, écrite par Leschès de Mytilène – né à Lesbos dans la première moitié du VII^{ème} siècle av. J.-C. - était composée de quatre livres qui relataient dix épisodes. Le premier est la victoire d'Ulysse sur Ajax dans la dispute pour les armes d'Achille, le second, le suicide d'Ajax, le troisième est l'embuscade et la capture d'Hélénos par Ulysse. Le quatrième épisode est la mort de Pâris par Philoctète, le cinquième les noces de Déiphobe et d'Hélène, le sixième est la venue de Néoptolème à Troie, suivie de la mort d'Eurypyle par Néoptolème. Le huitième épisode raconte le siège de Troie, le neuvième la fabrication du cheval et enfin le dixième et dernier épisode décrit les soldats achéens à l'intérieur du cheval et son entrée du cheval dans Troie.

2.4) La *Prise d'Ilion* ou l'*Ilioupersis* :

Ce petit poème qui nous est parvenu sous la forme fragmentaire de deux livres écrits par le même auteur que l'*Ethiopide* évoque les épisodes suivants : le doute des Troyens sur le cheval, l'entrée du cheval dans la ville, mort de Laocoon et de ses fils, Enée et sa famille se réfugient sur le mont Ida, l'assaut des Grecs dans Troie, mort de Priam par Néoptolème, Ménélas tue Déiphobe et ramène Hélène, Ajax arrache Cassandre réfugiée auprès de la statue d'Athéna, lapidation d'Ajax, mort d'Ashtanax par Ulysse, Andromaque est attribuée à Néoptolème, incendie de Troie et mort de Polyxène sur le tombeau d'Achille par Néoptolème.

3) Les Tragiques :

Le théâtre grec puise dans l'épopée ses thèmes légendaires, de nature homérique ou cyclique et a donné une production abondante, dont une grande partie malheureusement est perdue. La tragédie grecque est représentée par trois grands auteurs du V^{ème} siècle av. J.-C., Eschyle, Sophocle et Euripide. Ces auteurs mettent en scène les moments les plus dramatiques de la vie des grands héros de la guerre de Troie, en respectant le modèle héroïque mais en y introduisant des innovations.

3.1) Eschyle (526 av. J.-C. – 456 av. J.-C.) :

Les deux guerres contre la Perse auxquelles Eschyle a participé ont fortement influencé ses œuvres. Sur les quatre-vingt dix tragédies qu'aurait écrites l'auteur, seulement sept nous sont parvenues, entièrement ou de manière fragmentaire. L'ensemble de l'œuvre d'Eschyle met en avant le rôle des dieux dans les affaires humaines et la dénonciation de l'*hybris* qui met en danger l'ordre de la communauté. Ainsi, la pièce des *Myrmidons*³⁸, - connue par un fragment³⁹- fondée sur les chants IX et XVI de l'*Illiade*, et les *Phrygiens* ou *la Rançon d'Hector*, aurait pu dénoncer l'*hybris* d'Achille. Dans la pièce les *Néréides* inspirée des chants XVIII, XIX et XXI de l'*Illiade*, les déesses marines pleurent la mort de Patrocle. Dans cette œuvre perdue, un messager dit également, comment Achille tua Hector.

3.2) Sophocle (495 av. J. –C. – 406 av. J.-C.) :

Chez Sophocle, les personnages sont des héros confrontés à des problèmes moraux. Nous savons que l'auteur avait écrit plusieurs pièces où Achille était évoqué. A jamais perdues, nous n'en avons gardé que les titres : *Téléphe*, *Troïlos*, *Iphigénie* et les *Amants d'Achille*.⁴⁰

Néanmoins, quelques fragments des *Skyrioi*, pièce écrite probablement vers 450 av. J.-C., nous ont été transmis.⁴¹ Dans cette pièce l'auteur évoque entre autre, le départ de Néoptolème pour la guerre de Troie.

3.3) Euripide (480 av. J.-C. – 406 av. J.-C.):

Selon la Souda⁴², Euripide aurait écrit environ quatre-vingt dix pièces, dont dix-neuf et quelques fragments seulement sont conservés. L'innovation de l'auteur qui s'inspire des héros de la mythologie, est de redéfinir les héros traditionnels comme des personnes ordinaires faisant face à des circonstances extraordinaires.⁴³ Notons que pour les œuvres impliquant directement le personnage d'Achille, l'auteur ne s'est pas fondé sur l'*Illiade* mais sur les autres sources issues des *Chants Cycliques*.

³⁸ Cette pièce serait également la première source connue concernant la relation amoureuse entre Achille et Patrocle.

³⁹ Cf. S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 3, Göttingen, 1984.

⁴⁰ Cf. P. Demont et A. Lebeau, *Les Tragiques grecs*, Paris, 1999, p. 97.

⁴¹ Cf. C. E. Fritsch, *Neue ente des Aischylos und Sophokles*, Hamburg, 1936; R. Carden, *The Papyrus Fragments of Sophocles. An edition with prolegomena and commentary*, Berlin – New-York, 1974, spéc. p. 94-105.

⁴² Encyclopédie grecque de la fin du IX^{ème} siècle ap. J.-C.

⁴³ Cf. J. Gregory, « Euripidean Tragedy », in *A Companion to Greek Tragedy*, 2005, p. 260.

Peut-être à la même époque que Sophocle ou quelques années après, Euripide écrit à son tour une pièce intitulée les *Skyriennes*. L'auteur y décrit la vie et l'épisode de la découverte d'Achille parmi les filles du roi Lycomède. Si Euripide s'inspire des *Chants Cypriens*, il innove en intégrant le personnage du Trompette. Dans la pièce, c'est le son émit par le Trompette qui pousse Achille à rejeter son déguisement féminin et à dévoiler sa véritable identité. Par ailleurs, Euripide s'est probablement inspiré des *Skyrioi* de Sophocle, pour le départ du héros, qui n'est plus Néoptolème mais Achille.⁴⁴

Parmi les pièces qui nous sont parvenues, nous remarquons qu'Euripide exploite la version du mythe où Achille est le fiancé d'Iphigénie en écrivant deux pièces : *Iphigénie en Tauride* (414 av. J.-C.) et *Iphigénie à Aulis* (406 av. J.-C.)

Dans *l'Iphigénie en Tauride*, Euripide - inspiré d'un passage des *Cypria* - donne une vision peu glorieuse d'Achille à travers les paroles d'Iphigénie :

« *Le perfide Odysseus sut me prendre à ma mère ; sous couleur d'épouser Achille, j'arrivai dans la terre d'Aulis ; et là pauvre victime, soulevée par-dessus l'autel, j'allais périr frappée du glaive ; mais Artémis m'enleva, laissant aux Achéens une biche en échange.* » (*Iph. en Taur.* v. 24-29)

Dans cette version du mythe lié à la guerre de Troie, on propose à Iphigénie fille d'Agamemnon, de venir à Aulis pour épouser Achille. En réalité elle devra être sacrifiée à Artémis, pour effacer l'outrage fait à la déesse lors du débarquement des Achéens et permettre ainsi de lever un vent qui permettra à l'armée de rejoindre Troie, pour y livrer bataille. La déesse magnanime, refuse le sacrifice de la jeune fille et accepte en contrepartie le sacrifice d'une biche. Achille, est simplement évoqué dans ce passage, comme la raison de la venue d'Iphigénie.

Au moment du sacrifice, la fille d'Agamemnon reproche à Achille de faire partie du complot qui l'a conduite à Aulis et de ne pas intervenir :

« *Ô père, ô père ! quelle horrible union tu m'apprêtes ! Tandis que tu m'égorges, ma mère et ses Argiennes, en ce moment, chantent mon hyménée, et le palais entier est plein du bruit des flûtes : et je péris par toi ! Il était donc Hadès, et non fils de Pélée,*

⁴⁴ J-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, 1982, p. 103 et n° 7.

l'Achille que tu m'as proposé pour époux ! Et sur ce char tu m'as, vers des noces sanglantes, attirée, ô perfide ! » (Iph. en Taur. v. 364-371)

Vers 413 av. J.-C., dans la pièce intitulée *Electre*, Euripide innove une nouvelle fois, en décrivant le rôle des Néréides dans le transport des armes d'Achille (première panoplie) :

« Quittant la pointe de l'Eubée, les Néréides portaient le bouclier et les armes de guerre qu'Héphaïstos a forgées sur ses enclumes d'or. » (Electre, v. 442-444)

et en donnant une description de ces armes, tout particulièrement celle du bouclier:

« Sur la bande courant autour de sa courbe, Persée, avec ses talonnières ailées, planait sur la mer et, le cou tranché, le chef de la Gorgone était dans sa main. Près de lui, on voyait le messager de Zeus, Hermès fils de Maïa l'agreste jouvenceau. Au milieu du grand bouclier brillait le disque radieux du soleil monté sur un char que traînaient des coursiers ailés, et les chœurs célestes des astres, Pléiades, Hyades.... » (Electre, v. 459-469)

Le décor du bouclier qu'amènent les Néréides chez Euripide est différent de celui d'Homère. L'auteur du Vème siècle av. J.-C. décrit le premier bouclier qu'a reçu Achille embarqué sur un navire en direction de Troie alors qu'Homère dans l'*Iliade*, décrit minutieusement le deuxième bouclier, celui forgé par Héphaïstos sur la demande de Thétis.

Dans l'*Iphigénie à Aulis* (406 av. J.-C.), Euripide sur le modèle des *Néméennes* de Pindare⁴⁵ - où l'auteur, avant de faire l'éloge de Trasybule évoque Chiron - relate l'éducation d'Achille auprès de Chiron, le « Bon Centaure » à travers le dialogue entre Clytemnestre et Agamemnon et les paroles d'Achille lui-même:

⁴⁵ Pindare, *Néméennes*, III, III, 43-55 (trad. A. Puech, « CUF »), Paris, 1923, 1967 : « Cependant le blond Achille, tandis qu'il habitait la demeure de Philyre, enfant encore, avait pour jeux de grands exploits ; sans cesse, faisant voler comme le vent le javelot armé d'un fer court, il combattait les lions farouches, leur donnait la mort et abattait les sangliers. Puis il rapportait au Centaure, fils de Cronos, leurs cadavres encore haletants, dès l'âge de six ans ; et tout le temps qui suivit. [...] en sa sagesse profonde, Chiron avait nourri, dans son antre rocheux, Jason, et après lui Asclépios auquel il enseigna l'emploi des remèdes appliqués d'une main légère. »

Clytemnestre - « Achille fut-il élevé par Thétis ou par son père ?

Agamemnon - Chiron, afin qu'il n'apprît point les façons des mortels pervers. »

(...)

Achille - « Pour moi, élevé chez le plus pieux des hommes,

Chiron, j'ai appris à avoir des manières franches. »

(*Iph. à Aulis*, v. 708-709 et v. 926-927)

Dans ce passage d'Euripide, nous remarquons la même volonté que chez Pindare de présenter Chiron comme un modèle de perfection de la *paideia*. Par ailleurs, la « poésie » de Pindare célèbre les héros pour leurs vertus exceptionnelles et pour leurs valeurs morales. Ces qualités sont innées mais doivent aussi être développées⁴⁶ par un apprentissage délivré par un maître juste, sage et moral, comme le Centaure Chiron.

II) Les sources latines des III^{ème} et II^{ème} siècles av. J.-C. :

Les travaux de P. Grimal, J.-C. Dumont, F. Dupont, C. Guittard et J. Dangel⁴⁷ sur la littérature latine ont démontré l'existence d'une véritable création romaine. La production latine, fondée dans un premier temps sur les sources littéraires grecques, est parvenue dans la péninsule italique, sous la forme des cycles épiques et des tragédies. Les premiers auteurs latins reprennent les sujets grecs, en faisant des traductions, comme celle de l'*Odyssée* par Livius Andronicus, mais aussi au fur et à mesure en créant leurs propres tragédies, fondées sur ces mêmes figures légendaires. Sans oublier l'influence du théâtre qui « popularisait »⁴⁸ les mythes du cycle troyen dans les colonies de Grande-Grèce. Pensons, que les pièces grecques jouées dans leur langue maternelle dans la péninsule italienne connaissaient un réel succès auprès d'un public hellénisé depuis l'époque archaïque. Cependant, cette production réussit très vite à mettre en scène les héros et les légendes des cités de la péninsule italienne, étroitement liés à l'histoire romaine mythique et réelle.

⁴⁶ C. Collobert, *Parier sur le temps. La quête héroïque d'immortalité dans l'épopée homérique*, Paris, 2011, p 143.

⁴⁷ P. Grimal, *Le siècle des Scipions. Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques*, Paris, 1975 ; F. Dupont, *Le théâtre latin*, Paris, 1988 ; J. Dangel, *Héros et héroïnes dans l'épopée latine républicaine, de Livius Andronicus à Ennius*, 2008.

⁴⁸ P. Grimal, *Le siècle des Scipions. Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques*, Paris, 1975, p. 126.

1) Livius Andronicus :

Au III^{ème} siècle av. J.-C., Livius Andronicus⁴⁹ apparaît comme le premier « auteur » latin avec sa traduction de l'*Odyssée*. Arrivé à Rome, il devient le précepteur pour les enfants de son maître, Livius Salinator⁵⁰, et une fois affranchi il enseigne dans des écoles où il traduit, pour ses élèves, l'*Odyssée*. Si Livius Andronicus choisit de traduire en latin le retour d'Ulysse, c'est peut-être comme le suggère P. Grimal, parce que selon Hésiode, l'*Odyssée*, met en scène les aventures d'Ulysse en Méditerranée, en Italie et en Sicile. I. Malkin⁵¹ suit cette idée en proposant les voyages d'Ulysse comme un médiateur entre les Grecs et les non-Grecs et suggère cette légende comme un des fondements de l'identité locale à la période archaïque et classique. En outre, P. Grimal ajoute qu'il devenait « urgent » pour Rome, dont le désir grandissant d'affirmer ses origines troyennes, d'avoir une épopée de type grec.⁵² C'est peut-être aussi comme le suggère J. Dangel, parce que ce dernier, confronté à la solitude et à de multiples dangers, est le plus à même de refléter les sentiments ressentis par l'auteur, mais aussi par les peuples de Grande-Grèce. Ajoutons, que c'est à cette période, plus précisément à partir de 240 av. J.-C., que le théâtre prend une place prépondérante à Rome, grâce à la création des jeux publics et privés qui se multiplient, comme l'indique F. Dupont.⁵³

Le fait qu'il dirige le *Collegium scribarum histrionumque*, fait de lui le garant des institutions et de la poésie latine officielle. Son œuvre est une véritable célébration des grandes valeurs de la Cité. Selon J.-C. Dumont et M.-H. François Garelli, Livius Andronicus donne naissance à l'épopée latine, qui s'inspire, dès sa création, des actions emblématiques (*exempla*) des grandes figures de référence d'origine grecque⁵⁴, en écrivant neuf pièces dont trois se rapportent au siège de Troie : *Achilles*, *Ajax* et *Equos trojanus*.

Durant la seconde moitié du III^{ème} siècle av. J.-C. et le début du II^{ème} siècle av. J.-C., un nouveau rapport s'installe entre le mythe et l'histoire « authentique ». Après la guerre contre Hannibal, Rome s'impose. Cependant, les origines italiennes de ces auteurs qui sont en contact étroit depuis longtemps avec la culture grecque les poussent à reprendre des sujets et des thèmes grecs bien connus du public aussi. C'est dans ce

⁴⁹ Né à Tarente vers 284 av. J.-C., et décédé à la fin du III^{ème} siècle av. J.-C.

⁵⁰ F. Dupont, *La théâtre latin*, Paris, 1988, p. 30.

⁵¹ I. Malkin, *The Returns of Odysseus: colonization and ethnicity*, Berkeley, 1998.

⁵² P. Grimal, *Le siècle des Scipions. Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques*, Paris, 1975, p. 54, 64 et p. 126.

⁵³ F. Dupont, *Le théâtre latin*, Paris, 1988, p. 29.

⁵⁴ J.-C. Dumont et M.-H. François-Garelli, *Le théâtre à Rome*, Paris, 1998, p. 28.

cadre, qu'apparaît la deuxième épopée latine, ayant pour sujet la guerre contre Carthage.

L'intérêt de cette nouvelle tendance représentée par Naevius, Plaute et Ennius, se porte sur des personnages plus proches de la réalité du quotidien comme les marchands et les soldats. Toutefois, les auteurs ne manquent pas d'intégrer des références grecques (en grand nombre chez Plaute) qu'ils n'indiquent pas.⁵⁵

2) Naevius (264 av. J.-C. -194 av. J.-C.):

Naevius est originaire de Campanie et écrivait des tragédies et des comédies. Il s'était distingué en s'attaquant à la noble famille des Metelli, mais aussi pour ses allusions politiques dans ses pièces, interdites jusque là.⁵⁶ Malgré leurs états fragmentaires, l'*Andromacha*, l'*Equos trojanus*, l'*Hector* et l'*Iphigenia* montrent la volonté de Cnaeus Naevius de se démarquer de Livius Andronicus en intégrant une vision « réelle » aux grandes épopées. Il utilise les légendes troyennes comme préfiguration des événements historiques qu'il a vécus, (guerre contre Carthage). P. Grimal précise que Naevius, dans son *Bellum Punicum* se rattache à la tradition orale mais aussi aux chants des banquets, les « *carmina conuiuialia* », bien connus de la tradition romaine, où l'on chantait et se remémorait ainsi le souvenir des exploits des héros du passé légendaire.⁵⁷ Naevius, en tant qu'ancien soldat ayant participé à la guerre, accentue sa narration non pas sur quelques grandes figures, mais décrit les événements du point de vue de l'ensemble de la « masse des soldats », comme lui-même les a vécus. C'est comme si le mythe jouait un rôle prépondérant dans l'interprétation historique. Par ces procédés, il réussit à donner une nouvelle vision des légendes troyennes et crée un nouveau genre : l'épopée mythico-historique. Son texte reflète alors un caractère politique, jusque là interdit au théâtre⁵⁸, en faveur de la domination de Rome.

3) Plaute (254 av. J.-C. – 184 av. J.-C) :

Avec Titus Maccius Plautus, la figure d'Achille entre dans l'univers comique. Ses pièces sont jouées entre la guerre d'Hannibal et la censure de Caton. On pourrait penser

⁵⁵ Cf. B. Taladoire, *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco, 1956, p. 19. L'absence de commentaires suggère que les spectateurs étaient capables de les comprendre aisément.

⁵⁶ F. Dupont, *Le théâtre latin*, Paris, 1988, p. 30

⁵⁷ P. Grimal, *Le siècle des Scipions. Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques*, Paris, 1975, p. 145.

⁵⁸ F. Dupont, *Le théâtre latin*, Paris, 1988, p. 30.

que les références ou comparaisons des personnages avec la figure héroïque sont une manière de la déconsidérer, mais ce n'est pas tout à fait le cas.

Si l'on peut observer la dérision de la figure d'Achille chez l'auteur comique d'origine ombrienne, dans les *Bacchides*, au vers 938 : « *Tenez, il est là, couché non sur le bûcher d'Achille, mais sur un bon lit...* »⁵⁹ on peut aussi comprendre l'intention de Plaute : dénoncer le caractère du personnage. En effet, le protagoniste évoque le bûcher d'Achille non pas comme une référence aux honneurs posthumes, au héros, mais comme point de comparaison avec sa situation. Dans cette utilisation référentielle, le bûcher d'Achille est comparé à un lit peu confortable et fait allusion à une situation peu enviable. Ainsi, l'auteur par le procédé de substitution sous-entend que la situation de son personnage pourrait être pire.

Plaute continue de reprendre la figure d'Achille comme un parallèle avec les personnages de ses comédies en le privant de son caractère héroïque pour donner plus de poids à sa référence dans des situations « normales » pour le public. Dans la scène IV de l'acte II du *Mercator*⁶⁰, Charinus évoque la mort de Penthée par les Bacchantes et cherche à mourir parce qu'il va perdre sa maîtresse. Eutyclus veut l'en dissuader et acheter la maîtresse de son ami :

Charinus : « *Si je veux ! Au poids de l'or, au contraire !* »

Eutyclus : « *Mais où l'aura-t-on ?* »

Charinus (air égaré) : « *Je prierai Achille de me donner celui qu'il a reçu pour la rançon d'Hector* »

Il faut comprendre ce passage où Charinus invoque la générosité d'Achille, comme un simple référent, au monde héroïque. Les précieux dons offerts par Priam en échange du corps de son fils, valeureux soldat, serviront dans le *Mercator* à acheter une jeune fille. Dans ce contexte, Charinus veut utiliser les « gains » d'Achille, obtenus grâce à son courage et à sa valeur, à des fins amoureuses, pour assouvir un désir guidé par les passions. Le décalage de la situation n'échappe pas au public. Ajoutons, que la connaissance de Charinus sur les héros grecs légendaires est « savante », même dans

⁵⁹ Plaute, *Les Bacchides*, v. 938, (trad. A. Ernout, « CUF »), Paris, 1933, 1970 : « *Ellum ; non in busto Achilli, sed in lecto accubat ; ...* »

⁶⁰ Plaute, *Mercator*, II, IV, (trad. A. Ernout, « CUF »), Paris, 1936, 1970 : « *Charinus : Qui potius quam auro expendas ? Evthyclus : Unde erit ? Charinus : Achillem orabo aurum ut mihi det Hector qui expensus fuit.* »

ces moments difficiles, il pense à faire référence au héros. Nous pourrions voir alors ce passage comme le reflet d'une habitude de la population romaine, qui se réfère facilement aux figures héroïques, dans son quotidien.

Le *Miles Gloriosus* est une des comédies les plus abouties du genre parodique. Lorsque Plaute évoque la beauté d'Achille au vers 61 et suivants, il ne fait que dire ce qui est vrai, ce qui est avéré par les mythographes et les auteurs précédents.

« *Rogitabant* : « *hicine Achilles est ?* » *inquit mihi.*

« *Immo eius frater* » *inquam* « *est* ». *Ibi illarum altera*

« *Ergo mecastor pulcher est* » *inquit mihi*

« *Et liberalis ; uide caesaries quam decet.*

« *Ne illae sunt fortunatae quae cum isto cubant.* »⁶¹

La situation n'est-elle pas comique ? Le soldat fanfaron, qui se vante d'exploits qu'il n'a pas accomplis est comparé à Achille, le « modèle héroïque » par excellence.

L'auteur réussit subtilement, grâce à son écriture et aux paroles choisies, à comparer, un bref instant, un homme ordinaire avec le plus valeureux des héros.

La jeune esclave évoque la générosité et la performance du guerrier sanguinaire de manière flatteuse :

« *Allons aimable Achille, exauce ma prière ; sauve cette belle, ô beau guerrier ; laisse parler ton naturel généreux, ô preneur des villes, massacreur de rois...* »⁶².

La flatterie réside dans l'identité du personnage. Le nom du héros évoqué ne devrait-il pas faire appel à l'orgueil du personnage en comparaison à celui d'Achille ?! Le terme « massacreur de rois », est une allusion à la querelle entre Achille et Agamemnon à propos de Briséis. L'autorité du chef de l'armée achéenne n'a aucune emprise sur le fils de Pélée qui l'insulte ouvertement devant le conseil des chefs.

4) Ennius (239 av. J.-C. – 169 av. J.-C.) :

Tout comme Naevius, Quintus Ennius, originaire de Rudiae, avait embrassé une carrière militaire, ce qui lui fournira une source d'inspiration pour son œuvre majeure :

⁶¹ Plaute, *Miles Gloriosus*, v. 61-65, (trad. A. Ernout, « CUF »), Paris, 1936, 1970 : « *Elles me harcelaient de questions. « N'est-ce pas Achille ? » me disait l'une d'elles. « Non », lui répondis-je, « mais c'est son frère ». Et l'autre de reprendre : « Ah, par Castor, comme il est beau, et quel air distingué ! Voyez comme ses boucles lui vont bien ! Heureuses les femmes qu'il admet dans son lit ! » »*

⁶² Plaute, *Miles Gloriosus*, v. 1054: « *Age, mi Achilles, fiat quod te oro ; serua illam pulchram pulcher, Exprome benignum ex te ingenium urbicape, occisor regum.* »

les *Annales*. Ainsi, son expérience sur les champs de bataille va lui permettre de conjuguer poésie et mémoire. Grâce à ses relations étroites avec Caton l’Ancien et ensuite grâce à l’entourage de la famille des Scipions et de M. Fulvius Nobilior⁶³ – dont il chante les exploits - il est protégé et fréquente le monde de l’élite. Ainsi, ses œuvres sont lus et appréciés par les hommes puissants ce qui va lui permettre d’être promu poète officiel de Rome. Il continue dans la lignée de Naevius, et sert Rome entre théâtre et épopée.⁶⁴ Son œuvre théâtrale nous est parvenue sous la forme fragmentaire de onze pièces, inspirées des grands personnages de la mythologie grecque : *Alexander*, *Iphigenia*, *Telephus*, *Achilles*, *Achilles Aristarchi*, *Hectoris lustra*, *Ajax*, *Telamo*, *Andromacha*, *Hecuba* et *Eumenides*. Les titres de ses pièces indiquent une reprise des sujets légendaires du cycle troyen, probablement inspirés par Euripide, mais aussi par Eschyle (*Euménides* et la *Rançon d’Hector*) et Sophocle (*Ajax*). Toutefois, il renouvelle le genre littéraire dans la recherche de la langue et met en place une nouvelle manière d’écrire.⁶⁵ Il adapte l’hexamètre grec, en d’autres termes le vers épique d’Homère, à la poésie latine. Il crée donc une langue poétique latine, forgée avec ses propres mots et adjectifs qui traduisent les composés grecs et les plient aux exigences de l’hexamètre. Ainsi, avec Ennius, il ne s’agit plus d’imiter par une traduction latine les œuvres grecques, mais d’une véritable création littéraire, dont les sujets sont inspirés par les grandes figures légendaires grecques.

Ennius fut connu et apprécié des Romains pour son œuvre épique et fut surnommé le nouvel « Homère ».⁶⁶ Dans le prologue des *Annales de la République Romaine* composée de dix-huit livres, l’auteur dit qu’il a fait un rêve où l’âme d’Homère revivait en lui. Les six premiers livres des *Annales*, commençaient avec les origines troyennes et finissaient avec la guerre contre Pyrrhus, considérée par Ennius comme le prélude des guerres puniques.⁶⁷ Ennius se voit donc comme l’ « Homère » romain, attaché aux sujets traditionnels se démarquant du courant de la poésie alexandrine.⁶⁸

⁶³ A. Tuilier, « Euripide et Ennius. L’influence philosophique et politique de la tragédie grecque à Rome », in *Bulletin de l’Association Guillaume Budé : Lettres d’humanité*, vol. 21, 1962, p. 379-398, spéc. p. 389.

⁶⁴ J. Heurgon, *Ennius*, Paris, 1961.

⁶⁵ A ce propos voir A. Meillet, *Esquisse d’une histoire de la langue latine*, Paris, (réd.), 2004 ; M. von Albrecht, *History of Latin Literature : From Livius Andronicus to Boethius : with Special Regard to Its Influence on World Literature*, vol. 1, New-York, 1997 ; Id., *Roman Epic. An interpretative Introduction*, New-York, 1999.

⁶⁶ J-C. Dumont et M-H. François-Garelli, *Le théâtre à Rome*, Paris, 1998, p. 107-108.

⁶⁷ P. Grimal, *Le siècle des Scipions. Rome et l’hellénisme au temps des guerres puniques*, Paris, 1975, p. 216-218 et p. 219.

⁶⁸ *Idem.*, p. 221.

5) Lucius Accius (170 av. J.-C. - 86 av. J.-C.):

Les travaux de Ch. Guittard et l'étude de J. Dangel⁶⁹ propose de considérer le caractère « difficile » d'Achille dépeint dans les tragédies grecques d'Euripide et d'Eschyle comme une des sources d'inspiration pour certaines pièces du cycle de l'auteur latin Lucius Accius (170-86 av. J.-C.). En effet, le tragédien d'origine ombrienne, était sous la protection des Junii Bruti, renouait avec la tradition en puisant son inspiration dans l'*Illiade* et plus particulièrement dans les chants I, II et IX pour créer son cycle de la guerre de Troie⁷⁰, composé de quatorze pièces: *Telephus*, *Hellenes*, *Achilles*, *Myrmidones*, *Nyctegresia*, *Epinausimache*, *Armorum iudicium*, *Neoptolemus*, *Philocteta*⁷¹, *Antenoridae*, *Deiphobus*, *Persis*, *Astyanax*, *Troades*, *Hecuba*.⁷² Cependant loin de se contenter de reprendre Homère, il ajoute à son récit des éléments provenant de sources grecques, probablement des V^{ème} et IV^{ème} siècles av. J.-C.⁷³ La volonté de l'auteur, nettement lisible dans les pièces consacrées à Achille (*Achille*, *Myrmidons*), est de peindre le caractère « obstiné et intraitable » du héros de l'excès: « *nedum cum fuerat pectus iracundia* ». ⁷⁴

Aussi dans les *Myrmidons*, Accius utilise une version rare du mythe, probablement héritée d'Eschyle⁷⁵, qui présente Achille, non pas comme le guerrier par excellence d'Homère, respecté par l'armée entière mais comme un chef militaire dont on dénonce la conduite et dont les actes seront condamnés ouvertement par les soldats. Dans la vision d'Accius, l'armée a toute autorité, sur Achille, qui à cause de son caractère orgueilleux, doit faire face à une révolte de ses compagnons et à un jugement pour haute trahison. Pourtant, Achille essaye de se justifier :

*Tu pertinaciam esse, Antiloche, hanc praedicas ;
ego peruicaciam aio et ea me uti uolo ;
nam peruicaciam dici me esse et uincere
perfacile patior, pertinacem nihil moror.*

⁶⁹ Ch. Guittard, « Tite-Live, Accius et le rituel de la devotio », in *CRAI*, 1984, p. 581-600 ; Accius, *Œuvres, fragments*, trad. et commentaire de J. Dangel, CUF, Les Belles Lettres, Paris, 1995, 2002, p. 38.

⁷⁰ Parvenu sous la forme de fragments.

⁷¹ Ces poèmes sont consacrés à la guerre proprement dite.

⁷² Ces six poèmes évoquent la chute de Troie.

⁷³ Peut-être par Eschyle, Euripide et Sophocle ?

⁷⁴ Accius, *Achille*, frag. III, (trad. J. Dangel, « CUF »), Paris, 1995, 2002 : « à plus forte raison alors que ton coeur est bouillant de colère ».

⁷⁵ Ch. Guittard, « Tite-Live, Accius et le rituel de la devotio », in *CRAI*, 1984, p. 581-600.

*Haec fortis sequitur, illam indocti possident.*⁷⁶

Achille reste donc inébranlable dans son refus de combattre, aveuglé par la colère. Dans ce passage, il défend sa position en évoquant les qualités dont il est doté, persévérance et réussite, qu'il estime être « l'apanage des braves ». Par ce procédé, il écarte son défaut majeur, l'obstination, qui s'efface devant de plus grandes vertus.

Il dénonce aussi l'ingratitude des Grecs à son égard, comme dans l'*Iliade*⁷⁷:

*...mea facta in acie obliti....*⁷⁸

Mais l'auteur ne cesse de présenter Achille comme un être égoïste et insensible :

Iram infrenes, obstes animis, reprimas confidentiam

et

*Nec perdolescit fligi socios, morte campos contegi !*⁷⁹

Dans ces passages c'est bien le caractère « néfaste » du héros mais aussi sa condition de mortel en le faisant juger par des hommes qu'a choisis de mettre en évidence l'auteur.

III) Les représentations iconographiques :

La naissance de la céramique italote est en général associée à la fondation de Thurioi en 444-443 av. J.-C., avec en particulier les ateliers de Tarente et de Métaponte et se prolonge jusqu'au III^{ème} siècle av. J.-C. Inspirée des sujets mythologiques de la céramique attique, les multiples ateliers ne tardent pas à développer leur propre personnalité iconographique et stylistique. La production italote atteint sa période de maturité au IV^{ème} siècle av. J.-C. Destinée à exprimer les valeurs d'une société à caractère aristocratique, elle exprime à travers les images légendaires, comme la figure

⁷⁶ Accius, *Myrmidons*, frag. I, (trad. J. Dangel, « CUF »), Paris, 1955, 2002: « Toi tu prétends, Antiloque, que c'est de l'obstination; moi, j'affirme que c'est de la persévérance et c'est de celle-ci que je veux faire preuve; car je consens très volontiers qu'on me traite de persévérant et de gagnant; mais je n'admets pas d'être un obstiné. Le premier cas est l'apanage des braves, le second est la condition des êtres sans culture. »

⁷⁷ Homère, *Il.*, IX, v. 315-345.

⁷⁸ Accius, *Myrmidons*, frag. II, (trad. J. Dangel, « CUF »), Paris, 1995, 2002 : « ...oublieux de mes faits d'armes... »

⁷⁹ Accius, *Myrmidons*, frag. VIII, (trad. J. Dangel, « CUF »), Paris, 1995, 2002 : « réfrène ta colère, endigue ta fierté, réprime ton intrépidité » et « et il ne ressent nulle affliction à voir ses compagnons terrassés, la mort couvrir la plaine ! »

d'Achille, les origines d'un passé légendaire.⁸⁰ En effet, la qualité du dessin culmine à cette période et les vases se peuplent de scènes de plus en plus complexes. Les peintres de céramique italote vont très vite exporter leurs productions dans les centres indigènes, et adapter les sujets légendaires et mythologiques grecs ainsi que les formes mêmes des vases (cratères à volutes monumentaux) aux exigences de la population locale.⁸¹ L'origine grecque des scènes représentées sur la céramique témoigne de l'hellénisation des populations pour lesquelles elle était destinée. Toutefois, l'insertion d'éléments spécifiques à la culture locale, montre une volonté de maintenir une identité culturelle propre de la part des commanditaires indigènes.⁸² Ainsi, les images renferment un langage plus complexe qu'il n'y paraît de prime à bord.

Dans la céramique italote du IV^{ème} siècle, la vie d'Achille se répartit en huit épisodes distincts : le meurtre de Troïlos, l'armement d'Achille par les Néréides, la mort de Penthésilée, l'Ambassade, l'outrage au corps d'Hector, la rançon pour le corps d'Hector, le Sacrifice des prisonniers troyens et Achille pleurant.

1) La céramique italote du IV^{ème} siècle av. J.-C.:

Les recherches entreprises dès la fin des années 1950 et au début des années 1960 par A. D. Trendall et A. Cambitoglou (pour la classification et l'attribution des documents)⁸³, par K. Schauenburg, M. Schmidt et M. Borda⁸⁴ (centrées plus particulièrement sur la production elle-même) ont soulevé des objectifs multiples. Au milieu des années 1970, *L'Ilioupersis dans la céramique italote. Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle* de J. M. Moret, qui examine les rapports entre la céramique italote, l'épopée et la tragédie, et la continuation des travaux précédents sont plus centrés sur l'histoire culturelle et sociale de la Grande-Grèce à travers l'analyse iconographique de la production céramique. Les études qui se poursuivent dans les deux

⁸⁰ E. Mugione, *Miti della ceramica attica in Occidente. Problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italote*, Tarente, 2000, p. 84.

⁸¹ G. Sena Chiesa, « Un pittore di miti : il Pittore di Licurgo », in *Miti Greci. Archeologia pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milan, 2004, p. 226-235, spéc. p. 226.

⁸² G. Sena Chiesa, « Le ragioni di una mostra : eroi, principi, pittori di miti e collezionisti », in G. Sena Chiesa et E. A. Arslan (dir.), *Miti Greci. Archeologia pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milan, 2004, p. 26.

⁸³ Leur travail a permis la classification de plus de 20.000 vases et sert de base de référence pour toutes les études sur le sujet de la céramique. Les noms des peintres cités dans notre analyse se fondent sur les dénominations attribuées par A.D. Trendall et A. Cambitoglou.

⁸⁴ La bibliographie importante de chacun des auteurs ne nous permet pas de la citer entièrement. Je me limiterai seulement à un ouvrage représentatif: A. D. Trendall et A. Cambitoglou, *RVAp*, ses suppléments et *LCS*; K. Schauenburg, « Achilleus in der unteritalischen Vasenmalerei », in *Bjbb* 161, 1961, p. 215-235; M. Schmidt, *Der Dareiosmaler und sein Umkreis. Untersuchungen zur spätapulischen Vasenmalerei*, *Orbis antiquus*, 15, Münster, 1960 ; M. Borda, *Ceramiche apule*, Bergame, 1966.

dernières décennies du XXème siècle avec J. Chamay, M. Mazzei, E. Lippolis, E. M. De Juliis, C. Aellen et au XXIème siècle par exemple avec G. Sena Chiesa, M. Denoyelle, E. Mugione et Cl. Pouzadoux⁸⁵ ont approfondi les connaissances sur la céramique italote, surtout sur les contextes archéologiques et sur l'interprétation de sa vaste iconographie : fonction et usage des images. Elles permettent d'établir plus précisément le contexte de production, de circulation, d'attribuer ou de ré-attribuer les vases à des ateliers et à des peintres et leurs rapports avec les destinataires. Même si la classification d'A. D. Trendall et A. Cambitoglou reste la source de référence, M. Denoyelle dans son article de 2005⁸⁶ met en évidence les critiques et les limites de ce classement – basé sur des critères stylistiques - et les difficultés d'attribution de la production apulienne. Elles explorent aussi les symboliques des sujets représentés dans un contexte géographique et temporel défini, une mise en relation avec les sources écrites et selon des sociétés régies par des règles qui leur sont propres.

1.1) Contexte de production :

L'ensemble de la céramique italote à figures rouges du catalogue comprend quarante et un vases produits par les ateliers des colonies grecques de Grande-Grèce et retrouvés dans un contexte funéraire. Les ateliers principaux de ces régions se situent à Tarente (Apulie), Métaponte (Lucanie) et Paestum (Campanie), mais ils en existent d'autres.

Les ateliers apuliens dominent la production dans son ensemble avec trois phases de styles : l'Apulien antique (400-370), l'Apulien moyen (370-340) et l'Apulien tardif (340-300)⁸⁷ avec des grandes figures tels que le Peintre des Enfers, le Peintre des

⁸⁵ J. Chamay, « Achille et Troilos par le peintre de Caivano », in *AntK* 23, 1980, p. 48-53; M. Mazzei, « Committenza e mito. Esempi dalla Puglia settentrionale », in *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*, Rome, 1999, p. 467-483; E. Lippolis (dir.), *I Greci in Occidente. Arte e artigianato in Magna Grecia*, Naples, 1996; E.M. De Juliis, *Mille anni di ceramica in Puglia*, Bari, 1997; *Céramique et peinture grecques mode d'emploi*, Actes du colloque international de l'Ecole du Louvre, Paris, 1999 ; E. Mugione, *Miti della ceramica attica in Occidente. Problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italote*, Tarente, 2000; *Id.*, « L'iconografia come contributo alla definizione di officine e ambiti di produzione », in *La Céramique apulienne: bilan et perspectives*, Naples, 2005, p. 175-186; G. Sena Chiesa et A. Arslan, *Miti Greci. Archeologia pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milan, 2004; M. Denoyelle (dir.), *La Céramique apulienne: bilan et perspectives*, Naples, 2005; Cl. Pouzadoux, « L'invention des images dans la seconde moitié du IVe siècle: entre peintres et commanditaires », in *La Céramique apulienne: bilan et perspectives*, Naples, 2005, p.187-200 ; *Id.*, « Mythe et culture politique dans la céramique apulienne », in *Verso la città. Forme insediative in Lucania e nel mondo italico fra IV e III sec. A. C.*, Venosa, 2009, p. 29-43.

⁸⁶ M. Denoyelle (dir.), « L'approche stylistique : bilan et perspectives », in *La Céramique apulienne : bilan et perspectives*, Centre Jean Bérard, Naples, Paris, 2005, p. 103-112.

⁸⁷ E.M. De Juliis, *Mille anni di ceramica in Puglia*, Bari, 1997.

Euménides, le Peintre de Ruvo 423, le Peintre de L'Ilioupersis, le Peintre de Lycurgue, le Peintre de Baltimore, le Peintre de Darius et le Peintre du Saccos Blanc...

Les vases du catalogue retrouvés en Lucanie et en Campanie sont attribués au Peintre de Vienne 1091 et du Peintre de Primato, du Peintre de la Libation, de Caivano et du Peintre de l'Oreste de Boston.

La découverte des vases dans les nécropoles de l'Apulie septentrionale, telles que la nécropole de Ruvo di Puglia et l'hypogée du Peintre de Darius à Canosa fait penser que les ateliers des peintres de céramique devaient être dans les grands centres urbains limitrophes, particulièrement quand il s'agit des cratères à volutes monumentaux. Par exemple, la production du peintre de Lycurgue, suggère que son atelier devait être à Ruvo ou dans ses environs. Ces ateliers locaux restent liés à ceux de Tarente.

Même si nous connaissons en grande partie les « styles » de chacune des régions représentées dans notre catalogue, il est parfois quasi impossible de déterminer l'origine exacte de la production : soit parce que nous ne connaissons pas tous les ateliers, soit parce que nous devons tenir compte d'une hypothétique influence d'une « école » sur l'autre et de l'offre et de la demande. Parfois on peut retrouver en Lucanie des vases de style apulien et vice-versa (mais dans une moindre mesure, car les exportations sont limitées). Par exemple, on retrouve dès 370 av. J.-C., des vases lucaniens sur le marché apulien.

Les vases sont, à travers leurs décorations, le support des valeurs et idéaux du défunt. Les thèmes mythologiques retranscrits sur les différentes céramiques du catalogue suivent une hiérarchie, une codification et des critères précis.

Les dimensions du vase et sa fonction primaire, vont déterminer le choix iconographique. Les sujets épiques, de grandes valeurs morales, vont trouver une faveur exceptionnelle sur les grands vases. Le tableau 1 montre que les représentations figurées de la vie d'Achille, recensées dans le catalogue, sont davantage illustrées sur les cratères. Toutefois, des vases de plus petites dimensions, - liés à la sphère du banquet et au rituel du *symposium* -, ont été retrouvés également dans des tombes appartenant à des membres de l'élite locale. La variété des vases retrouvés dans une même tombe montre la richesse du défunt mais aussi la codification entre l'iconographie figurée et la typologie des vases. La devise des peintres de céramique pourrait être : « A chaque vase correspond son image ».

Vases	Cratère en cloche	5
	Cratère à calice	2
	Cratère à volutes	17
	Amphore	2
	Loutrophore	1
	Dinos	1
	Péliké	2
	Lékané	3
	Hydrie	1
	Nestoris	1
	Oénochoé	1
	Canthare	1
	Lécythe	1
	Phiale / coupe	2
	Couvercle	1

Tableau 1

2) Les thèmes figurés du cycle d'Achille :

Les quarante trois vases qui constituent le catalogue font partie d'un mobilier funéraire découvert lors des différentes fouilles réalisées à partir du XIX^{ème} siècle en Grande-Grèce. Ainsi, la fonction funéraire du matériel sera un indice essentiel dans l'analyse interprétative des scènes figurées liées à la vie d'Achille.

2.1) La mort de Troïlos :

L'épisode de la mort du jeune prince troyen n'est pas évoqué par Homère dans l'*Iliade*, mais nous connaissons cet épisode de la guerre de Troie grâce aux *Cypria*.⁸⁸ Selon la version des *Chants Cypriens*, le héros grec tue le plus jeune fils de Priam loin du champ de bataille, près du sanctuaire d'Apollon, lorsque celui-ci, sans armes, amène son cheval s'abreuver à une fontaine. La victoire d'Achille est assurée mais dépourvue d'honneur,

⁸⁸ L'épisode du meurtre de Troïlos est précédé par l'épisode où Achille pourchasse le bétail d'Enée. Il ne serait pas faux de considérer la chasse du bétail comme un présage annonciateur de la mort de Troïlos.

bafouant les principes élémentaires de la guerre. Sur les quarante trois céramiques du catalogue, dont l'identification des scènes est attestée, treize illustrent l'épisode de la mort de Troïlos. Cet épisode, est déjà bien implanté dès l'époque archaïque dans la péninsule italienne, particulièrement en Étrurie - où Achille est déjà l'exemple de l'*aristeia* - avec l'exemple de la tombe des Taureaux de Tarquinia (**Pl. I**). Dans cette tombe étrusque, Achille se tient en embuscade derrière un mur de briques, attendant le moment opportun pour attaquer Troïlos qui mène son cheval à la fontaine.

Il est demeuré, de manière continue, dans le répertoire figuré au moins jusqu'au IV^{ème} siècle av. J.-C., comme tend à le montrer le grand nombre de céramiques recensées dans le catalogue.

On distingue parmi les treize vases de productions apulienne, lucanienne et campanienne, trois schémas iconographiques qui illustrent les trois étapes de la mort de Troïlos : l'embuscade, l'attaque et la mort.⁸⁹

2.1.1) L'embuscade :

Le cratère en cloche de Tarente (n° 1) et le cratère à volutes apulien (n° 7) ainsi que le cratère à volutes de Paestum (n° 3) et le cratère en cloche (n° 9) d'origine campanienne représentent le moment précis de l'embuscade. Achille est caché derrière une fontaine (n° 9, 7 et n° 3) ou un mur (n° 1), épiant sa future victime et attendant le bon moment pour l'attaquer. Sur le cratère en cloche tarentin (n° 1) Troïlos entièrement nu et à cheval vient faire boire sa monture à une fontaine. Le cadre extérieur sacré du temple d'Apollon est symbolisé par trois statues de culte et des branches de laurier dans la partie supérieure de la panse. Athéna, placée au-dessus d'Achille en armes, caché derrière un mur de pierres, tend le bras vers le jeune prince troyen. Sur le cratère (n° 3) Troïlos est placé à l'intérieur d'un édifice architectural et tient son cheval par la bride. Achille est accroupi derrière l'édifice et à ses côtés se tient Athéna. Dans la partie supérieure de la panse, au-dessus de la déesse, Apollon assis, observe la scène. Le décor de la panse du cratère (n° 9) se lit de gauche à droite. Achille caché derrière une fontaine observe Troïlos tourné vers son cheval qui s'abreuve. Le décor du cratère (n° 7) se divise en deux registres. Au registre supérieur Artémis et Apollon assis tournent la tête vers Athéna située sur la droite. Au registre inférieur au centre de la

⁸⁹ Ces trois séries iconographiques distinctes sont déjà représentées dès 570-560 av. J.-C.

composition, Troïlos et son cheval sont placés à l'intérieur d'un édifice architectural, derrière lequel Achille est caché.

Les éléments d'identification de l'épisode sont la fontaine, Troïlos et sa monture, ainsi qu'Achille en position d'embuscade. Si le peintre de la Libation du cratère (n° 9) a choisi une iconographie relativement simple, peut-être au vu des dimensions du vase, elle n'en est pas moins aisément identifiable. Les autres vases, un peu plus grands permettent aux peintres d'intégrer des éléments figuratifs qui permettent de donner une vraie narration à l'épisode. Ce procédé est aussi utilisé pour utiliser tout l'espace de la panse du vase, qui commence à s'agrandir. Les moyens sont divers. Pour évoquer le lieu du « meurtre », le sanctuaire d'Apollon, les peintres utilisent plusieurs variations. Ils introduisent la divinité comme dans les exemples (n° 3 et n° 7) ou bien retranscrivent le sanctuaire comme sur le vase (n° 1). En outre, la présence d'Athéna sur chacun des vases indique que l'acte prémédité d'Achille est « autorisé ». La déesse guide le geste du Péléide, lui indiquant le moment opportun pour attaquer le jeune fils de Priam. La divinité n'est pas seulement le symbole de la guerre, elle est aussi l'évocation de la protection divine accordée au héros. Le meurtre de Troïlos, avec la présence des dieux, peut prendre alors l'aspect d'un sacrifice, préalable à la chute de Troie.

2.1.2) L'attaque :

Les sept vases illustrant l'attaque proprement dite de Troïlos par Achille, peut être divisés en deux instants distincts : Achille dégaine son arme derrière Troïlos (n° 4, 11, 12 et n° 13) et Achille agrippe les cheveux de Troïlos à cheval et le tire en arrière (n° 2 et n° 10).

Sur les deux vases lucaniens (n° 4 et n° 12), Achille est derrière Troïlos, l'arme au point alors que le jeune prince troyen de dos observe son cheval. On retrouve l'élément d'identification de la fontaine sur le cratère en cloche (n° 4). Le peintre de la nestoris (n° 12) a choisi de séparer les deux héros par des branches de lauriers qui lui permettent de situer la scène dans le sanctuaire d'Apollon (le laurier est un des attributs du dieu.) Ce procédé technique et stylistique permet donc au peintre de reproduire un effet narratif en scandant les figures et de contextualiser l'épisode mythologique.

La forme même de l'hydrie (n° 11) et du lécythe (n° 13), d'origine campanienne correspond à l'effet narratif de l'épisode. En effet dans ces deux cas – surtout pour le

lécythe - il faut tourner le vase pour lire toute la scène. Les dimensions réduites de l'hydrie et du lécythe n'empêchent aucunement d'agrémenter l'épisode de figures supplémentaires. Sur l'hydrie, sur la gauche de la panse principale, un jeune homme accompagne Troïlos et sur le lécythe, Athéna est placée devant la fontaine. La position et le geste d'Athéna suggèrent qu'il pourrait peut-être s'agir d'une représentation d'une statue de la divinité. Les dimensions réduites, 44 cm pour l'hydrie et environ 30 cm pour le lécythe, démontrent que les petits vases, étaient aussi décorés de scènes à caractère mythologique. Toutefois, la majorité de ce type de production était ornée de scènes de la vie quotidienne.

Les deux cratères en cloche (n° 2 et n° 10) illustrent l'instant où Achille agrippe Troïlos par les cheveux et le désarçonne.

Sur le cratère de Métaponte (n° 2) Achille s'apprête à transpercer le corps de Troïlos avec sa lance tandis que le prince troyen tente de s'échapper sur son cheval au galop. Sur le cratère (n° 10) attribué au peintre de Caivano, le geste d'Achille semble être suspendu. En effet, le héros grec une main refermée sur Troïlos et l'épée dans l'autre main, détourne son regard de sa victime. Il regarde derrière lui, attentif à ce qui pourrait surgir.

L'instant dramatique et la violence de l'épisode mythologique est donc plus perceptible dans ces deux exemples.

L'identification de la scène sur le cratère apulien (n° 5) fait l'objet d'une discussion. La difficulté est de reconnaître Troïlos ou Penthésilée. Pour A. Cambitoglou⁹⁰ il s'agit du jeune prince troyen, à genoux, prêt à être poignardé par Achille devant un petit édifice architectural, alors que son cheval s'enfuit sur la droite. Toutefois, il semble, après une longue observation, que certains éléments insérés dans la scène suggèrent une autre identification. La présence de Niké volant vers Achille pour le ceindre d'une couronne (symbole de victoire) et la présence d'Aphrodite⁹¹ dans le registre supérieur ne se retrouvent sur aucun autre vase représentant le meurtre de Troïlos, même si le thème érotique est aussi présent dans cette légende.

⁹⁰ A. Cambitoglou, « Troïlos pursued by Achilles: An Apulian Colum-krater by the Painter of the Berlin Dancing Girl in the Museo Camillo Leone at Vercelli », in J. H. Betts, J. T. Hooker et J. R. Green (éd.), *Studies in Honour of T.B.L. Webster*, vol. 2, Bristol, 1986-1988, p. 1-21, pl. 1.1-1.18.

⁹¹ On ne peut douter qu'il s'agisse bien d'Aphrodite et non pas d'Athéna. En effet, son vêtement léger laisse apparaître sa poitrine et la divinité est accompagnée d'un petit Eros, placé sur l'extrême gauche du vase). De plus, la divinité n'a aucun des attributs de la déesse de la guerre, comme sur les vases (n° 1, 3, 7, 8) et (n° 13).

A l'inverse, on retrouve Aphrodite avec Eros et Niké sur les cratères (n° 32 et n° 33) qui illustrent la mort de Penthésilée.

La présence d'Aphrodite est une clé de lecture qui permet d'identifier l'épisode de la mort de l'Amazone par le héros grec. Selon la légende, relatée dans l'*Ethiopide*, Achille tombe amoureux de Penthésilée au moment précis où il lui assène un coup mortel. La déesse de l'Amour symbolise alors les sentiments d'Achille pour la reine des Amazones, tandis que Niké avec la couronne de laurier placée au-dessus de la tête du héros, symbolise la victoire guerrière. Il est donc difficile d'admettre l'une ou l'autre identification. La composition de la scène figurée peut être le résultat d'une « erreur » commise par le peintre lui-même. Il est courant pour les peintres des ateliers de céramique de prendre des cartons de modèles pour réaliser les compositions des vases ; cependant, copier le sujet ne veut pas dire forcément le comprendre. Dans cette optique, nous pouvons suggérer, que le peintre a pris des éléments liés au meurtre de Troïlos (registre inférieur) et d'autres liés à la mort de Penthésilée (registre supérieur), deux sujets très appréciés au IV^{ème} siècle av. J.-C. Le peintre dans un désir d'innovation a très bien pu assembler dans une même et seule composition des éléments iconographiques de deux mythes.

Les schémas iconographiques qui circulent peut-être sous la forme de cartons de modèles dans les ateliers de Grande-Grèce et d'Étrurie, sont très connus et repris tellement de fois que le problème d'identification est inévitable dans certains cas.

Toutefois, le peintre a peut-être choisi de représenter Aphrodite et Niké pour évoquer l'amour entre Troïlos et Achille, dans une conception érotique de la légende connu mais peu représenté en Grande-Grèce. Cependant, la vision érotique du mythe est déjà suggérée en Étrurie, sur la fresque de l'embuscade de Troïlos dans la tombe des Taureaux à Tarquinia, datée de 540-530 av. J.-C.⁹²

Le miroir à manche (**Pl. III**)⁹³, conservé au Museum of Fine Arts de Boston sous le numéro d'inventaire 1970.239 daté des environs de 325 av. J.-C. est un *unicum* dans les échantillons rasemblés dans le catalogue, car il s'agit d'un exemplaire unique de miroir

⁹² J. P. Oleson, "Greek Myth and Etruscan Imagery in the tomb of the Bulls at Tarquinia", in *AJA* 79, 1975, p. 189-200; L. Cerchai, « La machaira di Achille: alcune osservazioni a proposizione della « Tomba dei Tori » », in *Annali del seminario di studi del mondo classico sezione di Archeologia e Storia Antica (AION)*, 2, Naples, 1980, p. 25-39, fig. 3-4 ; B. d'Agostino, « Achille e Troilo : immagini, testi e assonanze », in *Annali del seminario di studi del mondo classico sezione di Archeologia e Storia Antica (AION)*, 7, Naples, 1985, p. 1-8; S. Steingraber, *Les fresques étrusques*, Vérone, 2006, p. 63 et suiv.

⁹³ Cf. *LIMC* I, « Achilleus », vol. 1, p. 89, n° 374, vol. 2, p. 95, 374.

d'Italie du Sud, avec le motif de la mort de Troïlos. Ce miroir est exceptionnel par sa qualité d'exécution mais surtout pour son originalité. En effet, le meurtre de Troïlos n'est pas incisé sur le revers du miroir tarentin, mais sur le manche. La technique du moulage indique qu'il s'agit d'une production en série à mettre en parallèle avec la demande croissante de ce type de représentation. Le schéma iconographique reste traditionnel : Achille désarçonne Troïlos en le tirant par les cheveux. Cependant, Troïlos chute sur le sol (pans du manteau et jambes allongées sur le sol) tenant encore les rênes du son cheval, en arrière plan.

2.1.3) La mort :

Le cratère à volutes apulien attribué au peintre de Lycurgue (n° 6) représente au registre médian le corps de Troïlos allongé, sans vie, dans un édifice architectural qui représente le temple d'Apollon. Il s'agit d'un *unicum* dans la mesure où un seul exemple provenant de Grande-Grèce nous est parvenu. En effet, l'enceinte sacrée du temple d'Apollon est habituellement marquée par un palmier. Ainsi dans la tombe des Taureaux de Tarquinia l'enceinte sacrée du temple d'Apollon est marquée par le palmier. **(Pl. I)**

Le cratère à volutes conservé à la bibliothèque des Girolamini (n° 6), représente véritablement la mort du jeune prince. Au centre de la composition sur la panse du cratère, le corps inerte de Troïlos gît à l'intérieur d'un édifice architectural qui abrite un vase posé sur une base, dans le sanctuaire d'Apollon. Au registre inférieur, une scène de mise à mort entre deux hommes, placés au-dessous de l'édifice architectural. Sur la gauche, un homme se penche en avant et tend les bras vers le vaincu à terre, alors qu'à droite, un jeune homme imberbe observe la scène. Au registre supérieur, de part et d'autre de l'édifice, deux femmes assises avec des plats dans les mains baissent leur regard vers la scène centrale.

Il s'agit d'une nouveauté iconographique qui suggère dans une certaine mesure, une implication plus personnelle du peintre ou du commanditaire par rapport à la perception de la figure d'Achille. Cette « image » accentue l'impiété d'Achille, qui défie les lois sacrées et les lois humaines. Dans cette composition, le héros est encore en pleine action (soulève un long objet derrière sa tête pour le lancer sur le cadavre de Troïlos) et n'a pas peur du soldat armé d'une lance qui se dirige vers lui. L'iconographie de ce cratère suppose une connaissance du mythe aiguisée et aussi une volonté de renouveler le répertoire figuré de ce motif en illustrant l'instant de la mort du défunt et la violence avec laquelle elle est soumise.

En effet, les deux premiers schémas iconographiques sur le thème de la mort de Troïlos, suggèrent l'acte violent et sanglant d'Achille contre le jeune prince troyen, mais ne représentent pas l'instant de la mort. Le meurtre est peu représenté alors qu'il est le point culminant de l'épisode mythologique. Les peintres privilégient l'instant qui précède le trépas du jeune homme, autour de la fontaine, donnant ainsi une intensité plus forte à l'épisode. L'opposition entre la détermination d'Achille en armes qui s'avance, tel un fauve bondissant de sa cachette, vers Troïlos et l'étonnement mêlé à la peur du Troyen (bouche ouverte, yeux écarquillés), est si forte que le spectateur ne peut s'empêcher d'être bouleversé.

2.2) Les Néréides apportant les nouvelles armes :

L'armement d'Achille est un des thèmes les plus représentés sur la céramique de Grande-Grèce retrouvée dans le contexte funéraire apulien. L'ensemble des vases du catalogue illustrant le motif des Néréides apportant les armes d'Achille se divisent en deux schémas iconographiques distincts : 1) Néréides sur des monstres marins et 2) Néréides sur terre.

Le *podanipter* (**Pl. II. 1**) en marbre daté du dernier quart du IV^{ème} siècle av. J.-C.⁹⁴, restitué au Musée Archéologique National de Naples par le musée Getty témoigne de l'utilisation des Néréides dans un contexte aquatique chevauchant des monstres marins pour des objets d'exception. Le décor interne peint représente trois Néréides chevauchant sur des monstres marins, les unes à la suite des autres, formant un cortège. L'une chevauche un cheval marin alors que les deux autres sont sur des *ketoi*. Elle tient un bouclier de bronze (couleur jaune/ocre) dans sa main gauche et se tient au cou de sa monture au corps bleu et aux écailles rouges, de la main droite. La tête tournée vers la droite, elle regarde derrière elle sa sœur montée sur un cheval marin. Celle-ci est peu visible, mais nous pouvons encore distinguer quelques détails. Elle porte contre elle, ce qui semble être une cuirasse (en bronze). Le corps de la troisième Néréide est quasiment effacé. Elle chevauche un monstre marin de couleur bleu et rouge. Elle tient un casque (peu visible), sur ses jambes et retient avec sa main gauche son manteau rouge qui

⁹⁴ *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum, Antiquities*, Londres, 1997, p. 92; H. Brecolaki, *L'esperienza del colore nella pittura funeraria dell'Italia preromana V-III secolo a. C.*, Naples, 2001; L. Godart et S. De Caro (dir.), *Nostoi, Capolavori ritrovati: Roma, Palazzo del Quirinale*, Rome, 2007, p. 204-205.

gonfle derrière elle. Elle tourne la tête et regarde derrière elle sa sœur qui apporte le bouclier.

La grande qualité technique et stylistique du décor intérieur peint fait allusion au jeu existant entre l'objet et le sujet décoratif. Le matériau employé pour cet objet, la technique picturale et les pigments rares employés permettent de suggérer différentes hypothèses à propos de sa destination. Si A. Bottini et E. Setari⁹⁵ suggèrent que ce *podanipter* était destiné à un usage funéraire, H. Brecolaki⁹⁶ propose l'inverse en s'appuyant sur le haut niveau pictural du « document » et la recherche élaborée de l'exécution. Le *podanipter* aurait pu donc être destiné à un temple ou bien être utilisé dans une demeure luxueuse.

2.2.1) Les Néréides chevauchant des monstres marins :

Lorsque Patrocle meurt au combat, Hector le dépouille de ses armes. Les armes de Patrocle sont celles d'Achille, qui au chant XVI de l'*Iliade* a accepté que son fidèle compagnon aille combattre sous son identité. En revêtant les armes divines d'Achille, Patrocle réussit à faire illusion auprès de l'armée troyenne jusqu'au moment où sa fougue l'entraîne dans les bras d'Hadès. Ainsi la mort de Patrocle entraîne Achille dans un profond désespoir et le prive de ses armes, sans lesquelles il ne peut aller combattre et venger la mort de son fidèle compagnon.

L'accablement d'Achille est représenté sur la péliké apulienne (n° 14) conservé au musée Getty à Malibu et sur l'oenochéo conservé au musée de Kiel (n° 48) du catalogue mais à deux moments distincts de la narration. Sur la péliké, l'emplacement d'Achille sous une arche de flots à gauche de la composition attend ses nouvelles armes, que sa mère et ses sœurs lui apportent, montées sur des monstres marins, sur tout le pourtour du vase. Thétis est représentée deux fois, sur chacune des faces, apportant le bouclier, le plus bel ouvrage de la nouvelle panoplie, montée sur un cheval marin. Elle est accompagnée – sur les deux faces – par une Néréide montée sur un dauphin qui tient une cuirasse (face A) et par une autre montée aussi sur un dauphin qui tient un casque (face B) à bout de bras. Les autres Néréides du cortège sont montées sur des dauphins. Sur l'oenochéo (n° 48) Thétis qui a remis la nouvelle panoplie console son fils, entouré

⁹⁵ A. Bottini et E. Setari (dir.), *Il sarcofago delle Amazzoni*, Milan, 2007, p. 86.

⁹⁶ H. Brecolaki, *L'esperienza del colore nella pittura funeraria dell'Italia preromana V-III secolo a. C.*, Naples, 2001, p. 24-25.

de ses nouvelles armes, en lui touchant les cheveux. Il existe un jeu subtil entre les larmes versées par Achille et la fonction du vase.

Les dimensions des deux coupes (n° 16 et n° 17) du début du IV^{ème} siècle av. J.-C., provenant de la nécropole de Ruvo di Puglia ne permettent pas de représenter l'intégralité du cortège des Néréides. Sur la coupe (n° 16) une Néréide, sur un dauphin, apporte une épée et sur la coupe (n° 17), une Néréide, apporte un casque et une lance. Ces deux coupes contemporaines montrent déjà une diversité iconographique du motif avec le choix de la monture : un dauphin et un monstre marin. Dans le cas, où une seule Néréide est représentée, nous pouvons suggérer qu'elle devait être identifiée comme Thétis.

Vers la moitié du IV^{ème} siècle apparaît véritablement le cortège des Néréides. Le motif est également représenté sur la pélikè (n° 15), l'amphore (n° 18) et le dinos (n° 20) retrouvées dans la nécropole de Ruvo di Puglia, le cratère à volutes (n° 19), et l'intérieur de la lékané (n° 21) provenant peut-être de Canosa.

Le cortège des divinités marines, placées les unes à la suite des autres se développe sur l'ensemble du pourtour du dinos (n° 20), dans le registre inférieur de la panse de la pélikè (n° 15) et de l'amphore (n° 18) et sur l'extérieur de la composition interne pour le cas de la lékané (n° 21). Dans ce dernier exemple, le motif ornemental de rinceaux et de volutes (dans la partie interne) de la composition occupe la moitié de l'espace, mais crée un mouvement. Ainsi, les rinceaux placés sous les Néréides apparaissent comme les flots sur lesquels les chevaux marins voguent.

Cette organisation spatiale se retrouve sur la face interne peinte du *podanipter* (Pl. II. 1) en marbre restitué au Musée Archéologique National de Naples par le musée Getty.

Les Néréides apportent chacune un élément de la nouvelle panoplie, tout en laissant une « place d'honneur » à Thétis, mère du héros, qui apporte toujours le bouclier, « morceau de bravoure » d'Héphaïstos. Sur la pélikè (n° 15) le peintre pour différencier Thétis des autres Néréides, lui donne une monture exceptionnelle. En effet, la mère du héros est montée sur Scylla. De plus, elle se retrouve dans l'axe vertical juste au-dessous de la figure d'Apollon placé au registre supérieur et sous la tête centrale masculine de la frise médiane qui divise la panse du vase. Sur l'épaule de la loutrophore (n° 26) et sur le couvercle de la pyxide (n° 28) le cheval marin distingue Thétis de ses deux sœurs montées sur des dauphins. Cependant, dans ce cas précis, elle ne porte plus le bouclier

mais la cuirasse. Ainsi les peintres ont peut-être privilégié la difficulté du dessin du cheval marin et de la cuirasse pour distinguer la mère du héros. Cette variation peut aussi marquer la volonté de renouveler l'iconographie de Thétis dans le cortège.

Dans les dernières décennies du IV^{ème} siècle, le motif du cortège des Néréides est toujours actuel sur des céramiques de petites dimensions comme sur les deux lékanés (n° 29 et n° 30) du catalogue. Sur la première, le cortège est associé à la figure d'Achille armé sur un quadriges. La superposition des scènes permet de donner une narration continue de l'épisode. Sur la deuxième, le peintre a essayé de rendre la perspective en superposant deux Néréides. Celle du premier plan tient une cuirasse. Même si l'œil ne peut voir l'arme qu'est censé tenir la deuxième Néréide, la connaissance de l'épisode suggère sa présence.

Le cratère à volutes (n° 19) attribué au peintre de Schulthess, daté de la moitié du IV^{ème} siècle av. J.-C. illustre en fait deux épisodes : le transport des armes par les Néréides au registre inférieur de la panse avec la présence de deux Néréides sur un dauphin et sur un monstre marin et la remise des armes à Achille au registre supérieur. Thétis a abandonné sa monture (cheval marin au centre du registre inférieur) pour donner les armes à Achille, placé devant elle. Elle porte encore le bouclier, la cuirasse, la lance, le casque et une cnémide. Achille soulève sa jambe gauche pour attacher la première cnémide. Thétis et Achille sont entourés sur la gauche, de Briséis assise et de Phénix et sur la droite par un jeune garçon qui amène un cheval. La scène de l'armement proprement dit est placée dans le cadre illusionniste de la tente d'Achille (roues de char accrochées à un mur fictif). Les rehauts de blancs des éléments de la nouvelle panoplie symbolisent le métal des vraies armes.

2.2.2) Les Néréides sur terre :

Les trois cratères à volutes apuliens (n° 22, 23 et n° 24) qui illustrent la remise des nouvelles armes d'Achille par les Néréides sur terre, ont été réalisés durant la seconde moitié du IV^{ème} siècle av. J.-C., par une seule et même main : le peintre de Baltimore. Les décors des faces principales de ces trois cratères monumentaux ont une composition iconographique similaire. Au centre du registre supérieur Achille est assis sur un tabouret (n° 22 et n° 23) ou sur une kliné (n° 24) sous sa tente en compagnie de Phénix et de Briséis (?). Le héros tourne la tête vers la droite, où se tiennent Thétis debout avec deux Néréides qui portent les éléments de l'armure (n° 22) ; Thétis qui porte le bouclier

et la lance avec une Néréide qui porte le casque et les cnémides (n° 23) et Thétis qui porte le bouclier et la lance, accompagnée d'une figure ailée (n° 24). Au registre inférieur, un soldat conduit un quadriges lancé au galop (n° 23 et n° 24) ou une scène de camp avec des hommes et des chevaux (n° 22).

Le peintre de Baltimore réalise aussi le décor du canthare (n° 27) où Thétis est représentée assise sur une colonne ionique entourée des armes d'Achille. La cuirasse est posée sur ses genoux, le bouclier repose sur la colonne. Thétis regarde le casque qu'elle porte à bout de bras, comme si elle se mirait dans un miroir.

L'invention du schéma iconographique, des Néréides montées sur des monstres marins est à mettre en relation avec la tradition littéraire de la fin du V^{ème} siècle av. J.-C. et plus précisément avec l'*Electre* d'Euripide. Notons, que le passage évoque le départ du jeune héros pour Troie. Il s'agit donc des premières armes apportées et données par les Néréides à Achille, qu'elles sont venues chercher sur le mont Pélion où il fût élevé par Chiron. Ensuite, Euripide donne une description des décors de chacun des éléments de l'armure.

Dans ce contexte, l'innovation littéraire pourrait être la source d'inspiration pour le renouveau iconographique de l'épisode du transport des nouvelles armes d'Achille. Cependant, les peintres sont aussi les acteurs de ce processus de renouvellement du répertoire figuré en créant un imaginaire monstrueux – guidés par une vision personnelle - diversifié pour le choix des montures. La version d'Euripide domine la production vasculaire du IV^{ème} siècle alors que la tradition homérique qui décrit très succinctement le retour de Thétis avec les armes a probablement été suivie par le peintre de Baltimore.

Si la version d'Euripide a été privilégiée c'est probablement parce qu'elle s'accorde avec les intérêts des peintres et parce qu'elle correspond aux valeurs aristocratiques de la clientèle de cette production. Le peintre peut utiliser tout l'espace – déjà réduit – dont il dispose et montrer ainsi son habileté en réalisant diverses expressions, positions, chaque élément de l'armure et un imaginaire monstrueux dans le choix des montures. De cette manière les peintres s'inscrivent dans le nouveau registre de l'expressivité des émotions et des sentiments (le *pathos*) que l'on observe dans le théâtre du IV^{ème} siècle av. J.-C.

La diversité des montures est à mettre étroitement en relation avec la technique propre du peintre. Ainsi, on préfère les Néréides sur des monstres marins, à tête de « dragon »,

corps de poisson, queue de serpent ou bien sur des chevaux marins pourvus de nageoires. On remarque que le sujet de l'armement d'Achille illustré par le transport des armes par les Néréides est en étroite relation avec la forme et la fonction du vase.

Les vases de petites dimensions favorisent la lecture d'ensemble du sujet et participent à l'effet de narration et de mouvement que suggère l'épisode du transport des armes. Les peintres utilisent tout l'espace qui leur est accordé et peuvent montrer une grande palette d'expressions et d'attitudes en multipliant le nombre des Néréides. La disposition des Néréides, les unes à la suite des autres sur tout le pourtour des vases (n° 14, 15, 18, 20, 26), à l'intérieur de la lékané du Musée archéologique de Bari (n° 21) et sur le couvercle de la pyxide conservé au Musée national de Matera (n° 28) crée la vision d'un véritable cortège en mouvement. La superposition des deux Néréides au centre de la lékané de Kiel (n° 30) évoque la recherche de perspective qui anime les peintres de céramique à cette époque mais ne réussit pas à rendre l'effet de mouvement souhaité. Le jeu de rappel entre le liquide contenu dans ces vases et le décor aquatique est alors évident et participe aussi à la perception du mythe de la part de l'utilisateur de l'objet : une fois le liquide bu, l'utilisateur découvre au fond de la coupe (n° 16) et (n° 17) une Néréide qui tient dans ses mains un élément de la nouvelle panoplie. Nous pouvons alors suggérer que ces deux coupes devaient appartenir à une série où sur chacune des coupes un élément de la nouvelle panoplie était représenté, d'autant plus qu'elles ont été retrouvées dans la même nécropole. Ainsi, l'ensemble de ce type de vaisselle relaterait l'épisode entier du transport des armes par les Néréides.

Le motif des Néréides « sur terre » a été représenté, dans notre catalogue seulement par le peintre de Baltimore. L'intensité dramatique se lit dans les traits d'Achille qui pleure encore la perte de son compagnon, mais le héros n'est pas seul à attendre le retour de sa mère. Il est entouré par des personnes qui lui sont proches. Sur le cratère apulien (n° 24), Thétis est accompagnée d'Iris, messagère des dieux. La présence de cette divinité induit la protection et la faveur des dieux pour Achille. L'identité de la femme qui attend avec Phénix et Achille est problématique. Certains suggèrent qu'il s'agit de Thétis, mais cette hypothèse semble peu vraisemblable. En effet, il est plus acceptable que Thétis se situe au plus près de son fils pour la remise des armes, qu'elle est allée, demander elle-même à Héphaïstos. Comment pourrait-elle s'exclure en simple observatrice alors qu'il s'agit du moment le plus décisif dans le destin de son fils ? Il

semble plus vraisemblable que Thétis apporte elle-même le bouclier, l'ouvrage le plus précieux, le « morceau de bravoure » de la nouvelle panoplie auquel Homère consacre 149 vers au chant XVIII de l'*Illiade*. S'il n'est pas possible d'identifier ce personnage avec certitude, néanmoins son attitude, la richesse de ses vêtements et de sa parure et sa position dans le registre supérieur de la panse généralement consacré aux divinités ou héros, semblent indiquer qu'il s'agisse d'une divinité (Héra ?), en faveur du camp achéen, qui observe avec attention cet épisode déterminant pour la suite des événements de l'épopée. Dans cette version iconographique, l'épisode mythologique se rapproche plus du « réel » en excluant les monstres marins et met l'accent sur le rôle maternel de Thétis et les liens qui unissent la famille. On voit l'amour de Thétis pour son fils unique, qui accepte de participer activement au destin funeste d'Achille et aussi l'aide de l'ensemble des Néréides.

S'agit-il d'une volonté de renouveler le répertoire iconographique de l'épisode de l'armement ou bien de rendre plus proche de la réalité cet épisode légendaire afin que le commanditaire s'identifie plus aisément aux valeurs symboliques de la scène? Qu'ils s'agissent du cortège marin ou terrestre, du premier ou du deuxième armement, les Néréides réalisées par les peintres de céramique sont un moyen visuel de déployer la panoplie du héros, symbole du destin épique.⁹⁷

Les Néréides sont des divinités secondaires anciennes, filles de Nérée et de Doris, elles habitent dans les profondeurs des océans et des mers. Thétis et ses sœurs sont perçues, à l'inverse des Sirènes qui accomplissent des actes maléfiques dans le seul but de nuire, comme des bienfaitrices par et pour les navigateurs. Chez les dieux olympiens, elles jouissent également d'une renommée positive associée à une grande beauté. Elles accompagnent aussi les morts illustres sur l'île Blanche ou l'île des Bienheureux où ils jouissent d'une vie éternelle. Dans cette version, Achille n'est pas condamné à vivre éternellement aux Enfers, comme dans l'*Odyssée*, où le héros se lamente sur son sort. Au contraire, il obtient l'immortalité et devient l'époux d'Hélène sur l'île des Bienheureux. Cette vision de la mort héroïque est plus conforme à la gloire d'Achille. Ainsi, le héros, dans la mort, se voit attribuer un culte, en lien avec celui des Néréides, qui le hisse au rang de divinité. Tout comme le défunt, qui peut espérer être héroïsé à travers ces figures mythologiques et les valeurs qu'elles inspirent.

⁹⁷ N. Strawczynski, « L'inscription comme élément de composition », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 1998, 13, p. 107-121, spéc. p. 114.

Ainsi, la symbolique funéraire qui caractérise le thème des Néréides apportant les armes d'Achille favorise le goût de ce type de représentation sur des vases à destination funéraire. Notons, que sur l'amphore n° 18, les cratères à volutes n° 19 et n° 25, le thème des Néréides est associé à la visite à la stèle où des figures humaines accomplissent les rites funéraires. Les deux versions iconographiques choisies par les peintres qui illustrent la céramique du IV^{ème} siècle av. J.-C., sont liées par la thématique commune de la mort et plus particulièrement de la mort héroïque.

La remise des nouvelles armes à Achille par les Néréides annonce la mort prochaine du héros et évoque par conséquent la mort du défunt-commanditaire.

Malgré l'aptitude des Grecs à dominer les mers et les océans, les profondeurs du vaste univers aquatique restent un monde mystérieux et puissant. La mer reste un territoire dangereux où nombre d'individus trouvent la mort et associées aux monstres marins correspondent dans l'imaginaire grec à l'inconnu de la faune qui peuple les océans et les mers. Les Néréides et les divinités de la mer puisent leur pouvoir étrange dans les confins des origines du monde.

Les deux statuettes en terre cuite (fig. A et B)⁹⁸ du III^{ème} siècle av. J.-C., conservées au Musée du Louvre à Paris⁹⁹ témoignent du culte rendu à Achille étroitement lié à celui des Néréides. La première (fig. A), représente une Néréide, vue de face, vêtue d'un péplos bleu avec une large bande rouge¹⁰⁰ en bas, attaché aux épaules par de fines fibules. Elle est richement parée : boucles d'oreilles, collier et couronne végétale sur sa coiffure complexe qui retombe sur sa nuque et ses épaules. Elle est assise sur un cheval marin, qui a des pattes avant en forme de nageoires et un corps en queue de poisson. Elle tient, entre sa hanche et son bras gauche un casque. La deuxième (fig. B), représente une Néréide vêtue d'un péplos bleu et d'un manteau rouge passé sur les épaules et retombant sur le côté de sa jambe gauche en passant sur ses cuisses. Elle aussi, porte des bijoux (couronne, boucles d'oreilles, collier) ainsi que des sandales. Elle est assise sur un cheval marin aux pattes avant en forme de nageoires et un corps en queue de poisson. Elle apporte un bouclier, posé en équilibre sur la queue de sa monture.

⁹⁸ Cf. *LIMC* VI, « Néréides », vol. 1, p. 811, n° 358 et T. Mansueto, *Mostri e Nereidi cavalcando il fantastico mare*, Naples, 2009, p. 130-131.

⁹⁹ Musée du Louvre, inv. 982009 (A) et inv. 982008. Les dimensions de la statuette (A) : haut. : 0.275 m ; long. : 0.410 m et les dimensions de la statuette (B) : haut. : 0.250 m ; long. : 0.392 m.

¹⁰⁰ Traces de polychromie encore visibles.



Fig. A



Fig. B

Elles témoignent aussi de la faveur toujours présente du thème de la remise des nouvelles armes d'Achille par les Néréides sur des monstres marins en Grande-Grèce à cette époque. Le médium employé pour évoquer cet épisode suggère probablement une utilisation différente de celle des vases qui induit une nouvelle symbolique. Les statuettes ont été retrouvées ensemble à Tarente et ont le même traitement stylistique ce

qui tend à prouver qu'elles ont été fabriquées par une même main ou du moins par un même atelier. Il semble vraisemblable que ces deux statuettes faisaient partie d'une série composée au moins de deux autres Néréides chevauchant des monstres marins apportant chacune un autre élément de l'armure (cuirasse, cnémides etc...). Cet ensemble sculpté, de dimensions réduites, fait écho à d'autres statuettes de terre cuite retrouvées dans des dépôts près de certains sanctuaires. Ainsi, dans cette hypothèse, ces objets seraient des statuettes votives, offertes aux Néréides afin d'obtenir leur protection ou de les remercier pour leur aide ou bien une déviance du culte d'Achille à travers la figure des Néréides. En effet, la cité de Tarente, située près de la mer, avait un sanctuaire dédié aux divinités marines. Toutefois, d'autres interprétations sont possibles. Il pourrait s'agir de petites figurines servant pour un rite privé domestique ou bien encore des « jouets » permettant de reproduire et d'enseigner de manière ludique et dès le plus jeune âge la grande épopée de la guerre de Troie et ses valeurs. Mais cette dernière hypothèse semble peu probable.

2.3) La mort de Penthésilée :

La légende d'Achille et de Penthésilée décrite par Arctinos de Milet dans l'*Ethiopide* est alors insérée dans le cycle de la guerre de Troie. Ce thème, illustré sur la céramique attique des VI^{ème} et V^{ème} siècles av. J.-C., montre le héros grec assénant le coup mortel à la reine des Amazones genoux à terre - comme sur l'amphore d'Exékias (**Pl. IV. 1**) et sur la coupe du Peintre de Penthésilée (**Pl. IV. 2**) -, trouve un large succès et un renouveau iconographique sur la céramique italote. Les quatre vases apuliens (n° 32 et n° 33) datés de la première moitié du IV^{ème} siècle av. J.-C., et le cratère en cloche campanien (n° 35) daté de la deuxième moitié du IV^{ème} siècle av. J.-C. suivent un même schéma iconographique: Penthésilée agonisante, les jambes fléchies, rend son dernier soupir dans les bras d'Achille, - qui à ce moment précis tombe amoureux de l'Amazone -, avec quelques variations. L'amphore (n° 34) de la même période que le vase (n° 33) illustre l'attaque proprement dite d'Achille contre Penthésilée (Achille désarçonne Penthésilée en la tirant par les cheveux) au cœur d'une Amazonomachie.

Les représentations de cet épisode du cycle d'Achille, témoignent du goût à la fin de l'époque classique pour les épopées non-homériques et le *pathos*. En effet, cet épisode illustre l'amour naissant d'Achille pour Penthésilée alors qu'il vient tout juste de lui asséner un coup mortel.

L'amour naissant d'Achille pour Penthésilée est symbolisé par la présence d'Aphrodite et d'Eros dans le registre supérieur des vases (n° 32) et (n° 33) et par le geste d'Achille, qui accueille dans ses bras, le corps inerte de l'Amazone. L'intensité tragique de l'épisode figuré est suggérée par l'expressivité des visages et le mouvement des corps. Par exemple, sur le cratère en cloche (n° 35), Achille emmène Penthésilée loin du champ de bataille en la soutenant par les aisselles. Il la « porte » vers la droite, de la composition. Le héros grec, regarde derrière lui, comme s'il guettait un danger ou l'arrivée des Amazones, présentes sur les autres vases.

Les deux vases (n° 33) et (n° 34), réalisés par le Peintre de Lycurgue témoignent de l'adaptation du peintre aux exigences des commanditaires, issus de la population locale, et également de la diversité du répertoire iconographique pour représenter un même thème mythologique. Le Peintre de Lycurgue, sur l'amphore de Trieste, récupère le schéma bien connu d'Achille désarçonnant un cavalier, pour représenter la mort de Penthésilée. L'intérêt de la représentation se porte uniquement sur le moment de l'attaque et de la violence du combat, faisant écho à la face B où est illustrée la chasse au sanglier de Calydon. Achille attaque l'Amazone, comme les héros attaquent le sanglier. Ainsi, les deux faces de l'amphore de Trieste sont unifiées par la thématique de la chasse et de la mort héroïque. Dans ce cas, la symbolique d'héroïsation du défunt est indéniable. On retrouve cette adaptation des peintres à la culture locale sur le cratère (n° 32) conservé à Vienne. Les casques surmontés d'une paire d'ailes que portent Achille et Penthésilée sont une référence évidente aux casques apuliens qui s'inspirent des casques corinthiens très à la mode au IV^{ème} siècle av. J.-C. Ce détail à caractère local ne modifie en rien la symbolique de l'épisode mythologique mais démontre très clairement l'origine indigène du commanditaire de ce vase, qui peut ainsi plus aisément s'imprégner personnellement des valeurs épiques.

La victoire d'Achille sur Penthésilée est symbolisée par la présence de Niké, portant une couronne de laurier au-dessus du héros, sur le vase (n° 32). Le caractère guerrier de la scène mythologique est renforcé par la présence d'Athéna derrière Achille sur le cratère à volutes (n° 31), les Amazones fuyant le combat sur les vases (n° 32, 33) et (n° 34), une fois leur reine à terre.

Cependant, cet amour est de nature tragique puisqu'il arrive au moment même où l'Amazone rend son dernier soupir. La disproportion des sentiments d'Achille, le détermine une nouvelle fois comme le héros de l'excès. Mais ce sentiment d'impuissance s'exprimera de la manière la plus violente qui soit, quand Achille

retournera sa colère contre Thersite, qui a osé se moquer de l'amour du héros pour la reine des Amazones.

2.4) L'ambassade ou Achille et Phénix :

Au chant IX de l'*Illiade*, face à la menace grandissante du camp ennemi, Agamemnon décide d'envoyer Ulysse, Ajax et Phénix pour convaincre le « meilleur des Achéens » de reprendre part au combat. Pour aider les trois héros dans leur démarche Agamemnon offre des biens de très grandes valeurs comme gages de sa bonne volonté et de ses excuses pour Achille. Quand Ajax, Ulysse et Phénix arrivent dans la baraque d'Achille, chacun tour à tour prend la parole pour essayer d'amadouer le cœur insensible du fils de Pélée. Achille refuse avec obstination les dons d'Agamemnon n'ont pas parce qu'ils ne sont pas assez luxueux, puisque dans son enfance Achille se contentait de récompenses moins riches : « *Des pommes, des rayons de miel, voilà sa récompense près de Chiron. Tu te contentes, Achille, de ces humbles dons, toi qui dédaigneras un jour et des villes et l'alliance d'Agamemnon* »¹⁰¹, mais parce qu'il estime qu'elles ne peuvent pas égaler le prix de sa vie.

On peut comprendre aisément comment ce passage homérique, étroitement lié au *kleos* et à la *timé*, a été l'un des thèmes favoris de la peinture de céramique, à destination funéraire, au IV^{ème} siècle av. J.-C. En effet, les vertus guerrières aristocratiques de la culture grecque qui dominent la production céramique italiote, dans une vision symbolique d'héroïsation du défunt, sont incarnées dans cet épisode.¹⁰²

Les butins obtenus au péril de sa vie et son statut de prince confèrent à Achille un rang hiérarchique reconnu par ses pairs. Cependant, Agamemnon qui doit se séparer de Chryseïs pour le bien de l'armée achéenne, décide de prendre en contrepartie de la perte subie, Briséis, qui a été attribuée à Achille, comme part d'honneur. La jeune fille devient alors le symbole de la vertu guerrière d'Achille. Ainsi, en enlevant Briséis à Achille Agamemnon nie sa *timé* et le prive de son statut dans l'armée et du *kleos apthiton*. Le Péléide décide alors de ne plus participer aux combats et de mettre en jeu sa vie pour un homme qu'il considère sans honneur et sans bravoure.

¹⁰¹ Philostrate, *Imagines*, II, : « τὰ δὲ παρὰ τῷ Χείρωνι ταῦτα μῆλων δοκεῖ κηρίων ἄξια, καὶ ἀγαπᾶς, ὡς Ἀχιλλεῦ, μικρὰ δῶρα πόλεις ἀπαξιώσων τότε καὶ τὸ κῆδος τοῦ Ἀγαμέμνονος ».

¹⁰² Cf. M-G. Canosa, *Una tomba principesca da Timmari*, Rome, 2007.

Les compositions iconographiques des cratères apuliens (n° 38, 39, 40 et n° 41)¹⁰³ contemporains (deuxième moitié du IV^{ème} siècle av. J.-C.) sont similaires. On retrouve, au centre, Achille et Phénix à l'intérieur d'un édifice architectural. Le vieux précepteur est debout sur la gauche devant Achille assis sur une kliné. Les cratères (n° 39, 40 et n° 41) introduisent tout autour de l'édifice – dans les registres et supérieurs - des personnages liés au camp. A l'exception du cratère monumental apulien (plus de 1, 20 mètres de haut) provenant de Ceglie del Campo et conservé au Musée of Fine Arts de Boston (n° 38), où la mort de Thersite décore le registre inférieur.

La composition s'organise autour de l'élément architectural où se tiennent Achille, assis sur son lit, entouré de sa panoplie guerrière (roues de char, cnémides, glaive, bouclier) et Phénix. Le précepteur d'Achille, seul représentant de l'ambassade dépêchée par Agamemnon auprès du jeune héros – initialement constituée aussi avec Ulysse et Ajax - est debout, la main portée à son visage en signe de désolation. Tous les deux baissent leurs regards vers le registre inférieur où est illustrée la mort de Thersite. La rareté de cette scène sur la céramique italiote s'explique probablement par la nature secondaire du mythe, qui n'arrive pas à se détacher du cycle troyen. La violence de la mort (décapitation) du guerrier achéen permet d'identifier aisément l'épisode.

Ainsi, l'emplacement du sujet dans la composition narrative de la panse du cratère à volute détermine sa place secondaire dans le cycle d'Achille et dans les légendes épiques. En effet, la position centrale de l'élément architectural attire l'attention sur les deux personnages situés à l'intérieur qui ne font rien si ce n'est observer la scène située au-dessous.

Le corps décapité de Thersite est représenté au centre du registre inférieur de la panse, sous l'édifice architectural qui symbolise la tente d'Achille, au milieu d'objets métalliques renversés. Ainsi, l'œil du spectateur suit un axe visuel fondé sur la thématique de l'orgueil. L'attention du « public » se focalise dans un premier temps sur Phénix attristé (main au visage), qui tente de fléchir le « cœur insensible » du héros, au centre du registre médian, en faisant appel au souvenir du petit garçon qu'il a élevé. Quant à Achille, blessé dans son orgueil, il ne manifeste aucun sentiment, implacable dans son obstination à refuser de reprendre part aux combats. Dans la scène figurée, il détourne son regard de Phénix pour regarder deux hommes qui s'apprêtent à se battre.

¹⁰³ Le cratère (n° 38) est attribué au peintre de Darius, le cratère (n° 39) au peintre de Baltimore, le cratère (n° 40) au peintre du Saccos Blanc et le cratère (n° 41) n'a pas d'attribution mais en observant les détails des expressions des figures, nous pouvons supposer qu'il s'agisse d'un artisan proche des ateliers de ces peintres.

Ménélas retient Diomède - parent de Thersite¹⁰⁴ – qui cherche à venger la mort de ce dernier. La présence et le comportement des deux hommes aident le « spectateur » à identifier Achille, comme responsable de la mort de Thersite. Ainsi, la composition nous indique les raisons de l'agitation du registre inférieur de la panse. La susceptibilité d'Achille peut se transformer soudainement en colère, comme le montre le sort de Thersite. En effet, le « meilleur des Achéens » ne supporte pas les propos moqueurs de Thersite à l'égard de ses sentiments pour la défunte Penthésilée. Il ne peut supporter que son amour soit tourné en ridicule ainsi que sa propre personne. Achille risque de perdre le respect de ses compagnons d'armes et décide de faire taire Thersite, en lui tranchant la tête avec une épée. La mise à mort du soldat achéen est une surprise, un acte extrême guidé par la colère. Thersite ne semble pas avoir pu anticiper le geste d'Achille. Par cet acte, Achille redevient le héros sanguinaire, imprévisible et indomptable, qu'il a toujours été. Il incarne également, comme l'indique Cl. Pouzadoux, dans son analyse du cratère « le caractère implacable de la mort ».¹⁰⁵ Selon elle, l'organisation de la scène illustrée sur la panse du cratère à volutes de Ceglie del Campo, contribue à justifier le geste d'Achille et à légitimer son pouvoir au sein du camp achéen. Elle suggère de voir le corps décapité de Thersite devant l'édifice architectural et non plus au-dessous ; ce procédé de mise en image renforce l'unité dramatique de la scène mythologique. D'autant plus, qu'il s'agit d'une volonté originale de la part du peintre ou du commanditaire, puisque traditionnellement les sources écrites antiques évoquent un coup de poing mortel et non la décapitation. Cependant, cette version de la mort de Thersite trouve un écho dans l'*Alexandra* de Lycophron, qui suggère que le soldat achéen a eu la gorge tranchée.¹⁰⁶ De plus, comme le souligne Cl. Pouzadoux, la décapitation comme geste de la mise à mort est courante au sein de la communauté des héros de l'*Iliade*.¹⁰⁷ En effet, pour les héros, la décapitation est considérée comme un trophée que le vainqueur veut rapporter ou exposer. Prenons l'exemple de Diomède qui tranche la tête de Dolon après avoir obtenu des informations sur le camp ennemi (*Il.*, IX, v. 454-461), ou Euphorbe disant à Ménélas qu'il ira déposer sa tête avec ses armes aux mains de Panthoos (*Il.*, XVII, v. 39-40). Hector, après avoir dépouillé Patrocle veut « *lui séparer la tête des épaules*

¹⁰⁴ Diomède est le petit-fils d'Oénée, oncle de Thersite.

¹⁰⁵ Cl. Pouzadoux, « Mythe et culture politique dans la céramique apulienne », in M. Osanna (dir.), *Verso la città. Forme insediative in Lucania e nel mondo italico fra IV e III sec. a. C.*, Venosa, 2009, p. 29-43, spéc. p. 30.

¹⁰⁶ *Idem.*, p. 35-36.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 37.

avec le bronze aigu et, après l'avoir trainé sur le sol, le livrer aux chiens de Troie. » (Il. XVII, v. 125-127) et « son cœur l'invite à planter la tête du mort tout au haut de la palissade, une fois qu'il l'aura détachée de son tendre cou. » (Il. XVIII, v. 176-177). Achille, souhaite aussi rapporter la tête d'Hector pour l'offrir au défunt Patrocle : « ...je ne veux pas t'ensevelir, avant de t'avoir ici apporté les armes et la tête d'Hector, ... » (Il., XVIII, v. 334).

Elle suggère qu'à travers cette version de la mort de Thersite, le peintre a peut-être voulu indiquer le statut de la fonction du personnage au sein de la société héroïque.

Dans cette version du mythe, Achille détient un pouvoir grandissant sur l'ensemble de l'armée achéenne puisqu'aucun des hommes présents ne réagit. Ce manque de réaction de la part des soldats est peut-être dû à l'impopularité de Thersite parmi les Achéens. Achille n'est pas le seul à avoir souffert des paroles acerbes ou déplacées de Thersite, Ulysse et Agamemnon en ont aussi été les victimes. (Il. II, v. 212-245).

Achille, en tuant Thersite met fin au désordre qui régnait au sein du camp et consolide son pouvoir sur ses compagnons. Notons, que cette mise à mort sanglante n'a pas eu lieu sur le champ de bataille mais au cœur même du camp achéen, dans un contexte bien particulier que Cl. Pouzadoux identifie grâce à la vaisselle (canthare, cratère, oenochoé, patère, bassin...) dispersée autour du cadavre : le banquet ou du moins un contexte religieux. Selon elle, la vaisselle éparpillée sur le sol fictif accentue la violence de la scène mais aussi le cadre où s'expose la puissance ou la déchéance des héros.¹⁰⁸

Dans cette vision d'un rétablissement de l'ordre au sein du camp, la présence d'une Furie – probablement Poiné - au registre supérieur, à gauche de l'édifice architectural, permet de justifier le geste d'Achille. Toujours selon Cl. Pouzadoux, la figure ailée symbolise le châtement, Pan incarne les passions violentes que l'on doit associer à la colère d'Achille et au sentiment de vengeance qui anime Diomède, Athéna assise à droite de l'édicule au registre supérieur incarne la Justice, appuyée par Hermès dans son rôle d'intercesseur. Ainsi, Poiné associée à Athéna et Hermès traduisent le meurtre de Thersite comme un châtement exemplaire et juste.¹⁰⁹ Cependant, le héros n'est plus respecté pour son courage, sa bravoure et sa force, mais craint. Surtout depuis qu'il s'est emporté contre Agamemnon et qu'il s'est retiré sous sa tente.

¹⁰⁸ Cl. Pouzadoux, « Mythe et culture politique dans la céramique apulienne », in M. Osanna (dir.), *Verso la città. Forme insediative in Lucania e nel mondo italico fra IV e III sec. a. C.*, Venosa, 2009, p. 38.

¹⁰⁹ *Idem.*, p. 39.

Les quatre cratères (n° 38, 39, 40 et n° 41) illustrent le moment où Phénix, le dernier des trois héros à prendre la parole lors de l'ambassade, essaye de convaincre son ancien élève à reprendre les armes pour aider les membres de l'armée achéenne. Les quatre cratères, qui proviennent de différentes localités¹¹⁰ suivent de manière générale le même schéma iconographique et affirment alors la circulation du répertoire figuré entre les différents ateliers du territoire de Grande-Grèce qui s'étale sur la seconde moitié du IV^{ème} siècle av. J.-C. L'apparition du *naïskos*, tout d'abord sur l'autre face puis à l'intérieur même de la scène mythologique (avec Achille et Phénix) et la recherche de la perspective dans la peinture de céramique témoignent de la communication et de l'adoption des dernières « tendances » entre la Grèce¹¹¹ et le Sud de la péninsule italienne. Elles ont également permis de donner un nouveau souffle stylistique au thème de l'Ambassade : au centre de la composition, à l'intérieur d'un édifice architectural Achille, assis sur un lit, écoute Phénix. Dans ce cas de figure, nous suivons la pensée de Cl. Pouzadoux qui suggère qu'Achille « ressemble de plus en plus à la figure du jeune guerrier accompagné d'un vieil homme... »¹¹².

Le précepteur d'Achille s'adresse à lui comme à son « cher enfant » (*philon tekos* !). L'expression que l'on retrouve dans l'*Illiade* est très forte, car elle est généralement utilisée lorsqu'un père s'adresse à son fils. Dans ce schéma iconographique du Peintre de Baltimore, Phénix n'est plus un simple compagnon, mais un personnage central des scènes avec Achille comme le précise Cl. Pouzadoux.¹¹³ Phénix considère alors Achille comme son fils et évoque son statut de père de substitution comme argument pour attirer l'attention d'Achille (n° 39) et (n° 40) et l'attendrir. Nous pouvons même considérer, alors, que la figure du héros change à ce moment précis. Le jeune homme qui incarne jusqu'à présent l'idéal du guerrier devient un nouveau modèle de *paideia* avec la présence du pédagogue.¹¹⁴

Mais le vieil homme ne réussit pas à créer le devoir filial dans le cœur du héros qui campe sur ses positions. Achille se laisse dominer par sa fierté qui le mène à se placer plus haut que les dieux, comme le lui reproche Phénix dans l'*Illiade*.

¹¹⁰ Le cratère (n° 38) vient de Ceglie del Campo (Apulie), le cratère (n° 39) d'Arpi (Apulie) et le cratère (n° 41) de Timmari (Lucanie). Nous ne connaissons pas la provenance du cratère (n° 40).

¹¹¹ Le *naïskos* apparaît à Athènes au IV^e siècle av. J.-C. Ils abritent les statues des défunts et glorifient les familles les plus riches tout en renouvelant l'architecture funéraire.

¹¹² Cl. Pouzadoux, « L'invention des images dans la seconde moitié du IV^e siècle: entre peintres et commanditaires », in *La Céramique apulienne : bilan et perspectives*, Naples, 2005, p. 196.

¹¹³ *Idem.*, p. 196.

¹¹⁴ H. Schulze, « Phoinix und Achill in der unteritalischen Vasenmalerei », in *AA*, vol. 2, 1998, p. 389-399, spéc. p. 392.

Les peintres des cratères (n° 38) et (n° 41) marquent de manière plus significative le refus en représentant Achille tournant la tête de côté pour observer une scène « secondaire ». Ce geste symbolise la défaite de l'Ambassade et l'obstination orgueilleuse d'Achille qui s'attire l'incompréhension et la colère de ses hommes. En effet, lorsqu'Achille décide de se retirer des combats, il entraîne avec lui Patrocle et les Myrmidons.

L'insertion de guerriers sur le cratère apulien retrouvé dans la tombe du vase des Niobides à Arpi et conservé au Musée civique de Foggia (n° 39) attribué au peintre de Baltimore et sur le grand cratère à volutes (plus d'1 mètre de haut) attribué au peintre du Saccos Blanc (n° 40) mais dont la provenance reste inconnue, supposent que ces derniers ont suivi le même schéma iconographique.

Les deux protagonistes sont entourés par des hommes du camp grec. Leurs attitudes et leurs emplacements près de la tente d'Achille (édifice architectural) les identifient comme les Myrmidons. La présence des Myrmidons - inactifs autour de leur chef -, accentue l'entêtement d'Achille à refuser les dons d'Agamemnon et la tension qui règne au cœur du camp achéen entre les chefs mais aussi entre les soldats désœuvrés. Elle est inspirée non pas du passage homérique mais plus probablement de la tragédie d'Eschyle, les *Myrmidons*. Le peintre du cratère provenant de la tombe de Timmari (n° 41)¹¹⁵ a semble-t-il aussi voulu recréer l'atmosphère du camp des Myrmidons autour de la tente d'Achille. Le quadriges au-dessous de l'édifice central et quatre couples d'hommes disséminés autour de scène centrale sont les activités supposées des Myrmidons en attendant de reprendre les combats sous le commandement d'Achille.

La nature excessive d'Achille « pareil aux dieux », le pousse à refuser les dons d'Agamemnon qui l'a offensé. L'amende honorable du roi des rois, qui aurait fait plier n'importe quel homme et même les dieux (*Il.*, IX, v. 497), demeure vaine et inefficace, tout comme les arguments d'Ajax, d'Ulysse et de Phénix. L'orgueil démesuré d'Achille fait de lui un être en marge de la société des hommes comme l'explique clairement J.-P. Vernant et le retranscrit dans une solitude pleine de colère et de ressentiment.¹¹⁶

¹¹⁵ Pour une analyse complète du contexte voir M-G. Canosa, *Una tomba principesca da Timmari*, Rome, 2007.

¹¹⁶ J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, 1989, p. 43-45.

2.5) L'outrage au corps d'Hector :

Le cratère à volutes (n° 42), conservé dans les réserves du Musée Archéologique National de Naples, illustre sur sa face principale (A) l'outrage au corps d'Hector. Achille conduit son char où est attaché le corps inerte d'Hector, près de la tombe de Patrocle : le personnage masculin est figuré de manière à faire penser à une statue (peinture blanche et position statique) abritée dans un *naïskos*. En outre, Achille est torse nu, vêtu d'une courte tunique tenue par une ceinture plutôt comme sont habituellement vêtus les indigènes dans le répertoire figuré. Le Peintre de l'Ilioupersis réalise, avec ce décor, la symbiose entre les expériences picturales de l'époque classique qui cherchent à imiter la grande peinture sur la céramique en intégrant des références architecturales contemporaines et les sujets épiques grecs remaniés pour satisfaire les exigences de la clientèle locale hellénisée. Sur le cratère à volutes de Canosa (n° 44), l'épisode de l'outrage d'Hector est associé à celui du sacrifice des prisonniers troyens en l'honneur des funérailles de Patrocle. Le peintre de Darius a utilisé la grande surface de la panse du cratère¹¹⁷, pour créer un véritable récit narratif en peinture, du chant XXIII de l'*Iliade*.¹¹⁸ La place « secondaire » accordée au traitement du cadavre d'Hector pourrait-il suggérer alors un intérêt décroissant pour ce thème ? En fait, l'opposition entre les deux scènes symbolise d'une part la notion de pitié avec les rites prodigués au défunt et d'autre part, l'infamie du sort réservé au « meurtrier » de Patrocle. Achille est donc capable du meilleur comme du pire. Il est à la fois capable d'*aretê* et de *kakia*. Notons, que le cadavre d'Hector ne montre aucune trace de « souffrances physiques » si ce n'est quelques blessures d'où s'échappent des filets de sang, mais les traits du visage sont tels qu'on a l'impression qu'Hector est endormi. Cette vision esthétique correspond à la vision religieuse et culturelle grecque qui idéalise la beauté et la jeunesse même dans la mort et évoque aussi la fidélité des peintres à la source littéraire. Sur le cratère de Canosa (n° 44), on retrouve l'outrage du cadavre d'Hector dans la zone inférieure de la panse. Toutefois, l'identification du conducteur du char qui traîne le cadavre d'Hector, est sujette à polémique. Certains, comme Cl. Pouzadoux privilégient la source écrite homérique et argumentent en faveur

¹¹⁷ La panse mesure 62-63 cm de diamètre.

¹¹⁸ Cf. Cl. Pouzadoux, *Contribution à l'étude des usages du mythe grec dans la peinture apulienne au IV^{ème} siècle av. J.-C.: mythe et histoire à Canosa, la tombe du vase des Perses et le peintre de Darius*, 1999 (thèse) ; *Id.*, « Guerre et paix en Peucétie à l'époque d'Alexandre le Molosse (notes sur quelques vases du Peintre de Darius) », in *Le Canal d'Otrante et la Méditerranée antique et médiévale*, colloque organisée à l'Université de Paris X- Nanterre (20-21 nov. 2000), Bari, 2005, p. 51-65.

d'Achille. D'autres, préfèrent reconnaître Automédon, l'aurige d'Achille, en invoquant justement l'argument qu'Achille ne peut être à la fois le conducteur de son char et sacrifier les prisonniers troyens sur le bûcher de Patrocle. Pourtant, le procédé de répétition des personnages est utilisé sur la céramique pour permettre aux peintres de représenter deux épisodes, souvent successifs, d'une même légende.

En privant Hector de sépulture, Achille commet l'acte le plus impie qui soit dans l'univers grec et romain. Privé de funérailles, Hector ne peut obtenir la gloire suprême, celle qui élève le guerrier au-dessus du sort commun et lui donne le statut de héros. Sans sépulture, Hector ne peut accéder au royaume d'Hadès et de Perséphone et rejoindre les « héros glorieux », ni même les morts ordinaires, les *nonumnoi* (les « sans-nom »). Il est condamné à errer entre deux mondes ne pouvant atteindre ni l'un ni l'autre. De plus, sans les rites funéraires appropriés il ne peut être célébrer ni chanter, et est donc condamné à l'oubli. Cet état des choses est une véritable infamie, une horreur absolue dans la conception de la vie et de la mort chez les Grecs et les Romains.¹¹⁹

C'est pourquoi la démarche de Priam est compréhensible. Le vieux roi de Troie, décide, au prix de sa vie, d'aller supplier le Péléide pour ramener son fils dans sa patrie afin de lui offrir les honneurs funèbres dus à son rang. Le passage de la supplication de Priam qui engendre la *clementia* d'Achille est illustré sur le cratère de Saint-Pétersbourg (n° 45). On y observe deux moments clés de la rançon d'Hector. Au registre inférieur deux hommes transportent le cadavre d'Hector sous les yeux de Priam qui au centre de la composition, touche les pieds d'Achille situé au centre du registre supérieur. Le héros achéen, assis sur son lit, est entouré de Phénix, d'Athéna et de Mercure. L'attitude d'Achille évoque l'affliction qu'éprouve le jeune homme après la mort de Patrocle et sa résignation face à la supplication de Priam. La présence de Mercure est une référence directe à la source écrite homérique. En effet, dans l'*Iliade*, le roi de Troie est guidé par Hermès (envoyé par Zeus) vers le camp achéen.¹²⁰

Par contre, l'insertion de la figure d'Athéna est une libre interprétation du peintre. Le choix d'intégrer la divinité protectrice du héros peut s'expliquer si l'on considère que la déesse aide ou ordonne (geste de la main) à Achille d'accepter la requête de Priam. Le vieil homme à l'extrême gauche de la composition est identifié comme Phénix, qui aide Achille dans ses choix. Cependant aucune source écrite n'indique la présence du

¹¹⁹ Cf. J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, 1989, p. 75 suiv.

¹²⁰ Homère, *Il.*, XXIV, v. 437 suiv.

précepteur dans cet épisode. Si l'on tient compte de l'attachement fidèle du peintre au texte d'Homère, nous pourrions suggérer de manière hypothétique une nouvelle identification. Priam lors de sa prière, évoque le souvenir de Pélée, père d'Achille pour fléchir le cœur du « meurtrier de ses fils. » Ainsi, il s'agirait de Pélée, comme vision s'offrant à la vue d'Achille, qui touché par cette image « illusionniste » de son père vieillissant succomberait aux pleurs de Priam.

Si les peintres de céramique, en accord avec les attentes des commanditaires, produisent des vases à fonction funéraire de grandes qualités sur le thème de la mort et particulièrement sur la mort violente, afin de correspondre à la « croyance » d'une héroïsation posthume pour le défunt, autour de la figure d'Achille, il existe peu de représentations (selon les documents qui nous sont parvenus) de la mort même du héros.

Cependant, le motif de l'outrage au corps d'Hector retrouvé sur le mobilier funéraire de certaines nécropoles de Grande-Grèce au IV^{ème} siècle av. J.-C., perdure avec l'exemple du peigne (**Pl. V**) de notre catalogue. Ce peigne en os découvert dans la tombe 5 à Oria et daté du I^{er} siècle av. J.-C. est décoré sur sa face A, avec la figure d'Achille trainant le cadavre d'Hector attaché à son quadriges devant un guerrier qui tient une lance dans sa main droite. La face B, plus détériorée, est décorée sur sa moitié gauche par l'épisode du « viol de Cassandre » par Ajax et sur l'autre moitié par l'entrée du cheval dans la ville de Troie. Cet objet d'exception tant par la technique et le sujet de son décor que par le matériau employé démontre qu'au I^{er} siècle av. J.-C., il existe toujours dans l'Italie du Sud une élite attachée aux valeurs héroïques transmises par la légende de la guerre de Troie et par les figures homériques tel Achille. Le peigne montre également une continuité de la codification du schéma iconographique de la scène de l'outrage au corps d'Hector que l'on retrouve à la même période et au siècle suivant dans les frises épiques de certaines maisons pompéiennes.

3) Les fragments :

Les épisodes mythologiques et légendaires suivent des schémas spécifiques qui permettent d'interpréter et de traduire avec aisance la ou les scènes représentées. En effet, les représentations iconographiques multiples et similaires d'une même scène contribuent à la mémorisation et à la diffusion massive de l'épisode légendaire. Ces codes et les attributs iconographiques traditionnels des décors de céramiques associés

aux sources écrites ont permis d'établir l'identification des fragments du catalogue de manière indubitable.

3.1) Le fragment n° 31 :

Le personnage sur la partie droite du fragment a rendu l'identification possible. Une Néréide vêtue d'un chiton brodé, est accroché à un dauphin. La cnémide qu'elle tient dans sa main gauche permet d'identifier ce fragment comme l'épisode des Néréides apportant les armes d'Achille. Devant elle se trouve une partie d'un monstre marin qui suggère un cortège.

3.2) Le fragment n° 36 :

La méthode qui consiste à se référer au répertoire iconographique sur des céramiques en bon état de conservation a permis l'identification du fragment (n° 36).

Le fragment (36. 3) est celui qui a rendu possible l'interprétation. La position du corps fléchi soutenu par un autre personnage masculin (jambes nues), le vêtement de type oriental et le bouclier sont les détails iconographiques que l'on retrouve sur les céramiques illustrant la mort de Penthésilée.

3.3) Le fragment n° 43 :

L'identification du fragment (n° 43) est possible grâce à deux indices. Le premier est le corps nu - tourné vers le sol - avec des blessures apparentes et le second sont les liens autour des chevilles et les roues auxquelles le corps était attaché. Ainsi, il ne peut s'agir que de l'outrage au corps d'Hector.

3.4) Les fragments n° 46 et n° 47 :

Sur le fragment (n° 46. 1), la position de Priam et les ailes sur les bottes du personnage debout à ses côtés qui sont les attributs d'Hermès, permettent d'identifier la scène comme l'attente de Priam lors du rachat d'Hector. Le fragment (n° 46. 2) devait probablement faire partie du même vase. Il représente Apollon identifiable grâce à la lyre. Selon la convention iconographique plaçant les dieux dans la zone supérieure du vase, ce fragment devait appartenir au registre supérieur de la panse. L'autre fragment (n° 47) où l'on voit un vieil homme portant un vêtement à manches longues, agenouillé devant un homme assis sur un lit à baldaquin suit la convention iconographique de l'épisode du rachat d'Hector décrite dans l'*Illiade*.

4) Les identifications problématiques :

Si les schémas iconographiques sont bien codifiés et nous permettent dans certains cas d'identifier les scènes mythologiques, nous nous trouvons parfois, dans l'incapacité de pouvoir le faire. L'identification de ces scènes mythologiques devient problématique parce qu'elles ne sont pas assez précises ou peuvent être attribuées à des scènes plus générales. En effet, les peintres de céramique reprennent des attitudes, des poses de figures emblématiques et les transposent dans des scènes évoquant la vie quotidienne.

4.1) Troïlos ?:

Le registre supérieur de la face (A) de la panse de l'amphore (n° 8) rassemble plus d'éléments en faveur de la mort de Troïlos. Même si le schéma iconographique n'est pas celui utilisé couramment pour illustrer l'épisode de la mort du jeune prince troyen, la présence d'Athéna, derrière Achille qui s'apprête à frapper de son glaive le jeune homme qu'il tient par les cheveux, rappelle les exemples où la déesse est présente et confère une valeur mythologique à la scène. Il ne peut donc s'agir d'une scène de genre. Les deux jeunes hommes qui s'enfuient sur la droite pourraient correspondre à une version du mythe où Troïlos est accompagné lorsqu'il va faire boire son cheval à la fontaine.

4.2) Achille et Phénix ?:

Il est avéré que la scène mythologique au centre de la composition du cratère à volutes (n° 37) illustre la supplication de Chrysès à Agamemnon. Ainsi, on pourrait identifier le couple formé par un vieil homme assis conversant avec un jeune homme debout devant lui, sur la droite du registre supérieur, comme Achille et Phénix. Il serait tout à fait possible que ces deux figures de la guerre de Troie assistent à la requête de Chrysès. Mais en l'absence d'inscriptions ou d'autres éléments plus significatifs, nous ne pouvons que suggérer cette hypothèse.

Une nouvelle tradition iconographique se met en place à la fin du IV^{ème} siècle av. J.-C. avec les derniers peintres comme celui de Baltimore et du Saccos Blanc. On observe un double processus de monumentalisation : les dimensions des vases – plus particulièrement des cratères – et l'insertion des édifices architecturaux – *naïskoi* – qui complexifie les schémas iconographiques et parfois leur identification. Les séries des thèmes de la remise des armes par les Néréides ou de l'Ambassade montrent la mise en

place d'un schéma « unique » d'atelier, d'une marque de fabrique. A cela s'ajoute, comme l'observe Cl. Pouzadoux¹²¹, une particularité régionale. En effet, les changements iconographiques opérés de ces thèmes se trouvent exclusivement sur la production daunienne, au nord de l'Apulie entre Arpi et Canosa.¹²²

Si les images ont « leur vie propre » il nous semble nécessaire de faire un parallèle entre la production des arts figurés et les genres littéraires.¹²³ Les épopées, la tragédie, la comédie et d'autres formes littéraires s'inspirent des grands thèmes légendaires pour donner ensuite naissance à de nouveaux sujets, réadapter aux besoins et aux contextes de leurs temps.

Les différentes iconographies des épisodes liés au cycle d'Achille du répertoire figuré peuvent être mises en relation avec les textes qui relatent la légende d'Achille. (Tableau 2). Avec ce tableau, nous observons que le répertoire figuré choisi par les peintres de céramique du IV^{ème} siècle av. J.-C. montre que la préférence ne va pas nécessairement au texte d'Homère. Pourtant, si les poèmes cycliques sont plus ou moins contemporains des deux grandes œuvres que l'on attribue à Homère, l'*Illiade* et l'*Odyssée* sont et restent les premières références littéraires du monde grec mais aussi du monde occidental, diffusée grâce au répertoire imagé parmi les peuples de la péninsule italique.¹²⁴

Ainsi, les scènes figurées sur les céramiques italiotes pourraient s'inspirer aussi des tragédies grecques des V^{ème} et IV^{ème} siècles av. J.-C. Nous savons que les auteurs grecs, tels Eschyle, Euripide et Sophocle triomphent en Grèce et en Grande-Grèce.¹²⁵

¹²¹ Cl. Pouzadoux, « L'invention des images dans la seconde moitié du IV^e siècle: entre peintres et commanditaires », in *La Céramique apulienne : bilan et perspectives*, Naples, 2005, spéc. p. 197.

¹²² Les ateliers du Peintre de Baltimore et du Peintre du Saccos Blanc devaient se situer dans cette zone.

¹²³ Cf. L. Séchan., *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926.

¹²⁴ Cf. H. Metzger, « L'imagerie de Grande Grèce et les textes littéraires à l'époque classique », in *Letteratura e arte figurata nella Magna Grecia*, Atti del sesto convegno di Studi sulla Magna Grecia (Tarente 9-13 oct. 1966), Naples, 1967, p. 157-181, spéc. p. 167-169 et p. 173.

¹²⁵ Par exemple, Eschyle avait été invité par le tyran, Hiéron de Syracus à venir en Sicile. L'auteur tragique mourut à Gela en 456 av. J. -C. Leurs pièces, principalement celles qui ont obtenu un prix, ne cessent d'être jouées dans les cités grecques mais aussi dans les cités de Grande-Grèce où le théâtre tenait une place de choix.

Sources littéraires	Nombre de vases
<i>Iliade</i>	10
<i>Cypria</i>	12
<i>Ethiopide</i>	5
Tragédies grecques	16

Tableau 2

IV) Le thème du sacrifice des prisonniers troyens : de l'Italie du Sud à l'Étrurie :

Le thème de la mort et de l'au-delà, au milieu du IV^{ème} siècle av. J.-C., connaît, dans le répertoire figuré grec, un grand succès dans les différentes régions d'Italie: représentations du monde des Enfers, apparition des *naïskoï* qui abritent les statues des défunts, visite ou rites devant une stèle ornée d'une bandelette. Toutefois, les coutumes et les techniques de fabrication de chacune des régions de la péninsule vont permettre aux ateliers de s'exprimer de multiples façons et de donner des symboliques différentes. C'est dans ce contexte exclusivement funéraire que l'épisode du sacrifice des prisonniers troyens en l'honneur de Patrocle, apparaît comme un des thèmes favoris à la fin du IV^{ème} siècle av. J.-C. L'épisode homérique du chant XXIII, v. 173-176, de l'*Iliade* est présent de l'Apulie jusqu'au territoire étrusque, sur huit objets différents de notre catalogue, que sont le cratère de Canosa (n° 44), un *stamnos* de Sovana (n° 53), une peinture pariétale de la tombe François (n° 49), le sarcophage « du Prêtre » (n° 75), le sarcophage de Torre San Severo (n° 74), la ciste Révil (n° 71), la ciste Napoléon (n° 72) et une urne de Volterra (n° 77).

Si ces huit objets suivent le même schéma iconographique: Achille devant la tombe de Patrocle égorge un prisonnier troyen en présence d'autres prisonniers, on observe des variations dans chacune des compositions iconographiques. Ces différences peuvent s'expliquer par la typologie du support mais aussi par rapport aux attentes des commanditaires issus de cultures différentes. La scène figurée varie selon le contexte géographique et surtout selon cinq critères qui donneront une symbolique à la fois particulière et commune : le bûcher orné des armes du défunt, la présence de Patrocle, la présence d'Agamemnon, le nombre des prisonniers troyens et l'insertion de personnages liés au monde étrusque des Enfers. (tableau 3)

1) Présentation des objets :

- Le décor à sujet mythologique de la face A de la panse du cratère monumental de Canosa (n° 39) s'organise sur trois registres. Au registre supérieur, sur la gauche, deux hommes sont accompagnés d'une jeune femme (Briséis ?). Au centre, sous le baldaquin, deux hommes âgés Phénix et Nestor sont en train de discuter. A droite de la tente d'Achille, se trouve Athéna. La déesse est accompagnée d'Hermès et de Pan. Au registre médian, au centre de la composition, est illustré le bûcher en l'honneur de Patrocle. Achille est nu, portant une simple chlamyde nouée autour du cou et un baudrier en travers du torse. Il s'apprête à égorger avec son glaive le premier soldat troyen à genoux, qu'il tire par les cheveux. A gauche, deux autres Troyens, les mains ligotées, attendent d'être sacrifiés. A la base du bûcher placé derrière le prisonnier, nous pouvons lire une dédicace : *Patroclou Taphos* (« bûcher de Patrocle »). Des éléments d'une armure sont disposés sur et devant le bûcher funéraire, il y a une cuirasse ornée d'un *gorgonéion*, un casque à panache, une cuirasse anatomique, une paire de cnémides et un bouclier orné d'un *gorgonéion* au centre éclaboussé du sang des victimes troyennes. A droite du bûcher, Agamemnon accomplit les rites funéraires en faisant une libation. Derrière lui, Thétis et une servante regardent la scène. A gauche, trois femmes, les unes derrière les autres, se tiennent debout. Enfin à l'extrême gauche, se trouve un arbre auquel est accroché un bouclier orné d'un *gorgonéion*.

	Nombre de prisonniers troyens	Présence de Patrocle	Présence d'Agamemnon	Bûcher ou tombeau	Démons
Stamnos de Sovana	2	OUI	NON	OUI	NON
Sarcophage du Prêtre	4	OUI	NON	NON	OUI
Sarcophage de Torre San Severo	4	OUI	NON	OUI	OUI
Tombe François	3	OUI	OUI	NON	OUI
Urne de Volterra	4	NON	NON	NON	NON
Ciste Révil	6	?	NON	OUI	NON
Ciste Napoléon	2	NON	NON	NON	NON

Tableau 3

- Le décor de la face principale du *stamnos* conservé au Staatliche Museen (n° 53) représente au centre de la composition, Achille imberbe et armé en train d'égorger un prisonnier entièrement nu devant une colonne surmontée d'un vase. Ce dernier est assis sur une pierre, les mains attachées derrière le dos, devant un autre prisonnier entièrement nu (mains liées dans le dos) debout, qui attend son tour d'un air résigné. Au-dessus du prisonnier qu'on égorge, un homme barbu est assis, la jambe gauche croisée sur la jambe droite. Il tient un bouclier de la main gauche et tourne la tête légèrement en arrière pour regarder la scène. A gauche, de l'autre côté de la colonne, l'*hintial* de Patrocle se tient debout, dans un vêtement qui laisse apercevoir un bandage autour de son torse. Des bandages entourent aussi sa tête. Près de lui, sur le bûcher, sont déposés un bouclier rond posé verticalement en partie sur le sol, un petit vase et les éléments d'une armure : casque et cuirasse (que l'on devine sur le dessin). Derrière lui, dans le registre supérieur, une femme tient une *oenochomé* dans une main et désigne de l'autre main, le sacrifice des prisonniers.

- Le décor du sacrifice des prisonniers troyens dans la Tombe François (n° 49) se trouve sur la paroi gauche du « *tablinum* ». Au centre de la composition, Achille en armure (du IV^{ème} siècle av. J.-C.) est en train d'égorger un prisonnier barbu assis devant lui. *Vanth* les ailes déployées et *Charon*, avec son marteau, entourent Achille et le prisonnier troyen. Derrière Achille, l'*hintial* de Patrocle (bandage autour de la poitrine), vêtue d'un long vêtement regarde le sacrifice qui lui est offert. A ses pieds, nous voyons un grand bouclier rond orné en son centre d'un *gorgonéion*. A l'extrême gauche, derrière l'âme du défunt, Agamemnon, barbu et vêtu d'un long manteau qui laisse apparaître son torse, se tient immobile, une lance dans la main droite. Derrière Charon, Ajax de Télamon (casque à panache) et Ajax d'Oilée, en armure, amènent deux autres prisonniers troyens, dépossédés de leurs armes et de leurs vêtements. Le premier soldat grec regarde le geste d'Achille, alors que le second regarde son prisonnier. Les deux futures victimes sont blessées à la jambe gauche d'où s'échappe un petit flux de sang, comme le prisonnier entre les mains d'Achille.

- La caisse du sarcophage dit du « Prêtre » (n° 75) est ornée de peintures figuratives – exécutées avec la technique « *a tempera* » - sur les quatre côtés.¹²⁶ Le décor peint sur la

¹²⁶ H. Blanck, *Id.*, « Le pitture del « Sarcofago del Sacerdote » nel Museo nazionale di Tarquinia », in *DdA*, 1983, 2, p. 80.

face principale représente au centre de la composition, Achille en armure (cuirasse et cnémides) en train d'égorger un prisonnier troyen assis par terre, entièrement nu, les mains liées derrière le dos. Derrière le prisonnier, Agamemnon vêtu d'un long vêtement, regarde la scène. Derrière Achille, se tient un personnage vêtu d'un manteau avec des bandages (*hintial* de Patrocle) qui regarde la scène de sacrifice. Sur la droite, Ajax d'Oilée et Ajax de Télamon en armures, mènent avec une corde deux prisonniers debout, entièrement nus, les mains liées derrière le dos, vers Achille. De part et d'autre de la scène centrale se déroule un combat entre Grecs et Amazones, alterné des démons à chair bleue, qui continue sur l'autre face de la caisse du sarcophage.

- Le sarcophage de Torre San Severo (n° 74) se compose de quatre reliefs sculptés. Au centre de la composition du long côté (A), Achille debout égorge un prisonnier troyen, assis par terre, entièrement nu, les mains liées derrière le dos. Derrière eux, en arrière-plan, un homme recouvert de bandages, (*hintial* de Patrocle) le bras gauche levé devant une stèle, regarde le sacrifice. Entre les jambes d'Achille, un prisonnier entièrement nu gît de tout son long sur le sol. A gauche de la composition, derrière le héros grec, plusieurs individus enveloppés dans leurs manteaux, assistent au sacrifice en l'honneur de Patrocle. De l'autre côté de la stèle, sur la droite, Ajax d'Oilée et Ajax de Télamon casqués et armés, amènent deux autres prisonniers entièrement nus, la tête baissée et les mains liées derrière le dos, vers le lieu du sacrifice. Sur le long côté (B), Néoptolème sacrifie Polyxène devant le tombeau d'Achille auquel assistent sept soldats grecs répartis de part et d'autre du tombeau. Sur la droite, devant Polyxène, un homme avec la tête bandée (*hintial* d'Achille) regarde Néoptolème procéder au sacrifice. Sur le petit côté (C), Ulysse vêtu d'une chlamyde nouée autour du cou, entièrement nu, menace d'égorger Circé avec une épée. De part et d'autre du couple central, deux hommes à tête de porc se tiennent debout. Sur le petit côté (D), Ulysse sacrifie un bélier avant de pénétrer aux Enfers, devant un homme entièrement nu, avec une chlamyde nouée autour du cou et à genoux, et un homme en armure, debout.

- La scène iconographique de l'urne de Volterra (n° 77) représente de droite à gauche, Ajax d'Oilée et Ajax de Télamon conduisant deux prisonniers troyens, debouts, entièrement nus et les mains liées derrière le dos vers Achille situé à l'extrême gauche

de la composition. Sur le sol, devant eux, deux prisonniers entièrement nus, les mains liées derrière le dos, sont morts (allongés les yeux fermés). Achille s'apprête à égorger le prisonnier assis sur le sol, les mains liées derrière le dos qu'il tient par les cheveux.

- Le décor incisé sur tout le pourtour du corps de la Ciste Révil (n° 71) se déroule de gauche à droite : Athéna regarde un homme nu placer une paire de cnémides sur un monticule, en arrière-plan, où se trouve déjà une cuirasse. Il enjambe un prisonnier nu et recroquevillé sur lui-même, les mains attachées dans le dos. Un homme, vêtu d'une courte tunique à bretelles croisées sur le devant, est adossé au monticule où se trouvent les armes des vaincus. Il laisse pendre sa main droite vers le prisonnier, tout en regardant la scène du sacrifice des prisonniers troyens par Achille sur la droite. Achille, vêtu d'une cuirasse sur une tunique courte, égorge un prisonnier, assis devant le bûcher de Patrocle où sont disposés une cuirasse, un bouclier orné au centre d'un *gorgonéion*, un autre bouclier et d'un casque. A droite du bûcher, un autre prisonnier debout, attaché à un arbre par une corde regarde le sort réservé à son compagnon. Derrière lui, deux autres prisonniers sont conduits vers le bûcher par deux soldats achéens, un entièrement nu, l'autre en armure soulevant son casque de la main droite. Enfin, un personnage masculin représenté de dos, tient une corde dans la main droite et regarde un homme, vêtu d'une tunique courte qui laisse apparaître son torse nu et ses jambes. Le guerrier grec attrape par les cheveux un prisonnier entièrement nu, les mains liées derrière le dos, assis par terre, pour l'égorger avec son glaive qu'il tient dans la main droite.

Sur le couvercle on retrouve le cortège des Néréides apportant les armes d'Achille sur des monstres marins. Toutes les trois sont richement parées et sont à demi-nue. La première tient une cnémide dans la main droite, la deuxième tient le cou de son hippocampe et semble nager à ses côtés. Elle tient dans la main droite, un fourreau. La dernière, est assise sur un monstre marin et tient en l'air, dans la main droite, une cnémide.

- Le décor de la caisse de la ciste Napoléon se compose de trois frises superposées. Au registre supérieur, les divinités identifiables grâce à leurs attributs participent à un banquet. Au registre médian, sur la gauche, un homme de face, entièrement nu tient un bouclier rond posé au sol. Il est entouré par deux hommes, de dos, entièrement nus. Derrière eux, un jeune homme vêtu d'une chlamyde nouée autour du cou, est assis sur un siège à accoudoirs au-dessus duquel est suspendu un bouclier. Il est entouré de deux

hommes casqués entièrement nus, dont un pose sa main sur l'épaule du prisonnier assis par terre, la tête penchée en avant et les mains liées dans le dos. Derrière le prisonnier, un homme entièrement nu porte un bouclier et tend sa main droite vers un des hommes casqués qui observe la scène. Derrière lui, un homme entièrement nu, tourne la tête vers la droite pour regarder un guerrier en armes, qui lui touche l'épaule. En arrière-plan, entre les deux hommes, un autre prisonnier, les mains liées derrière le dos, entièrement nu et la tête penchée en avant est assis par terre. Un arbre délimite une autre scène qui se déroule dans un paysage où un homme qui porte un vêtement enroulé autour de la taille tient l'encolure d'un cheval sur lequel est montée une femme. Elle tend son bras droit vers deux hommes, l'un barbu, dont le vêtement lui couvre les jambes et dévoile son torse et qui est assis, l'autre debout, entièrement nu, la jambe droite fléchie, sur une pierre. Sur la droite, un homme de dos entièrement nu penche la tête vers avec un homme vêtu d'une cuirasse et d'un casque, représenté de face. A l'extrême droite, une figure ailée les observe. Au registre inférieur, se déroule une Centauiromachie.

2) Interprétation :

2.1) Le cratère des Funérailles de Patrocle :

Le cratère à volutes de Canosa (n° 44) – retrouvé dans l'hypogée dit « du vase des Perses » en 1871 - réalisé par le peintre de Darius¹²⁷ vers 340-330 av. J.-C., est décoré sur la face principale de la panse, de plusieurs épisodes¹²⁸ décrits au chant XXIII de l'*Iliade*. Le sujet principal situé au centre de la composition, met en scène Achille égorgeant un prisonnier troyen à côté du bûcher de Patrocle – l'inscription *Patroclou Taphos* écrite sous la base du bûcher permet l'identification – alors que les trois autres prisonniers, assis, attendent leur tour avec un air résigné.

¹²⁷ M. Schmidt, *Der Dareiosmaler und sein Umkreis. Untersuchungen zur spätapulischen Vasenmalerei*, Münster, 1960; A. Cambitoglou and A.D. Trendall, *Apulian Red-figured vase-painters of the plain style*, The archaeological Institute of America, 1961; C. Aellen, A. Cambitoglou et J. Chamay, *Le peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, Genève, 1986; Françoise-Hélène Massa-Pairault, « Le Peintre de Darius et l'actualité. De la Macédoine à la Grande Grèce », in L. Breglia Pulci Doria (dir.), *L'incidenza dell'Antico II: studi in memore di Ettore Lepore*, Naples, 1996, p. 235-262 ; Cl. Pouzadoux, *Contribution à l'étude des usages du mythe grec dans la peinture apulienne au IVe siècle av. J.-C.: mythe et histoire à Canosa, la tombe du vase des Perses et le peintre de Darius*, 1999 (thèse), « Guerre et paix en Peucétie à l'époque d'Alexandre le Molosse (notes sur quelques vases du Peintre de Darius) », in *Le Canal d'otrate et la Méditerranée antique et médiévale*, colloque organisé à l'Université de Paris X - Nanterre (20-21 novembre 2000), Bari, 2005, p. 51-65; *La céramique apulienne bilan et perspective*, Actes de la table ronde organisée par l'Ecole Française de Rome, Naples, 2005.

¹²⁸ Dans le registre inférieur de la panse, nous avons Achille traînant le cadavre d'Hector attaché par les chevilles, à son char.

Représenter les armes sur le bûcher de Patrocle, est une pure invention du peintre, puisque selon le récit homérique Patrocle a été dépouillé de ses armes, par Hector qui les revêt à son tour. Le peintre de Darius a donc clairement inséré un élément référentiel de la culture locale. D'autant plus que le casque est de type apulien, comme sur le vase de Vienne (n° 5), tout comme les armes retrouvées dans la tombe : deux cuirasses en bronze doré, deux lances, une pointe de javelot et un mors de cheval.¹²⁹ Ainsi, les cnémides, le casque, le bouclier et les deux cuirasses déposées sur le bûcher, évoquent le souvenir de Patrocle et soulignent l'atmosphère tragique de l'événement, traduit par le geste cruel d'Achille et la résignation des jeunes Troyens, qui vont être sacrifiés. Selon A-M. Adam¹³⁰, la duplication des cuirasses correspondrait à leur double emploi dans le milieu indigène : mobilier funéraire et exaltation du défunt avec les trophées et les frises d'armes peintes. Les armes représentées sur le bûcher évoquent à la fois les armes du défunt mythologique et les armes réelles du défunt pour lequel le vase a été réalisé. On a donc une vision de la mentalité indigène et des pratiques d'une aristocratie locale, fidèle aux valeurs guerrières traditionnelles. La substitution du cadavre par les armes est un des éléments du processus d'héroïsation. Le bûcher funéraire, élément essentiel des funérailles est censé par sa nature propre, être éphémère. Cependant, nous pouvons considérer ce bûcher comme une sépulture.¹³¹ En effet, l'inscription « *Patroclou Taphos* » à la base du bûcher n'est pas seulement un indice pour l'identification de la scène, mais bel et bien une épitaphe comme le suggère Cl. Pouzadoux.¹³²

Il est intéressant de remarquer qu'Achille n'est pas seul à accomplir les rites funéraires autour du bûcher. Dans un jeu de quasi-symétrie, Agamemnon est en train de faire une libation au-dessus du bûcher pour honorer le défunt. La présence du chef de l'armée achéenne, dans cette version¹³³, marque l'aspect profondément différent des deux offrandes, d'un côté un sacrifice sanglant et violent, de l'autre une libation traditionnelle d'huile, de miel ou de vin. A ses côtés, se tiennent deux jeunes femmes, dont l'une est en deuil. Toujours selon Cl. Pouzadoux, la présence de ces femmes, et celle au registre

¹²⁹ A-M. Adam, « Le bûcher de Patrocle et l'ostentation des armes dans les sociétés indigènes de l'Italie méridionale », in *Ktéma* 25, 2000, p. 123, 128.

¹³⁰ *Idem.*, p. 123, 128.

¹³¹ A-M. Adam, « Le bûcher de Patrocle et l'ostentation des armes dans les sociétés indigènes de l'Italie méridionale », in *Ktéma* 25, 2000, p. 126.

¹³² Cl. Pouzadoux, *Eloge d'un prince daunien : mythes et images en Italie méridionale au IV^e siècle av. J.-C.*, Ecole Française de Rome, Rome, 2013.

¹³³ Agamemnon participe aussi au sacrifice des prisonniers troyens dans la tombe François (n°49).

supérieur¹³⁴, serait une évocation des rituels funéraires contemporains, puisqu'elles sont absentes dans le récit homérique. Elles assistent donc aux funérailles de Patrocle tout en restant dans la zone « traditionnelle » réservée aux femmes: elles ne participent pas directement, au sacrifice sanglant qui se déroule de l'autre côté du bûcher.

Le caractère exceptionnel des funérailles de Patrocle réside avant tout dans le fait qu'il s'agit de l'élite des héros¹³⁵ et dans la rareté des récits qui décrivent le même type de funérailles légendaires ou réelles. Il semble que le héros à travers les funérailles de son « double » donne une vision de ce qu'il souhaiterait pour lui-même.¹³⁶ Achille honore et glorifie Patrocle par la démesure de ses funérailles. En effet, nul autre héros n'a connu de tels honneurs funèbres.¹³⁷

Seul, Alexandre le Grand, à Babylone en 324 av. J.-C., égalera et surpassera, peut-être, même les funérailles de Patrocle avec celles d'Héphaïstion.¹³⁸ Le compagnon du roi macédonien accède, alors au rang de héros par ses funérailles extraordinaires, qui suivent le modèle homérique.¹³⁹ Ce n'est pas la première fois que le roi macédonien est comparé à Achille. Par exemple, Quinte-Curce présente Alexandre comme injuste et démesuré – imitant Achille – dans la mort infligée à Bétis, alors que ce dernier s'est battu courageusement :

¹³⁴ Différentes propositions identifient le personnage assis sur un siège ouvragé comme Briséis ou Hélène. Selon Cl. Pouzadoux et A. Rouveret, il ne pourrait s'agir que d'Hélène, ce qui renforcerait le processus d'héroïsation. Dans une version, Achille épousera Hélène sur l'île des Bienheureux.

¹³⁵ N. Loraux, « Mourir devant Troie, tomber pour Athènes : de la gloire du héros à l'idée de la cité », in G. Gnoli, J-P. Vernant (dir.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, 1982, p. 28.

¹³⁶ A. Schnapp-Gourbeillon, « Les funérailles de Patrocle », in G. Gnoli, J-P. Vernant (dir.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, 1982, p. 86 et n° 17: Cf. C. Whitman, *Home and the Heroic Tradition*, Cambridge, 1958, p. 201: « The death of Patroclus is a shadow play of the death of Achilles, a montage of one image upon another, emphasizing with mysterious inevitability the causal relationship between Patroclus' fall and the final stage of Achilles' tragedy »; N. Loraux, « Mourir devant Troie, tomber pour Athènes : de la gloire du héros à l'idée de la cité », in G. Gnoli, J-P. Vernant (dir.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, 1982, p. 29-30 ; L. Faranda, *Le lacrime degli eroi : pianto e identità nella Grecia antica*, Milan, 1992, p. 112 ; A-M. Adam, « Le bûcher de Patrocle et l'ostentation des armes dans les sociétés indigènes d'Italie méridionale », in *Ktema* 25, 2000, p. 126.

¹³⁷ N. Loraux, « Mourir devant Troie, tomber pour Athènes : de la gloire du héros à l'idée de la cité », in G. Gnoli, J-P. Vernant (dir.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, 1982, p. 40.

¹³⁸ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, XVII, CXIV.1 et CXV. 1, 2, 3, 4, 5, (trad. P. Goukowsky, « CUF »), Paris, 1976.

¹³⁹ Il n'est pas surprenant qu'Alexandre le Grand considéré comme le « nouvel Achille », réalise des exploits et des funérailles dignes du héros d'Homère qu'il considère comme son modèle et ancêtre. A travers les honneurs funèbres d'Héphaïstion et les sacrifices dédiés à Thétis, aux Néréides et à Poséidon après la bataille d'Issos et le passage de l'Hellespont, Alexandre le Grand crée un présent mythique. Le passé référentiel mythologique et épique d'Homère se confond avec le monde du IV^{ème} siècle où les exploits du roi Macédonien sont accomplis.

« *Non ut voluisti* », inquit, « *moriesis, sed quidquid in captium inueniri potest, passurum esse te cogita* »¹⁴⁰

et

« *Ira deinde uertit in rabiem, iam tum peregrinos ritus noua subeunte fortuna. Per talos enim spirantis lora traiecta sunt, religatumque ad currum traxere circa urbem equi, gloriante rege Achillen, a quo genus ipse deduceret, imitatum se esse poena in hostem capienda.* »¹⁴¹

Les accès de colère d'Alexandre l'entraînent jusqu'à commettre un acte irréparable, la mort de Clitus :

« *et rex, uelut patienter audiret, quis Clitus obterebat laudes eius, ingentem iram conceperat.* »¹⁴² ;

« *Iam tantum irae conceperat rex,...* »¹⁴³ ;

« *Alexander rapta lancea ex manibus armigeri Clitum...* »¹⁴⁴ ;

« *Itaque, inpotens animi procurrit in regiae uestibulum et, uigli excubanti hasta ablata, constitit in aditu quo necesse erat his qui simul cenauerant egredi.* » ; « *...et ille iam non suae, sed regis irae memor Clitum esse et de conuiuio exire respondit. Haec dicentis latus hasta transfixit, morientisque sanguine adpersus...* »¹⁴⁵

¹⁴⁰ Quinte-Curce, *Histoires*, IV, VI, 26, (trad. H. Bardon, « CUF »), Paris, 1948, 1965: « Tu ne mourras pas, dit-il, comme tu l'aurais voulu ; songe que tu subiras tout ce qu'on peut inventer contre un prisonnier. »

¹⁴¹ *Idem.*, 29, (trad. H. Bardon, « CUF »), Paris, 1948, 1965: « Puis sa colère se tourna en rage ; dès ce temps-là, sa fortune nouvelle adoptait des mœurs étrangères. On traversa avec des courroies les talons de Bétis qui respirait encore, on l'attacha à un char, et des chevaux le traînèrent autour de la ville ; le roi, en punissant ainsi un ennemi, se faisait gloire d'avoir imité Achille dont il descendait. »

¹⁴² Quinte-Curce, *Histoires*, VIII, I, 31 (trad. H. Bardon, « CUF »), Paris, 1948, 1965: « et le roi, qui semblait écouter avec patience Clitus diminuer ses mérites, avait conçu une colère démesurée... »

¹⁴³ *Idem.*, 43: « Le roi avait conçu une colère telle... »

¹⁴⁴ *Ibid.*, 45, (trad. H. Bardon, « CUF »), Paris, 1948, 1965 : « Alexandre arrache une lance des mains d'un écuyer ; il essaye d'en transpercer Clitus... »

¹⁴⁵ Quinte-Curce, VIII, I, 49, (trad. H. Bardon, « CUF »), Paris, 1948, 1965 : « Aussi, incapable de se maîtriser, court-il dans le vestibule de sa tente et, arrachant sa lance à une sentinelle, il se poste à la sortie par où nécessairement s'en allaient ses invités. » ; VIII, I, 51 : « l'autre ne se rappelait plus sa colère, mais seulement celle du roi, répondit qu'il était Clitus et qu'il sortait du banquet. A ces mots Alexandre lui perça le flanc avec sa lance et, arrosé du sang du mourant... »

Dans les *Histoires* de Quinte-Curce le roi macédonien apparaît aussi bien glorieux et comme modèle de référence que, comme un roi perverti aux mœurs orientales, qui estime mériter les honneurs que l'on rend généralement aux dieux.¹⁴⁶

L'exaltation héroïque de Patrocle réside aussi, dans la description même des funérailles, comme le souligne A. Schnapp-Gourbeillon en indiquant que l'auteur consacre 152 vers au sacrifice et aux rituels funéraires en l'honneur de Patrocle, et seulement 16 vers pour les funérailles d'Hector, pourtant vainqueur de Patrocle.¹⁴⁷

L'importance accordée au thème du sacrifice des prisonniers troyens en l'honneur de Patrocle réside aussi dans le fait qu'il s'agit d'un sacrifice rare, puisqu'il s'agit d'un sacrifice humain.¹⁴⁸

La nature même du sacrifice et la violence déployée à ce moment précis dévoilent le lien profond qui unissait Achille et Patrocle. Cependant, nous devons nous interroger sur la signification d'un tel acte. S'agit-il d'un geste guidé par une grande piété et d'honorables intentions envers le défunt ou bien s'agit-il d'assouvir une vengeance et une douleur personnelles ?

La religion grecque accorde une place primordiale aux honneurs funèbres. Il est essentiel d'honorer le défunt par des sacrifices, sous diverses formes, avant de lui donner une sépulture pour qu'il puisse atteindre le royaume d'Hadès. Dans l'idéologie homérique, on édifie un bûcher qu'on éteindra avec des libations de vins, ensuite on recueille les cendres dans un coffret d'or que l'on dépose dans une fosse dont l'emplacement est indiqué par une stèle. Enfin des jeux funèbres peuvent être organisés pour l'individu mort sur le champ de bataille.¹⁴⁹ Ils permettent à la fois d'honorer le défunt mais aussi d'exciter les cœurs des participants avant de reprendre le combat. On célèbre ainsi la valeur guerrière et les exploits du mort, qui lui ont permis de connaître une gloire méritée et chantée par les poètes.

¹⁴⁶ Quinte-Curce, VIII, V, 5, (trad. H. Bardon, « CUF »), Paris, 1948, 1965 : « *Iamque omnibus praeparatis ratus, quod olim praua mente conceperat, tunc esse maturum, quonam modo caelestes honores usurparet coepit agitare.* »

¹⁴⁷ A. Schnapp-Gourbeillon, « Les funérailles de Patrocle », in G. Gnoli, J-P. Vernant (dir.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, 1982, p. 80.

¹⁴⁸ P. Bonnechere, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Kernos suppl. 3, 1994, p. 437.

¹⁴⁹ A. Schnapp-Gourbeillon, « Les funérailles de Patrocle », in G. Gnoli, J-P. Vernant (dir.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, 1982, p. 80.

Achille est dans son bon droit, son acte est juste envers Patrocle, selon la loi antique de la guerre qui donne un certain pouvoir au vainqueur. Pierre Ducrey¹⁵⁰ énonce les différents sorts réservés aux prisonniers : esclavage, demande de rançon, enrôlement dans l'armée (avec Alexandre le Grand). Les prisonniers sont une véritable valeur marchande, qui accroît le butin de guerre mais il y a des exemples de massacres de prisonniers. Cependant, il ne parle pas d'exécutions pour des sacrifices en l'honneur d'un soldat, aussi important soit-il.

Achille offre le sacrifice suprême aux Mânes de Patrocle, pour lui permettre d'aller dans le royaume de l'au-delà avec le statut de héros. Si l'on accepte que la qualité des offrandes reflète les qualités du défunt, alors Patrocle apparaît, comme le souhaite Achille, comme un des plus grands héros de la guerre de Troie. L'excès et le faste qui entourent les funérailles font oublier l'infériorité de Patrocle face à Hector et participe évidemment à l'héroïsation de l'ami d'Achille. Achille fait donc preuve d'une grande piété envers la dépouille de Patrocle et envers les dieux. C'est le premier acte de générosité du Péléide.

Si les guerriers et les chefs de l'armée achéenne ne s'interposent pas contre le sacrifice des douze jeunes Troyens, les dieux non plus. De l'Olympe, les divinités restent spectatrices devant la cruauté inutile du sacrifice des prisonniers troyens. Cette attitude peut s'expliquer si l'on considère que Patrocle était aimé des dieux et qu'il mérite alors de tels honneurs. L'acte violent est acceptable dans la mesure où le sacrifice magnifie l'honneur du guerrier tombé courageusement au combat. A l'inverse, lorsqu'Achille outrage le corps d'Hector, attaché par les chevilles au char du héros et qu'il le traîne trois fois autour des murs de Troie, les dieux sont révoltés par cette attitude. Ils qualifient cet acte d'impiété. En effet, dans la religion grecque, il n'y a rien de pire que de refuser les honneurs funèbres et de maltraiter le corps d'un mort. Il n'existe aucun motif valable et moral au traitement que subit le cadavre d'Hector, qui par ailleurs était un soldat valeureux, le seul à pouvoir affronter Achille.

La présence, unique, de la divinité tutélaire d'Achille sur la ciste Révil peut suggérer qu'elle cautionne le sacrifice – violent et cruel – des prisonniers troyens, guidé par la colère qu'éprouve le héros depuis la mort de Patrocle.

¹⁵⁰ P. Ducrey, *Le traitement des prisonniers de guerre dans la Grèce antique : des origines à la conquête romaine*, Paris, 1968, p. 201-206 et *Guerre et guerriers dans la Grèce antique*, Paris, 1985, 1999, p. 240-241.

La démesure d'Achille caractérisée par l'ampleur du bûcher et des sacrifices attribués à Patrocle est proportionnelle à la douleur et la colère éprouvées par la perte de son compagnon.

Ces images traduisent l'expression de la douleur d'Achille, qui le pousse à commettre des actions irréflechies et extrêmes. Le héros montre ainsi l'amour qu'il éprouvait pour Patrocle mais aussi la place hiérarchique qu'occupait le défunt dans l'armée achéenne. Notons, que chez Homère, seuls les guerriers de premier plan (Sarpédon, Patrocle et Hector) ont le droit à des honneurs funèbres d'exception. Les libations et les jeux funéraires organisés pour honorer la mémoire de son ami, sont insuffisants. Il faut un acte plus imposant, qui marque les esprits, tout comme la perte de son ami a marqué à jamais le cœur d'Achille. Pourtant, son geste est qualifié de « grave » par Homère ; le poète qualifie les actes d'Achille de *kaka erga* (*Il.*, XXIII, v. 176). En effet, après avoir tué et outragé le corps d'Hector Achille égorge douze jeunes troyens, pour satisfaire sa soif de vengeance et faire disparaître la douleur qui l'aveuglait jusqu'à présent. Il s'agit d'une décision liée à une promesse personnelle qui correspond au caractère indomptable et bouillonnant du fils de Pélée.

La démesure des funérailles, qui réside dans le nombre et le statut des victimes, est propre à Achille et reflète la considération du héros pour Patrocle, qu'il aime plus que son père ou son fils.¹⁵¹

Les sacrifices et les rituels à Patrocle sont annonciateurs des funérailles d'Achille, même si il n'y aura pas de sacrifice humain, car cet acte est entièrement le reflet du caractère excessif du héros. Selon A. Schnapp-Gourbeillon, le sacrifice humain, inexistant en Grèce, décrit dans l'*Illiade* devrait être considéré comme « une fantaisie barbare ou comme le produit d'une exagération poétique. » Ce n'est pas la première fois qu'Achille commet un acte excessif, pensons à l'épisode des morts dans le Scamandre. Il s'agit semble-t-il d'un procédé qui vise à dénoncer une nouvelle fois l'*hybris* du héros qui se manifeste aussi bien sur le champ de bataille que dans le rituel sacré des funérailles.¹⁵² De plus, A. Schnapp-Gourbeillon met bien en évidence qu'Achille mêle rite funéraire (corps sur le bûcher) et sacrifice (jarres d'huile et de miel, sacrifice d'animaux). Les bêtes sont « dépouillées et parées » devant le bûcher (*Il.*, XXIII,

¹⁵¹ Homère, *Il.*, XIX, v. 321 suiv.

¹⁵² A. Schnapp-Gourbeillon, « Les funérailles de Patrocle », in G. Gnoli, J-P. Vernant (dir.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, 1982, p. 78 et 81-82.

v. 167) comme elles le seraient normalement devant l'autel.¹⁵³ Ainsi, Patrocle est le sujet des honneurs funèbres mais aussi l'objet du sacrifice, ce qui crée une symbiose entre l'humain et le divin. Nous pouvons considérer qu'Achille meurt métaphoriquement avec Patrocle : mort métaphorique au moment même où il lui offre sa chevelure, signe qu'il ne reviendra pas dans la maison de son père, dans l'*Iliade*. Selon D. Bouvier¹⁵⁴, les funérailles et les jeux en l'honneur de Patrocle permettraient à Achille de retrouver la société des hommes. Effectivement, Achille n'est plus spectateur de la guerre depuis qu'il a appris la mort de Patrocle, mais son désir de vengeance lui confère toujours une place particulière au sein du camp achéen.¹⁵⁵ En effet, s'il reprend le combat ce n'est pas pour venir en aide à ses compagnons d'armes, mais seulement pour tuer, dans un but personnel, celui qu'il considère comme le meurtrier de son ami le plus cher. De plus, la démesure « achilléenne » qui caractérise les funérailles de Patrocle démontre clairement qu'Achille est encore aveuglé par la douleur et la soif de vengeance. Seule la prière de Priam, qui s'abaisse à embrasser les mains du meurtrier de ses fils pour récupérer le corps d'Hector, réussira à toucher le cœur d'Achille. Ainsi, c'est l'acte de *clementia* qui permet au héros de réintégrer le monde des consciences et de se libérer de sa folie meurtrière.

2.2) Le *stamnos* de Sovana :

Le bûcher n'est pas le seul moyen de suggérer la présence du défunt. En Étrurie et dans la région de Faléries, les peintres de céramique et des tombes choisissent de représenter Patrocle – sous la forme d'un spectre – à côté de son tombeau. Sur le *stamnos* de Sovana (n° 53), un prisonnier troyen attend debout face à Achille qui égorge un des prisonniers. Le sacrifice se déroule sous les yeux de l'*hintial* de Patrocle. Le défunt est figuré physiquement, devant sa sépulture, la tête entourée de bandages. Cet élément typiquement local témoigne qu'il s'agit de productions indigènes pour une clientèle aristocratique étrusque. Nous pouvons même dire que l'image de « l'ombre » de Patrocle est une adaptation du mythe grec dans la tradition religieuse et funéraire étrusque. Les sacrifices en l'honneur de Patrocle sont des rites qui permettent d'honorer le défunt mais aussi de passer dans le royaume de l'au-delà.

¹⁵³ Normalement l'huile et le miel sont utilisés lors des libations, dans les funérailles de Patrocle ces deux produits sont posés sur le bûcher et brûlés au même titre que les victimes sacrifiées et le corps de Patrocle.

¹⁵⁴ D. Bouvier, *Le Sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, 2002, p. 426.

¹⁵⁵ Achille est seul après la dispute avec Agamemnon. Il se retire sous sa tente et n'en ressortira que pour venger son compagnon.

Les armes disposées sur le bûcher rappellent les frises d'armes dans la peinture murale funéraire, comme dans la tombe des Boucliers (400-330 av. J.-C.), la tombe de Giglioli (vers 330-320 av. J.-C.), la tombe des Reliefs (fin IV^{ème} av. J.-C.), la tombe des Guirlandes (vers 270 av. J.-C.)¹⁵⁶, et les tombes 28 et 61 de Paestum.¹⁵⁷ Aussi, Au IV^{ème} siècle av. J.-C., les peintures qui font référence au monde de l'au-delà en employant des personnages légendaires, se répandent plus amplement comme dans la tombe de l'Ogre I et II (Tarquinia).

Chez les Étrusques¹⁵⁸, la tombe du défunt reçoit un soin particulier dans l'organisation des pièces et leurs décors comme le montre l'exemple de la tombe François (n° 49).

2.3) La Tombe François :

La découverte de la tombe François en 1857 à Vulci, par A. Noel et A. François, reste une source archéologique inépuisable pour la compréhension des coutumes étrusques liées au monde de l'au-delà, durant la seconde moitié du IV^{ème} siècle av. J.-C.¹⁵⁹ Le « portrait en pied » de Vel Saties sur une des parois de l' « *atrium* », nous indique l'identité de la famille propriétaire de la chambre funéraire et aussi le supposé commanditaire du programme décoratif.

Les nombreuses et diverses études sur la tombe François, qui ont débutées au XIX^{ème} siècle se poursuivent toujours actuellement.¹⁶⁰ Faire l'analyse de l'ensemble iconographique de la tombe paraît dès lors inutile et répétitif. Dans cette étude, nous nous intéresserons donc exclusivement aux peintures pariétales situées dans la salle

¹⁵⁶ Les tombes des Boucliers, de Giglioli et des Guirlandes sont à Tarquinia et la tombe des Reliefs à Cerveteri. (Cf. H. Blanck et G. Proietti (dir.), *La tomba dei rilievi di Cerveteri*, Rome, 1986, spéc. p. 6, 14-17, fig. 3-6, p. 46, fig. 33, p. 70-72, Tav. VIII-X et L. Haumesser, « La peinture funéraire étrusque à l'époque hellénistique : influences culturelles et traditions locales », in *Bolletino di Archeologia*, 20, p. 20-26, spéc. p. 20.)

¹⁵⁷ A. Rouveret, A. Pontrondolfo, *Tombe dipinte di Paestum*, Modène, 1992, tombe 61 : p. 118, n°1 et tombe 28 : p. 156, n°2; A. Rouveret, « L'organisation spatiale des tombes de Paestum », in *MEFRA* 87, 1975, p. 642, fig. 16, fig. 17 et p. 643-644.

¹⁵⁸ S. Haynes, *Etruscan Civilization. A Cultural History*, Londres, 2000.

¹⁵⁹ Plus précisément, les peintures de la tombe François datent du troisième quart du IV^e siècle av. J.-C.

¹⁶⁰ Ne citons que, T. Dohrn, *Grundzüge etruskischen Kunst*, Baden-Baden, 1958 ; M. Cristofani, « Ricerche sulle pitture della tomba « François » », in *DialArch* 1, 1967, p. 186-219 ; F. Coarelli, « Le pitture della Tomba François a Vulci: una proposta di lettura » in *Ricerche di Pittura Ellenistica*, Rome, 1985, p. 43-69 ; F. Buranelli, *La Tomba François di Vulci*, Rome, 1987; B. D'Agostino, « Appunti in margine alla Tomba François di Vulci », in A. Minetti, *Pittura etrusca: problemi e prospettive*, Atti Convegno Sarteano-Chiusi 2001), Siène 2003, p. 100-110; B. Andreae, « Die Tomba François : Anspruch und historische Wirklichkeit eines etruskischen Familiengrabes », in B. Andreae, A. Hoffmann, C. Weber-Lehmann (éd.), *Die Etrusker. Luxus für das Jenseits*, Munich, 2004, p. 176-207 ; D. Musti, « Temi etici e politici nella decorazione pittorica della Tomba François », in *Dinamiche di sviluppo delle città nell' Etruria meridionale Veio, Caere, Tarquinia, Vulci*, Atti del convegno di studi etruschi ed italici (1-6 ott. 2001), Pise-Rome, 2005, p. 485-508.

conçue comme un « *tablinum* »¹⁶¹, en confrontant l'interprétation de F. Coarelli¹⁶² datant du début des années 1980 avec celles, plus récentes, de B. d'Agostino et de D. Musti.¹⁶³

Les recherches de F. Coarelli sur la tombe François, ont réellement donné une compréhension et une vision plus claire de la tombe elle-même, mais aussi du domaine religieux et de la production artistique. L'observation de plusieurs détails a permis de dégager des indices qui aident à l'interprétation de l'ensemble des peintures de la tombe. Le savant italien est un des premiers à mettre en évidence le parallélisme entre les deux parois du « *tablinum* » : à gauche, le sacrifice des prisonniers troyens¹⁶⁴ et à droite, la libération de Caile Vipina par Macstarna. Les autres hypothèses identifient les combattants comme Aulus Vibenna et Larth Ulthes, ce qui supposerait à interpréter cette scène comme une alliance entre Vulci et Chiusi contre la coalition formée par Tarquinia et Volsinii avec Rome. Tout comme F. Coarelli, B. d'Agostino et D. Musti considèrent que le contexte conflictuel de la moitié du IV^{ème} siècle av. J.-C. et les premières décennies du III^{ème} siècle av. J.-C., entre l'Étrurie et Rome, joue un rôle majeur dans l'interprétation des peintures de la tombe François et principalement pour les peintures du « *tablinum* ». Les deux peintures murales feraient référence à la violence et la cruauté réciproque d'événements historiques particuliers comme l'exécution des prisonniers romains dans le forum de Tarquinia et des prisonniers tarquiniens sur le forum romain durant la guerre de 358-351 av. J.-C. jusqu'à la fin du IV^{ème} siècle av. J.-C. Même si nous n'avons aucune preuve matérielle, nous pouvons imaginer que ces peintures de la tombe François traduisent une victoire des Étrusques sur les Romains à cette période. Selon F. Coarelli, nous avons donc une scène mythologique sur la paroi de gauche et une scène historique qui remonte au VI^{ème} siècle av. J.-C., sur la paroi de droite. La thématique commune de ces deux peintures – et aussi celle de la tombe – est la violence extrême, qui doit certainement être rapprochée avec les événements contemporains du IV^{ème} siècle av. J.-C. Pour lui, les

¹⁶¹ Le plan de la tombe François est conçu en deux parties qui évoquent le plan d'une *domus* avec un *atrium* et un *tablinum*.

¹⁶² F. Coarelli, « Le pitture della Tomba François a Vulci: una proposta di lettura » in *Ricerche di Pittura Ellenistica*, Rome, 1985, p. 43-69.

¹⁶³ B. D'Agostino, « Appunti in margine alla Tomba François di Vulci », in A. Minetti, *Pittura etrusca: problemi e prospettive*, Siène, 2003, p. 100-110 et D. Musti, « Temi etici e politici nella decorazione pittorica della Tomba François », in *Dinamiche di sviluppo delle città nell' Etruria meridionale Veio, Caere, Tarquinia, Vulci*, Pise-Rome, 2005, p. 485-508.

¹⁶⁴ L'identification est possible grâce aux inscriptions nominatives : *Achle* (Achille), *Truials* (Troien), *hinthial Patruclès* (ombre de Patrocle), *Achmenrun* (Agamemnon), *Aivas Tlamunus* (Ajax fils de Télamon) et *Aivas Vilatas* (Ajax fils d'Oilée).

deux scènes du « *tablinum* » s'inscrivent alors, dans un concept « historico-généalogique » - où les Étrusques sont les héritiers des Grecs - et qui s'insère également dans une propagande anti-romaine.

Le jeu de miroir inversé qui existe entre les deux peintures murales du « *tablinum* » participe à une symbolique antithétique de la *concordia / discordia*.

Le défunt, à travers ces images, montre son appartenance à une identité locale étrusque qui combat l'expansion romaine. Dans cette hypothèse, la transposition des Étrusques avec les personnages mythologiques grecs et des Romains à travers les prisonniers troyens, est alors clairement établie. L'épisode du sacrifice des prisonniers troyens peut être lu aussi sur la ciste Révil (n° 71), comme le témoignage du contexte conflictuel entre Rome, le Latium et l'Étrurie.¹⁶⁵

Toutefois, B. d'Agostino et D. Musti suggèrent une nouvelle interprétation, reprise par F. De Angelis¹⁶⁶, des deux scènes en se fondant plus particulièrement sur la présence de certains personnages. Ils considèrent le sacrifice des prisonniers troyens comme l'instant de la *concordia* retrouvée dans le camp achéen et donnent ainsi une portée éthique et politique à cet épisode légendaire. La présence d'Agamemnon et des deux Ajax contribue à la vision idéologique d'une entente retrouvée entre les chefs grecs. Les acteurs de la querelle, Achille et Agamemnon, se retrouvent pour consacrer la mémoire et la valeur guerrière de Patrocle. Ils sont perçus comme les vainqueurs à double titre : vainqueurs sur leur désaccord et vainqueurs des Troyens¹⁶⁷. Le « roi des rois », placé derrière l'*hinthial* de Patrocle, semble en retrait par rapport aux autres personnages et assiste aux honneurs funèbres sans pour autant y prendre véritablement part au contraire du cratère de Canosa. On a l'impression qu'il est spectateur, au même titre que l'« ombre » de Patrocle alors qu'Ajax fils de Télamon et Ajax fils d'Oilée sont acteurs dans le déroulement du sacrifice. Selon D. Musti, il est « le garant suprême » de la « mythique justice » offerte aux Mânes de Patrocle. Effectivement, Agamemnon, à

¹⁶⁵ R. Adam, *Recherches sur les miroirs prénestins*, Paris, 1980; K. Steuernagel, *Menschenopfer und Mord am Altar: griechische Mythen in etruskischen Gräbern*, Wiesbaden, 1998, p. 19 suiv., p. 119 suiv., p. 149 suiv.; Cl. Pouzadoux, Contribution à l'étude des usages du mythe grec dans la peinture apulienne au IV^e siècle av. J.-C.: mythe et histoire à Canosa, la tombe du vase des Perses et le peintre de Darius, 1999; A. Rouveret, « Figurer le corps ennemi: quelques remarques sur le thème du sacrifice des prisonniers troyens dans l'art funéraire étrusque et italique au IV^e siècle av. J.-C. », in *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, Paris, 2002, p. 351 et suiv.

¹⁶⁶ F. De Angelis, « Tragedie familiari. Miti greci nell'arte sepolcrale etrusca », in *Lo specchio del mito : immaginario e realtà*, Wiesbaden, 1999, p. 53-66.

¹⁶⁷ Hector était le seul véritable repart des Troyens contre l'armée achéenne. Hector mort, il n'existe plus d'obstacle pour les Grecs.

l'inverse d'Achille et des deux Ajax qui mènent les prisonniers vers le Péléide, ne porte pas d'armure. Il semble assister au bon déroulement du sacrifice, vêtu d'un habit « solennel » et sa présence donne une certaine légitimité à l'acte violent d'Achille. D. Musti insiste sur la légitimité du sacrifice, en expliquant qu'il s'agit d'un acte légitime et juste selon les lois de la guerre antique.¹⁶⁸ Ainsi, le caractère violent et cruel du sacrifice est comme justifié par une autorité suprême reconnue par tous et, même par celui qui l'avait remise en cause devant l'ensemble des chefs de l'armée achéenne. La présence d'Agamemnon semble symboliser à elle seule l'entente retrouvée dans le camp grec, ce qui permettra la future victoire achéenne sur les Troyens. L'absence d'Agamemnon sur les autres objets représentant le sacrifice des prisonniers troyens pose la question de la correspondance entre l'image et les sources écrites.

Comment expliquer qu'Agamemnon n'apparaisse que sur deux des huit objets du catalogue alors que le récit homérique mentionne le rôle de l'Atride¹⁶⁹ lors des funérailles de Patrocle ? Il est possible que le peintre de la tombe François ait eu une connaissance plus grande du texte d'Homère et qu'il ait voulu participer, comme le suggère D. Musti, au message éthique de la tombe: « Unis nous vaincrons ». Les deux Ajax qui amènent les deux autres prisonniers vers une mort cruelle et violente, jouent un rôle tout aussi important. Ils sont la preuve qu'Achille est revenu dans l'armée achéenne et accepte l'« aide » de deux de ses compagnons. Les deux guerriers participent entièrement au sacrifice, en escortant les prisonniers vers leur funeste destinée. Ainsi le message de cette peinture se résumerait en une seule phrase : « L'union fait la force et la victoire. » Dans cette vision d' *homonoia* qui sert d'*exempla* mythologique, les deux chercheurs italiens considèrent alors, la peinture « historique » sur la paroi de droite, comme un avertissement contre la discorde. Ce point de vue encourage d'autant plus la concorde - représentée dans l'épisode mythologique - entre les différentes cités étrusques et particulièrement pour Vulci.

¹⁶⁸ D. Musti, « Temi etici e politici nella decorazione pittorica della Tomba François », in *Dinamiche di sviluppo della città nell'Etruria meridionale. Veio, Caere, Tarquinia, Vulci*, Pise-Rome, 2005, p. 485, 492.

¹⁶⁹ Homère, *Il.*, XXIII, v. 156-160 : « Ἀτρεΐδῃ, σοί γάρ τε μάλιστά γε λαός Ἀχαιῶν πείσσονται μύθοισι, γόοιο μὲν ἔστι καὶ ἄσαι, νῦν δ' ἀπό πυρκαϊῆς σκέδασον καὶ δειπνον ἀνωχθὶ ὄπλεσθαι· τάδε δ' ἀμφὶ πονησόμεθ' οἰσι μάλιστα κήδεός ἐστι νέκῳ· παρὰ δ' οἱ τ' ἀγοὶ ἄμμι μενόντων. », trad. : « Atride, c'est à ta voix avant toute autre que doit obéir l'armée argienne. Sans doute il est permis de se gaver de plaintes ; mais, pour toi, à cette heure, disperse les hommes loin de ce bûcher et donne ordre qu'on prépare le repas. Pour ce qui suit, c'est nous qui y pourvoirons, nous pour qui le mort est plus que pour d'autres un sujet de deuil. Que les chefs seuls demeurent avec nous. »

Le nombre des prisonniers varie selon l'espace plus ou moins grand dont dispose le peintre ou le graveur. Il s'agit de multiples de douze et qui retranscrivent, par un cheminement intellectuel, le nombre exact cité dans l'*Illiade*. Le troyen qui se fait égorger par Achille suffit à lui seul à identifier la scène comme la représentation figurée du passage d'Homère, où le héros donne la mort, avec la même arme, aux douze fils de Troie, juste après avoir sacrifié deux des neuf chiens de Patrocle (*Il.*, XXIII, v. 173-176).

Ainsi, le nombre de prisonniers qui attendent leur sort importe peu. Pourtant leur présence n'est pas anodine.

D. Musti analyse, très justement, les prisonniers troyens un à un. La nudité des prisonniers les prive dans un premier temps de leurs armes, considérées comme l'essence même du guerrier, comme un prolongement de lui-même. Ils ont les mains liés ce qui les rend encore plus vulnérables et donne l'impression que s'ils voulaient s'échapper (acte de déshonneur), ils ne le pourraient pas. Selon lui, chacun des prisonniers représente de manière chronologique un moment distinct de l'exécution que l'on doit lire de droite à gauche. On ligote le prisonnier, on l'amène à l'abattoir et l'égorgement propre.¹⁷⁰ La mort est alors suggérée et non représentée, sauf sur l'urne de Volterra (n° 77) et le sarcophage de Torre San Severo (n° 74) avec la présence d'un prisonnier exécuté, étendu sur le sol alors qu'Achille égorge un autre prisonnier. Le *pathos* de la scène est fortement inscrit dans la tombe mais aussi sur la ciste Révil et la ciste dite Napoléon, où l'on peut observer les têtes baissées et la douleur dans les traits du visage du prisonnier qui se fait égorger.

S'agit-il d'un procédé qui s'attache à montrer toutes les étapes qu'a subies le vaincu, de l'état de prisonnier à celui de victime sacrifiée ou bien d'un procédé purement artistique qui veut simplement ajouter un nouvel élément au schéma iconographique ? L'un n'exclut pas l'autre.

Même s'il accepte la présence, indéniable, de Rome dans ces peintures, D. Musti ne pense pas au contraire de F. Coarelli que les Étrusques sont les héritiers « directs » des Grecs et qu'ils ont pour ennemis héréditaires les Romains, descendants des Troyens. Cependant, il n'exclut pas entièrement la proposition historique, politique et généalogique de F. Coarelli.

¹⁷⁰ D. Musti, « Temi etici e politici nella decorazione pittorica della Tomba François », in *Dinamiche di sviluppo della città nell'Etruria meridionale. Veio, Caere, Tarquinia, Vulci, Pise-Rome*, 2005, p. 491.

Selon lui, il faudrait voir une hérédité culturelle, au sens où « la culture grecque offre un modèle de guerre mythique »¹⁷¹, à suivre. Dans cette hypothèse, les Grecs réunis sont victorieux sur les Troyens comme les Étrusques ne pourront être vainqueurs de leurs ennemis, que s'ils sont unis.

Le peintre qui a puisé dans le répertoire légendaire grec pour répondre aux exigences idéologiques du propriétaire de la tombe François, a su également l'adapter pour le monde funéraire étrusque. Les démons insérés de part et d'autre d'Achille, en train d'égorger un prisonnier, sont des personnages qui peuplent l'univers de l'au-delà en Étrurie. La position de Vanth et de Charun suggère qu'ils attendent la fin du sacrifice des prisonniers troyens pour permettre à Patrocle, d'accéder au royaume des morts. Les démons à chair bleue sont présents aussi pour accompagner les douze fils de Troie. Sur le thème des démons A. Rouveret¹⁷² a bien montré que la présence de Charun et de Vanth n'est pas anodine et ne peut être ramenée à un simple travestissement du mythe grec. Il s'agit pour elle d'une réappropriation de l'image par les commanditaires et les artistes étrusques comme on le voit aussi sur le sarcophage du « Prêtre » (n° 75). Charun et Vanth seraient alors « les figures allégoriques des « portes de l'Hadès », que Patrocle ne peut franchir tant qu'il n'a pas reçu les honneurs funèbres qui lui sont dus. » L'insertion de ces deux démons du monde funéraire étrusque permet alors aux commanditaires de s'approprier entièrement cette légende et de la rapporter à leurs coutumes et aux valeurs du monde étrusque.

2.4) Le sarcophage dit du « Prêtre » et le sarcophage de Torre San Severo :

Dans les années 1980, les nouvelles recherches de Horst Blanck, liées aux découvertes archéologiques, ont permis d'accroître les connaissances et les interprétations sur le sarcophage du « Prêtre »¹⁷³ (n° 75), de la tombe des *Partunus* découvert en 1876 dans la nécropole de Monterozzi à Tarquinia. H. Blanck a réussi à donner une lecture claire de l'ensemble des scènes peintes sur les quatre côtés de la cuve malgré leur mauvais état de

¹⁷¹ D. Musti, « Temi etici e politici nella decorazione pittorica della Tomba François », in *Dinamiche di sviluppo della città nell'Etruria meridionale. Veio, Caere, Tarquinia, Vulci*, Pise-Rome, 2005, p. 498.

¹⁷² A. Rouveret, « Figurer le corps ennemi : quelques remarques sur le thème du sacrifice des prisonniers troyens dans l'art funéraire étrusque et italique au IV^e siècle av. J.C », in *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, Paris, 2002, p. 357-358.

¹⁷³ G. Koerte est le premier à avoir étudié et interprété le sarcophage du « Prêtre ». Les travaux de H. Blanck ont rendu ses résultats obsolètes. H. Blanck, « Die Malerein des sogennant Priester-Sarkofages in Tarquinia », in *Miscellanea archeologica Tobias Dohrn dedicata*, 26, Rome, 1982, p. 11-28, pl. 1-12 ; Id., « Le pitture del « Sarcofago del Sacerdote » nel Museo nazionale di Tarquinia », in *DdA*, 1983, 2, p. 79-86.

conservation. Malheureusement, l'épisode du sacrifice des prisonniers troyens sur la face principale du sarcophage est le plus endommagé. Les travaux de G. Camporeale, P. Bocci, d'A. Rouveret et de L. Haumesser sur les deux motifs issus du répertoire grec visibles sur les longs côtés : l'Amazonomachie¹⁷⁴ et le sacrifice des prisonniers troyens¹⁷⁵, ont contribué à donner une meilleure compréhension du commerce de ce type de production, destinée à d'autres régions que l'Étrurie, et des iconographies illustrées. Elles ont révélé une véritable composition organisée autour d'une re-conception du mythe dans l'univers étrusque et dans d'autres régions.¹⁷⁶

Nous avons une production en marbre grec, illustrée de peintures étrusques avec des motifs grecs et italiens pour un domaine étranger.

A l'inverse de la tombe François, les démons qui peuplent l'arrière plan des deux faces du sarcophage du « Prêtre » participent activement au combat entre les Grecs et les Amazones ainsi qu'au sacrifice des prisonniers troyens en l'honneur de Patrocle.¹⁷⁷ Faut-il voir le grand nombre de démons sur le sarcophage comme la marque d'une volonté identitaire encore plus fortement ancrée que dans la tombe François ?

Ces personnages du monde des Enfers sont l'élément unificateur des deux scènes mythologiques qui se développent sur le pourtour de la cuve.

Les thématiques communes du sarcophage du « Prêtre » sont la *virtus* guerrière (combats et rites sacrificiels rendus au défunt) et le sort des vaincus, avec une opposition entre le monde occidental et le monde oriental. Les Amazones combattent avec succès les Grecs sur la face secondaire alors que le monde grec est symbolisé par Achille et trois soldats. D'un côté, nous avons sous forme de duel, des guerriers qui tombent au combat et obtiendront une mort glorieuse. De l'autre côté, nous avons l'humiliation, la violence et la cruauté du châtement que subissent les Troyens, pour

¹⁷⁴ G. Camporeale, « L'Amazonomachia in Etruria », in *SE*, 27, 1959, p. 116-118; P. Bocci, « Il sarcofago tarquiniese delle Amazzoni al Museo Archeologico di Firenze », in *SE*, 28, 1960, p. 119-121 ; E. Mavleev, *LIMC* I, s.v. « Amazones etruscae », p. 659, n°31.

¹⁷⁵ A. Rouveret, « Figurer le corps ennemi : quelques remarques sur le thème du sacrifice des prisonniers troyens dans l'art funéraire étrusque et italique au IV^e siècle av. J.C », in *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, Paris, 2002, p. 345-363.

¹⁷⁶ A l'origine, le sarcophage du « Prêtre » était destiné au marché punique. Le sarcophage a été réalisé en Grèce (marbre de Paros) et les peintures en Étrurie. Cf. H. Blanck, « Le pitture del « Sarcofago del Sacerdote » nel Museo nazionale di Tarquinia », in *DdA*, 1983, 2, spéc. p. 80 et p. 84; L. Haumesser, « Etrusques, Puniques et Grecs : la circulation des sarcophages en marbre peints », in *Etruschi, Greci. Fenici e Cartaginesi nel Mediterraneo centrale*, Rome, 2007, p. 271-291 ; *Le décor funéraire étrusque à l'époque hellénistique: images eschatologiques et imaginaire de l'au-delà*, 2008. Nous avons donc une production en marbre illustrée de peintures étrusques avec des motifs grecs et italiens pour un domaine étranger.

¹⁷⁷ L. B. van der Meer, *Myths and more on etruscan stone sarcophagi*, Louvain, 2004, p. 33.

satisfaire la vengeance d'un seul homme. Si l'on admet que le sarcophage était destiné au marché punique, nous pourrions interpréter ces deux scènes comme la victoire de l'Occident sur l'Orient, tout en tenant compte de la cruauté exercée par les Grecs sur les prisonniers. Ou bien de l'Orient sur l'Occident, car si l'on observe attentivement, nous remarquons que le combat entre les Amazones et les Grecs se poursuit sur la face principale et encadre le sacrifice des prisonniers troyens. S'agit-il d'une référence aux événements réels du IV^{ème} siècle av. J.-C. comme le suggèrent F. Boitani et M. Cataldi¹⁷⁸ ?

La présence de l' « esprit » de Patrocle derrière Achille ainsi que celle de plusieurs démons à chair bleue confirment l'origine étrusque du sarcophage. La composition spatiale des personnages dans le schéma iconographique du sacrifice des prisonniers troyens se retrouve aussi, avec quelques différences, sur le sarcophage en tuf de Torre San Severo (n° 74).¹⁷⁹

Il n'existe aucune inscription sur le sarcophage reconstitué¹⁸⁰, ni matériel dans la tombe pour nous permettre d'identifier le propriétaire ; mais la qualité et la richesse du décor peint, nous suggère qu'il s'agissait d'un individu cultivé – du moins hellénisé – ayant un statut social élevé. L'excellente analyse de F. Zevi¹⁸¹ est une source fondamentale pour l'interprétation de ce sarcophage. L'auteur explique qu'à l'inverse des peintures sur marbre du sarcophage du « Prêtre », le sarcophage de Torre San Severo est l'œuvre d'un sculpteur qui a creusé des espaces rectangulaires pour y insérer les quatre plaques décoratives sculptées et polychromes. Sur les longs côtés de la caisse du sarcophage, nous avons le sacrifice des prisonniers troyens et le sacrifice de Polyxène et sur les petits côtés : Ulysse menaçant Circé et Ulysse sacrifie un animal devant les Enfers. Il apparaît, très clairement, que ces épisodes fonctionnent dans un ensemble créé par le thème commun de l'héroïsation par l'image du sacrifice, couramment utilisé dans l'univers étrusque. Les hommages rendus au défunt par Achille et par Néoptolème, sur les longs côtés, sont le modèle légendaire des rites funéraires réalisés dans le monde réel étrusque. Ce monument funéraire reflète à travers des figures précises, une forte idéologie religieuse étrusque. Les démons féminins et masculins, placés symétriquement sur les angles, ne se retrouvent que sur des productions exclusivement

¹⁷⁸ F. Boitani (éd.), *I sarcofagi etruschi delle famiglie Partunu, Camna e Pulena*, Rome, 1988 ; M. Cataldi, *Tarquini*, Rome, 1993.

¹⁷⁹ Le sarcophage a été découvert en 1912 lors de l'exploration de la tombe Frulichini à Torre San Severo, près de Bolsena.

¹⁸⁰ On a découvert quatre plaques séparées qui formaient l'ensemble de la cuve du sarcophage.

¹⁸¹ F. Zevi, « Prigionieri troiani », in *Studi in memoria di Lucia Guerrini*, Rome, 1996, p. 115-127.

originaires d'Étrurie. Cependant, l'observation de certains détails et une recherche approfondie des correspondances existantes, entre les sources littéraires et les scènes figurées appuient l'étude de F. Zevi.

L'*hinthial* de Patrocle se tient debout devant sa sépulture, comme sur la ciste Révil (n° 71), cependant, il n'est pas accompagné de Vanth et de Charun mais de l'Hadès « étrusque », la tête recouverte d'une peau de loup et qui tient un long sceptre. Il est surprenant de constater la présence d'Hadès dans la composition iconographique du sacrifice des prisonniers troyens. Le caractère funéraire de l'épisode mythologique illustré et la représentation quasi-similaire de la divinité, dans la peinture pariétale de la tombe de l'Ogre II¹⁸², peuvent expliquer que le dieu du monde des morts assiste aux funérailles de Patrocle. Les caractéristiques étrusques se lisent aussi dans les vêtements d'Achille. Sur le sarcophage de Torre San Severo et sur l'urne en albâtre de Volterra (n° 85), le héros grec porte selon la « coutume » étrusque des bracelets aux chevilles. Le bûcher a disparu. Il est remplacé par ce qui semble être un pilier sur la face A et une stèle plus ornée sur la face B. Ces représentations symboliques du tombeau de Patrocle et d'Achille sont une référence à l'architecture funéraire des Étrusques¹⁸³ que l'on a découverts dans la région de Sovana et le territoire d'Orvieto.

Nous avons la vision du déroulement de la vie et de la mort avec d'un côté, Achille en tant que guerrier et sacrifiant à l'*hinthial* de Patrocle et de l'autre côté, Achille figuré sous la forme de l'*hinthial*, attendant le sacrifice de Polyxène pour atteindre les rives du monde des morts.

La symétrie rigoureuse entre les longs côtés, donne une nouvelle vision eschatologique à l'épisode du sacrifice étroitement liée à la philosophie locale. Les sacrifices sont sollicités par l'*hinthial* du héros défunt et non pas exécutés comme de simples rites de superstition. Il existe pourtant une différence majeure entre les deux sacrifices humains du sarcophage. S'il est vrai que Patrocle réclame les rites funéraires qui lui sont dus, pour pouvoir atteindre le monde de l'au-delà, à aucun moment il n'exige d'Achille un sacrifice humain. A l'inverse Achille réclame le sang de Polyxène sur son tombeau.¹⁸⁴

¹⁸² Il s'agit d'une reformulation qui prend modèle sur la Nékya de Polygnote. Sur la Nékya de Polygnote voir A. Reinach, *La peinture ancienne, Recueil Millet: textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris, 1921.

¹⁸³ E. Galli, « Il sarcofago étrusco di Torre San Severo con quattro scene del ciclo troiano », in *Monumenti Antichi*, 24, 1916, p. 58 et suiv.: couronnement pyramidal sur une roche et des patères sur les côtés.

¹⁸⁴ Euripide, *Hécube*, (trad. L. Méridier, « CUF »), Paris, 1999, v. 37 suiv. ; v. 92 suiv.

La figure d'Achille égorgeant un prisonnier troyen est à mettre en parallèle avec celle de Néoptolème sacrifiant Polyxène. Le père et le fils réalisent le même geste pour honorer un être aimé. Ce qu'Achille fait pour Patrocle, Néoptolème le fera à son tour lorsque son père aura péri sous les murs de Troie. Néoptolème est obligé d'accomplir le souhait, aussi cruel soit-il, d'Achille pour pouvoir prétendre lui aussi à la gloire et au respect de son père et des autres héros. Il est le fils unique d'Achille, grand héros de Troie, et doit être à la hauteur des attentes de son père. S'il ne peut espérer le surpasser un jour il doit au moins essayer de l'égaliser. La devise des fils serait « faire aussi bien, si ce n'est mieux ».

Ces scènes mythologiques, porteuses d'un héritage ancien, reflètent les valeurs – liées au monde de l'au-delà - du monde italique et romain du IV^{ème} siècle av. J.-C. Ainsi, la figure d'Ulysse récurrente dans l'iconographie funéraire du IV^{ème} siècle av. J.-C., en Italie et plus particulièrement en Étrurie¹⁸⁵, serait le lien entre Achille et Néoptolème, puisque Homère nous dit que le héros a été chercher le fils du Péléide à Skyros pour le conduire à Troie.¹⁸⁶

2.5) La ciste Révil et la ciste Napoléon :

Le thème du sacrifice des prisonniers troyens se trouve aussi sur quelques autres pièces précieuses du mobilier funéraire.

L'immense travail de regroupement et d'identification des cistes et des miroirs prénestins, réalisé par G. Bordenache¹⁸⁷ sous la forme d'un catalogue, est encore de nos jours, la plus grande source de références sur le sujet.

La ciste Révil (n° 71), la ciste dite Napoléon (n° 72) et les miroirs du catalogue ont été retrouvés dans la région du Latium sur un territoire qui s'étend de Colombella à San Rocco. Les cistes, coffres cylindriques en bronze qui contenaient des objets de toilette sont avec les miroirs, les pièces maîtresses de la toilette féminine, offertes à l'occasion du mariage.¹⁸⁸ C'est pourquoi ils font l'objet de soins particuliers dans le métal employé

¹⁸⁵ Il s'agit certainement de créer une correspondance entre le mythe et la réalité. Ses errances et, par exemple, ses aventures avec les Lestrygons l'ont amené sur les côtes italiennes.

¹⁸⁶ Homère, *Od.*, XI, v. 506-510 : « αὐτὰρ τοὶ παῖδός γε Νεοπτολέμοιο Φίλοιο πάσαν ἀληθείην μυθήσομαι, ὡς με κελεύεις· αὐτός γάρ μιν ἐγὼ κοίλης ἐπὶ νηὸς εἴσης ἤγαγον ἐκ Σκύρου μετ' ἑυκνήμιδας Ἀχαιοῦς. ἦτοι ὅτ' ἄμφι πόλιν. »

¹⁸⁷ G. Bordenache, *Le ciste prenestine*. I. Corpus 1, Rome, 1979 et Corpus 2, Rome, 1990.

¹⁸⁸ F-H. Massa-Pairault, *Iconologia e politica nell'Italia antica: Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo A.C.*, Milan, 1992, p. 154.

et les sujets du décor ciselé. La qualité du matériau et des décors incisés reflète l'identité sociale des commanditaires, membres de l'élite locale et romaine.¹⁸⁹

On peut également supposer que l'image des Néréides apportant les armes d'Achille – avant tout de nature décorative - sur le couvercle de la ciste Révil, en relation avec le sacrifice des prisonniers troyens (épisode de nature narrative), suit l'ordre des événements de la vie du héros mais aussi le parcours vertical de l'œil sur l'objet précieux. Le graveur, tout en respectant les sources écrites, optimise ainsi l'espace restreint du support en y intégrant deux épisodes de la vie d'Achille. Achille réalise le sacrifice en l'honneur de Patrocle, après avoir reçu ses nouvelles armes des mains, des Néréides, sans lesquelles il ne pouvait reprendre le combat. Cette lecture de l'image pourrait alors être transposée dans le monde réel et symboliserait le don des armes fait à l'adolescent qui deviendra un homme en participant à la guerre. Cette interprétation est valable pour l'ensemble des cistes retrouvées, dont la majorité est consacrée au monde de la palestre et de l'éducation physique des jeunes hommes. Achille apparaît, lorsqu'il prend les armes, comme l'adolescent qui laisse derrière lui le monde de l'enfance pour rentrer dans le monde des adultes. Le héros homérique devient alors une figure symbolique de la société et le modèle à suivre pour les jeunes garçons qui espèrent atteindre une gloire immense par des actions héroïques sur le champ de bataille. Ajoutons que Patrocle, avec Phénix, est le seul lien qui le rattache à son enfance et que la mort du premier le prive à jamais d'une amitié unique.

La diversité du schéma iconographique du sacrifice des prisonniers troyens est aussi visible sur la ciste du Louvre dite Napoléon (n° 72), datée entre 375 et 350 av. J.-C.. Découverte à Préneſte, probablement dans la nécropole de la Colombella, lors des fouilles de 1859 entreprises par le prince Francesco Barberini. Elle fût acquise en 1861, à Rome, par Martinetti et fût exposée un an plus tard au Musée Napoléon III (d'où son nom) avant de rejoindre les collections du Musée du Louvre dès 1863. Le décor de la cuve se compose de trois registres superposés, séparés par une frise d'oves : un banquet funéraire avec la présence d'Héraclès, le sacrifice des prisonniers troyens et une centaouromachie.

¹⁸⁹M. Menichetti, « Una città e le sue immagini : la mitologia delle ciste prenestine », in F-H. Massa-Pairault (dir.), *Le mythe grec dans l'Italie antique: fonction et image*, coll. de l'Ecole française de Rome, 253, 1999, p. 488.

Si la frise médiane illustre l'épisode épique de l'*Illiade*, elle ne s'accorde pas, sur de nombreux points, avec la composition « traditionnelle » que l'on trouve sur d'autres supports. Elle s'organise selon une concordance plus étroite avec les événements de la réalité historique, même si l'empreinte mythologique (Niké) est intégrée à la scène.

La frise centrale du corps de la ciste est une mise en scène du sacrifice des prisonniers troyens par Achille, avec un public guerrier grec qui regarde les « acteurs » troyens. La composition, la gestuelle, la position des corps et la duplication des personnages se rapprochent de la réalité des combats du IV^{ème} siècle av. J.-C., tout en gardant les modèles mythologiques de l'univers guerrier. L'insertion des éléments de paysage donne une profondeur et une impression de perspective, caractéristiques des recherches de l'artisanat du IV^{ème} siècle av. J.-C., qui se développent dans toute l'Italie (Étrurie, Latium, Apulie, Campanie), influencés par la grande peinture et la sculpture grecque du V^{ème} siècle av. J.-C.¹⁹⁰

M. Menichetti dans son article¹⁹¹, souligne l'importance de l'ensemble des trois frises (Banquet funéraire, Sacrifice des prisonniers troyens et Centauiromachie) qui ornent la caisse de la ciste. Il s'agit pour lui, de différencier clairement et par ordre croissant les grandes étapes de la vie d'un homme. La Centauiromachie symbolise la participation à la guerre où le jeune homme pourra se distinguer par des exploits héroïques (sacrifice des prisonniers troyens) et accédera peut-être à la « belle mort », évoquée par le banquet céleste, avec l'exemple d'Hercule, présent dans la frise supérieure. Cette proposition est d'autant plus valable si l'on tient compte de la présence du Dionysos âgé soutenu par deux jeunes satyres sur la poignée. Il pourrait s'agir en effet, de Dionysos *Liber*¹⁹², dieu des initiations qui accompagnait le jeune homme lors de la prise de la toge virile, qui marque ainsi le début de l'âge adulte (vers dix-sept ans).

Nous pouvons alors penser que les cistes, qui appartiennent à l'univers aristocratique de la toilette sont les supports pour des images qui font référence à la sphère masculine et à la sphère féminine en parallèle.¹⁹³ De plus, le fait de retrouver la composition de la frise d'armes, qu'elle soit pariétale dans les tombes ou sur les vases, sur le cratère de Canosa

¹⁹⁰ F. Gaultier, L. Haumesser, *L'art étrusque : 100 chefs-d'œuvres du musée du Louvre*, Paris, 2013, p. 148-151.

¹⁹¹ M. Menichetti, « Una città e le sue immagini: la mitologia delle ciste prenestine », in F-H. Massa-Pairault (dir.), *Le mythe grec dans l'Italie antique: fonction et image*, coll. de l'Ecole française de Rome, 253, 1999, p. 503-504.

¹⁹² Article de F. Gaultier dans *L'art étrusque : 100 chefs-d'œuvres du musée du Louvre*, Paris, 2013, p. 151.

¹⁹³ M. Menichetti, *...Quoius forma virtutei parisuma fuit...ciste prenestine e cultura di Roma medio-repubblicana*, Rome, 1995.

et sur la ciste Révil du British Museum (n° 71), est une preuve de l'existence de contacts entre l'Étrurie et l'Apulie.¹⁹⁴

V) La figure d'Achille sur la production funéraire étrusque : une spécificité culturelle :

1) La céramique :

1.1) La mort d'Achille :

La mort du Péléide est rarement évoquée dans les sources écrites. Seule l'*Ethiopide* lui consacre une réelle importance : on y retrouve l'instant du trépas, la lutte pour le cadavre, Ajax ramenant le corps sur ses épaules, la *prothesis*, les pleurs des Néréides, la disparition du corps sur le bûcher¹⁹⁵ et les jeux funéraires.

Par ailleurs ce thème est aussi peu représenté dans les arts figurés recensés dans le catalogue, qui révèle la présence de ce motif exclusivement en Étrurie. Le *stamnos* du Louvre (n° 52) représente Ajax portant le cadavre d'Achille sur ses épaules, l'emmenant loin du champ de bataille, ne laissant pas à l'ennemi l'opportunité de le dépouiller de ses armes illustres. L'emplacement du motif sur le *stamnos* est très intéressant. On peut voir Ajax qui porte le cadavre du héros puis, Achille bien vivant, en embuscade derrière Athéna qui indique au héros la présence de Troïlos accompagné d'un troyen. Les deux scènes étant scandées par une colonne de côté et par un palmier de l'autre. Le peintre reprend un schéma bien connu et ancien, déjà présent sur les vases archaïques attiques et sur l'une des anses du vase François, découvert à Chiusi en 1844-1845, daté vers 570 av. J.-C. et attribué à Clitias (peintre) et Ergotimos (potier).¹⁹⁶ La première présentation du vase a été réalisée par E. Braun et E. Gerhard¹⁹⁷ quelques années après sa découverte. En 1906, paraît le premier travail d'analyse sur le vase avec l'article d'A.

¹⁹⁴ F-H. Massa-Pairault, *Recherches sur l'art et l'artisanat étrusco-italiques à l'époque hellénistique*, Rome, 1985 ; F-H. Massa-Pairault, *Iconologia e politica nell' Italia antica: Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo A.C.*, Milan, 1992; F-H. Massa-Pairault (dir.), *Le mythe grec dans l'Italie antique: fonction et image*, coll. de l'Ecole française de Rome, 253, 1999 ; F. Zevi, « Prigionieri Troiani », in M. Grazia Picozzi et F. Carinci (dir.), *Studi Miscellanei 30, Studi in memoria di Lucia Guerrini*, Rome, 1996, p. 115-127.

¹⁹⁵ Les Néréides amènent Achille sur l'île des Bienheureux lui donnant ainsi la possibilité de vivre éternellement.

¹⁹⁶ Musée Archéologique de Florence, Inv. 4209. Voir

¹⁹⁷ E. Braun, « Vaso François », in *BullInst*, 1845, p. 113-119; *Id.*, « Vaso di Clitia ed Ergotimo scoperto da Alessandro François e la tazza di Glaukytes ed Archikles messa a comparativo confronto », in *AnnInst*, 1848, p. 299-382. Pour la première édition du dessin du vase, voir A. François, E. Braun, « Le dipinture di Clizia sopra il vaso chiusino d'Ergotimo », in *MonInst* 4, 1849, tav. 54-58 ; E. Gerhard, « Die Vase des Ergotimos und Klitias », in *AZ*, n° 24, 1850, p. 273-280, tav. XXII-XXIV.

Trendelenburg.¹⁹⁸ Toutefois, ce n'est qu'en 1960 qu'apparaît la première monographie sur le vase François grâce aux travaux d'A. Minto.¹⁹⁹

Sur ce vase, la mort d'Achille est associée à celle de Troïlos, il s'agit d'un thème unique puisque la mort du jeune prince troyen entraîne celle du Péléide.²⁰⁰

1.2) Les Néréides apportant les armes d'Achille :

Les deux *stamni* conservés au musée du Louvre à Paris (n° 50 et n° 51) illustrent l'épisode des Néréides apportant les armes d'Achille sur des monstres marins. Ces deux vases datés des environs de 325-315 av. J.-C., suivent le même motif que les vases italiotes (n° 14, 15, 17, 18 et n° 25). Cependant, nous pouvons remarquer une moindre qualité esthétique et technique dans l'expressivité des divinités marines et dans leurs postures statiques. Certains éléments communs aux deux vases tendent à nous faire supposer qu'ils ont été réalisés par une même main. Le choix de représenter une Néréide sur chaque face du vase ne semble pas être dû à un manque d'habileté du peintre, mais simplement une décision en rapport avec les dimensions du support.

Ces deux exemples témoignent eux aussi d'une transmission des motifs entre la Grande-Grèce et le territoire étrusque au IV^{ème} siècle av. J.-C.

De plus, on trouve le motif des Néréides apportant les armes d'Achille dans un autre domaine de production : le métal.

2) Les cistes :

Sur les couvercles de la ciste Révil (n° 71) et de la ciste conservée au musée de la Villa Giulia (n° 73) l'épisode de l'armement est représenté sous la forme la plus répandue avec le cortège des Néréides. Le caractère funéraire des deux cistes est aussi visible sur le couvercle avec le motif des Néréides apportant les armes d'Achille. En effet, ces divinités marines accompagnaient certains morts illustres, comme Achille, sur l'île des Bienheureux. De plus, l'espace circulaire du couvercle se prête parfaitement aux exigences du thiasse marin qui place les Néréides dans un même ensemble visuel. Ajoutons, que la composition de la scène figurée sur les couvercles suit le même schéma iconographique que l'on trouve sur certaines céramiques italiotes.

¹⁹⁸ A. Trendelenburg, « Die mythologischen Darstellungen der François-Vase », in *AA*, 1908, p. 66-67.

¹⁹⁹ A. Minto, *Il vaso François*, Accademia toscana di scienze e lettere «La Colombaria», Studi, 6, Florence, 1960.

²⁰⁰ Achille tue Troïlos près du temple d'Apollon et souille ainsi le sanctuaire sacré. Le dieu guidera la main de Pâris et la flèche qui blessera mortellement le héros.

3) Les miroirs :

Ainsi, quel que soit le support employé nous pouvons facilement admettre que le sacrifice des prisonniers troyens est un thème qui connaît une grande faveur sur un territoire vaste, qui s'étend de la Grande-Grèce à l'Étrurie en passant par le Latium et Rome, parce qu'il véhicule des valeurs communes aux élites locales.

Le miroir, qu'il soit rond, à manche ou fixe devient un objet très prisé de la riche clientèle – surtout féminine – appartenant aux élites locales. Une fois de plus, les décors des miroirs, comme tous les objets de luxe, sont inspirés du répertoire mythologique grec. Comment expliquer le fait qu'on ait préféré choisir, dans certains cas, des scènes à caractère moral sur des objets liés au monde de la toilette, plutôt que des scènes de la vie quotidienne ?

Sur les 225 miroirs d'origine prénestine et étrusque, recensés actuellement, dix-huit ont un lien direct avec la figure d'Achille. La diversité des représentations ne permet pas d'établir une ou des séries, ni d'obtenir une vision globale d'un thème. Cependant nous pouvons les subdiviser en trois catégories : l'armement, les scènes du « quotidien » et la mort.

L'introduction d'un nouveau répertoire imagé pour représenter l'épisode de l'armement sur les miroirs étrusques, implique-t-il une symbolique différente que celle observée sur la céramique du IV^{ème} siècle av. J.-C de Grande-Grèce ?

3.1) L'armement :

Le décor incisé du miroir (n° 54) daté du IV^{ème} siècle av. J.-C., représente une Néréide sur un hippocampe, tenant un casque à bout de bras. Le graveur a donc choisi un motif iconographique contemporain que l'on a pu observer sur les vases apuliens (n° 2, 4, 5, 7, 12) et sur à l'intérieur de la lékané (n° 16) dans l'ensemble italiote du catalogue mais aussi sur deux *stamnos* étrusques (n° 50 et n° 51).

Cependant sur les cinq miroirs (n° 55, 56, 57, 58 et n° 59) datés du III^{ème} siècle av. J.-C., ce n'est pas le transport des armes qui est représenté mais véritablement la scène de l'armement d'Achille. Ce motif ne suit pas un schéma iconographique réellement codifié puisque les graveurs des miroirs y insèrent des éléments variés. Sur les miroirs (n° 55 et n° 56) Achille au centre de la composition revêt les armes que Thétis (inscription) lui a apportées. Dans le premier exemple (n° 55), le héros est entouré de sa mère qui termine d'accrocher un élément de la cuirasse et sur la droite, d'une femme jouant de la lyre accompagnée d'un silène. Ce miroir de la nécropole de Palestrina,

conservé au British Museum daté du dernier quart du IV^{ème} siècle, annonce une nouvelle composition iconographique pour l'épisode de l'armement, mais pose quelques problèmes d'identification et d'interprétation. En effet, l'inscription nominative étrusque, incisée à côté du personnage masculin au centre de la composition, l'identifie comme Ajax. La jeune femme qui s'affaire à attacher sa cuirasse est identifiée (grâce à l'inscription) comme Thétis. Aucune source écrite, aucun document figuré n'évoquent l'armement d'Ajax en présence ou avec l'aide de la Néréide. Cependant, la position générique du personnage masculin est une référence indubitable à celle d'Achille sur la céramique athénienne du V^{ème} siècle av. J.-C., même si la présence de la musicienne et de Silène est troublante. Ainsi, l'interprétation, probablement à fort caractère eschatologique, de ce miroir reste partielle mais l'identification du personnage masculin, malgré l'inscription étrusque, ne peut être qu'Achille.

Sur le miroir (n° 56), Achille est toujours au centre de la composition. Cependant, il a seulement commencé à revêtir sa nouvelle panoplie en attachant une cnémide. Thétis à côté de lui, sur la droite lui tend l'autre cnémide et attend avec le reste des éléments de la panoplie. Dans cette scène le héros et sa mère sont entourés d'Athéna (sur la gauche) et de Patrocle (sur la droite). Le décor architectural en arrière-plan de la composition – évocation de la tente d'Achille - donne un caractère plus intimiste à la scène, en comparaison avec le miroir (n° 55) où Achille incarne plus la vision héroïque. Mais la Néréide peut être seule aussi comme sur le miroir (n° 59). La présence de Thétis évoque d'une part, le rôle de la Néréide dans la fabrication et le transport des nouvelles armes et d'autre part la relation protectrice d'une mère envers son fils.

Thétis disparaît au profit d'Athéna et d'une figure ailée (le Destin) sur le dessin du miroir (n° 57). C'est la figure ailée du miroir (n° 58) qui aide Achille à revêtir son armure, devant Thétis assise. La présence d'Athéna évoque la protection divine dont bénéficie le héros mais aussi la puissance guerrière qui émane de la nouvelle panoplie. La présence du Destin évoquent le destin funeste mais héroïque d'Achille.

Ainsi le répertoire iconographique « restreint » de l'armement d'Achille par les Néréides s'enrichit au III^{ème} siècle av. J.-C., grâce à l'imagination fertile et à l'habileté technique des graveurs - faisant face à des contraintes diverses tel que l'espace ornemental réduit du miroir – se renouvelle.

La scène de l'armement légendaire d'Achille peut aussi être perçue comme l'évocation réelle de l'armement d'un époux ou d'un fils pour aller défendre sa patrie, ses terres, sa

culture. La datation de ces objets permet de faire un parallèle avec la réalité historique, et de supposer que le propriétaire d'un tel objet a probablement vécu cette situation.

Ainsi, les scènes mythologiques, peuvent faire référence au quotidien des propriétaires.

3.2) Les gestes de la vie quotidienne :

3.2.1) La discussion :

Le thème du repos et de la conversation entre guerriers est très souvent représenté dans les arts figurés, il n'est donc pas surprenant de le retrouver sur des miroirs. Cet instant est illustré par Achille et Ajax sur les miroirs (n° 63, 64 et n° 65) datés du IV^{ème} siècle av. J.-C. Les deux guerriers sont face à face et en armes (n° 63 et n° 64). Le symbole de la valeur guerrière apparaît évident. Si le contexte d'origine reste inconnu, on peut toutefois suggérer que ces deux miroirs devaient appartenir à des hommes, pour qui la scène des deux guerriers en armes, face à face, devait évoquer des vertus typiquement « masculines ». Dans le même esprit, les graveurs ont repris un autre schéma iconographique bien connu des peintres sur céramique, celui où Ajax et Achille jouent aux dés.²⁰¹ Sur le miroir (n° 65), les deux héros occupent leur temps de repos en jouant, mais les armes qu'ils n'ont pas retirées sont une évocation de la guerre qui continue à animer la plaine de Troie. La jeune femme placée au centre de la composition, est un élément apaisant parmi les guerriers. Elle peut aussi être perçue comme l'arbitre qui déterminera le vainqueur du jeu. Il doit s'agir d'Athéna, présence en tant que divinité tutélaire d'Achille et Ajax.

Le miroir du III^{ème} siècle av. J.-C. (n° 69) conservé au Cabinet des Médailles à Paris, représente le héros en compagnie de la divinité olympienne Athéna et de Patrocle, dans une scène de discussion. Les deux amis semblent échanger des paroles devant la déesse, dont la position centrale suggère son rôle d'arbitre. Naturellement, la présence de la déesse et les personnalités des deux hommes incarnent la valeur épique et légendaire de cet instant, mais l'organisation spatiale des personnages rappellent les « scènes de genre » qui illustrent la vie quotidienne. Cette représentation pourrait évoquer la scène où Patrocle incrimine l'attitude d'Achille et lui demande la « permission » d'aller combattre.

²⁰¹ Pour ne citer que l'amphore du peintre Exekias, Musée Grégorien Etrusque, Vatican, Inv. 16757, l'hydrie du Musée du Louvre F 290 par le peintre d'Euphiléto et l'amphore du peintre d'Andokidès au Museum of Fine Arts à Boston, Inv. 01.8037.

3.2.2) Soigner une blessure :

Sur le miroir (n° 66) Achille soigne la blessure de Télèphe. Cet épisode relaté dans les *Chants Cypriens* n'apparaît pas dans les œuvres homériques, ce qui démontre une connaissance approfondie des récits épiques grecs de la part des graveurs. Selon la légende, le héros grec devait soigner avec la rouille de sa lance la blessure qu'il avait lui-même infligée au fils d'Hercule, pour pouvoir donner la victoire au camp achéen. S'il est vrai qu'il s'agit de personnages mythologiques, il s'agit également d'une scène qui fait référence au quotidien des soldats après la fureur des combats. En effet, la plupart des soldats avaient des connaissances médicales pour soigner les blessés lors des guerres. La composition de la scène figurée évoque une scène de médecine banale. En effet, on peut transposer à travers les personnages mythologiques, des hommes du présent, du quotidien. Ainsi, il faudrait lire le décor de ce miroir comme un médecin (Agamemnon) guidant la main de son jeune apprenti (Achille) qui soigne un malade (Télèphe). L'utilisation de la référence épique témoigne à la fois de la connaissance hellénistique du destinataire pour lequel l'objet a été fabriqué mais aussi, des valeurs aristocratiques, tel que la *clementia* à travers l'image d'Achille soignant Télèphe, auxquelles il était attaché.

3.3) La mort :

Les diverses représentations de la vie d'Achille sur les miroirs regorgent d'allusions à l'héroïsation du défunt. Ne faudrait-il pas alors concevoir la création de ces miroirs pour un usage spécifique, comme pour les cratères à volutes de grandes dimensions, qui sont un mobilier funéraire ? Ces miroirs n'auraient donc eu qu'un seul but, accompagner et glorifier le mort dans l'au-delà. Il s'agirait alors d'une production de luxe pour un usage spécifiquement funéraire.

3.3.1) de Penthésilée :

Contrairement à ce que nous pouvions penser, le décor du miroir (n° 62) qui illustre la mort de Penthésilée par Achille n'a aucun parallèle avec les décors de céramique italote qui représentent le même sujet. En effet, le miroir qui date du début IV^{ème} siècle av. J.-C, évoque encore les décors des vases de l'époque classique. Les attitudes figées et raides des deux combattants et le manque d'expressivité témoignent encore des « modes » du V^{ème} siècle av. J.-C, mais révèle aussi les contraintes dimensionnelles du support. Seules les inscriptions permettent l'identification de la scène. Les deux

dernières lettres du prénom de Penthésilée incisées sur le bouclier de l'Amazone, rappellent les contraintes auxquelles sont confrontés les graveurs qui doivent faire preuve d'astuce et d'originalité pour illustrer au mieux la scène figurée. La valeur guerrière de la reine des Amazones lui confère une mort noble et glorieuse, éléments indispensables au processus d'héroïsation auquel peut se transposer le défunt.

3.3.2) d'Achille :

Les miroirs où sont figurés Ajax portant le cadavre d'Achille sur ses épaules (n° 59) et la pesée de l'âme d'Achille par Apollon et Hermès (n° 60), ont sans aucun doute, une dimension eschatologique très forte. Les inscriptions étrusques sont une source essentielle pour déterminer l'appartenance des destinataires de ces objets à l'élite locale. Une nouvelle fois, il s'agit de deux épisodes non homériques, puisque la mort du héros est relatée, entre autre, dans l'*Ethiopide*. Il faut souligner l'intérêt de ces miroirs, qui sont les seuls, avec le *stamnos* du Louvre (n° 52), à représenter la mort du héros, au IV^{ème} siècle av. J.-C.

Le miroir illustre l'acte héroïque d'Ajax, qui sauve le corps inerte de son ami du champ de bataille, pour lui donner une sépulture digne de son rang. Le décor incisé du miroir (n° 67) suit de manière générale le schéma iconographique traditionnel, mais intègre une innovation. Alors que le visage d'Achille est caché sur les autres représentations, le graveur a choisi de le rendre visible. L'expression des traits d'Achille n'est pas celle de la souffrance mais plutôt celle du sommeil. Le héros semble ainsi paisible dans la mort, ayant atteint avec elle une gloire immortelle et une jeunesse éternelle. La beauté et la sérénité d'Achille contrastent avec la « concentration » d'Ajax, qui plie sous l'effort. Le graveur dévoile alors son habilité à représenter les visages mais aussi s'inscrit dans la recherche du *pathos* qui caractérise tous les arts figurés du IV^{ème} siècle av. J.-C.

Il est important de récupérer les cadavres des compagnons d'armes, même au péril de sa vie, afin de pouvoir leur rendre les honneurs funèbres. Sans eux, le héros ne peut atteindre le royaume d'Hadès et de Perséphone mais surtout ne peut être chanté et devenir ainsi un symbole pour la mémoire collective.

Cependant, si le geste d'Ajax est héroïque cela est aussi dû à l'identité du défunt. L'image est donc porteuse de l'humanité d'Achille et montre que la mort est inéluctable, même pour les individus qui sont dotés de qualités supérieures. Le graveur a intentionnellement choisi de rendre visible le visage du défunt, alors que sur le

stamnos du Louvre (n° 52) ou sur les autres représentations figurées de cet épisode²⁰², le visage d'Achille est contre les épaules d'Ajax. Nous ne pouvons considérer cet élément comme une nouveauté insérée au schéma traditionnel, puisqu'il s'agit d'un *unicum* dans notre catalogue.

Le miroir conservé à Copenhague (n° 68), reflète la destinée d'un individu qui sera jugé sur ces qualités et actions. La pesée de l'âme d'Achille et de l'âme d'Ajax, par Hermès suggère l'instant fatidique qui déterminera si le héros défunt, grâce à ses exploits et ses vertus, peut accéder à une vie éternelle dans le monde de l'au-delà. La présence d'Apollon, du côté de l'âme d'Hector, comme simple spectateur de la pesée, révèle l'impuissance de la divinité face au Destin contre lequel les dieux ne peuvent rien.

Ce n'est pas la première fois qu'Apollon ne peut sauver un Troyen cher à son cœur. Les mains meurtrières d'Achille avaient déjà frappé Troïlos dans l'espace sacré du dieu.

3.3.3) de Troïlos :

La diversité de la représentation du meurtre de Troïlos sur deux des miroirs du catalogue, conduit à s'interroger sur la portée de cet épisode sur ce type de support. On retrouve le schéma traditionnel sur le revers du miroir étrusque (n° 61), daté environ des années 350 av. J.-C. Achille sur la droite désarçonne Troïlos en le tirant par les cheveux. La technique de l'incision permet la retranscription, dans ce cas, des attitudes et des sentiments de manière très expressive. La violence et la surprise de l'attaque sont ressenties plus fortement sur le miroir (n° 61) que sur le miroir (n° 60). Le miroir de Bolsena (n° 60) conservé au British Museum et daté du III^{ème} siècle av. J.-C., illustre les transformations apportées à cet épisode, en lien étroit avec la peinture. Le meurtre de Troïlos, se transforme alors en un véritable duel entre Achille et Troïlos. En effet, sur ce miroir, le graveur montre son habileté en utilisant tout l'espace et en intégrant des éléments issus de la peinture et de la peinture de céramique. Au premier plan, l'arrière train du cheval réalisé avec le procédé du raccourci est à mettre à parallèle avec la mosaïque d'Alexandre contre Darius, de la maison du Faune à Pompéi, réalisée au I^{er} siècle de notre ère; mais il s'agit d'une copie d'une œuvre picturale connue du IV^{ème} siècle av. J.-C. Sur la droite un jeune homme entièrement nu se tient debout avec un bouclier au poing. Il semblerait qu'il s'agisse de Troïlos, qui va affronter Achille dans une dernière lutte, devant le temple d'Apollon retranscrit en arrière-plan. La présence de

²⁰² Pensons au vase François et aux vases attiques à figures noires.

la Furie, sur la gauche, symbolise – comme sur les autres miroirs – l’acte impie qui devra être expié par la mort d’Achille. L’insertion du temple d’Apollon en arrière-plan, rappelle indubitablement, entre autre, les temples représentés sur certains vases monumentaux italiotes. On voit clairement, à travers l’exemple du miroir (n° 60), que les artisans étrusques (tout comme les peintres sur céramique italiotes) cherchent à reproduire certains procédés issus de différents domaines tel que la grande peinture, la peinture sur céramique et la sculpture. Les échanges entre les domaines artistiques insufflent des innovations techniques et iconographiques qui permettent au mythe de perdurer et de s’étendre à d’autres mediums. Il ne s’agit plus seulement d’un motif ornemental mais d’une image qui véhicule une culture hellénique (origine de l’épisode des valeurs aristocratiques (« belle mort » du guerrier) et un message eschatologique (héroïsation dans la mort).

L’inventivité des graveurs est poussée à son extrême avec le miroir (n° 70) qui met en scène la figure d’Achille avec Mercure et Atropos. En effet, ce motif ne trouve aucun parallèle dans les arts figurés ni dans la littérature. La présence de la Moire et de Mercure entourant Achille pourrait symboliser le destin funeste du héros. Ainsi, nous pouvons suggérer que les artisans fabriquent de nouvelles images à partir de motifs anciens pour correspondre aux exigences de leur riche clientèle.

Ainsi, ces deux miroirs témoignent de la circulation d’un modèle iconographique commun entre deux régions à la même époque, mais avec des critères différents et des codifications propres à l’aire géographique de production. L’origine étrusque de cette production est clairement visible ne serait-ce que par les inscriptions nominatives incisées dans la langue locale.

4) Les urnes :

L’engouement particulier pour le meurtre de Troïlos a également suscité dans les siècles suivants, un renouvellement iconographique particulièrement visible sur les urnes étrusques des III^{ème} et II^{ème} siècle av. J.-C.

De nombreuses urnes à sujets mythologiques grecs – dont celui de Troïlos - ont été retrouvées dans les trois grands centres étrusques que sont Volterra, Chiusi et Pérouse. La décoration sur la caisse propose d’honorer le défunt, figuré sous la forme d’un homme ou d’une femme, allongé sur le couvercle. Les découvertes du XIX^{ème} siècle ont

rendu obsolètes les ouvrages de Th. Dempster et d'A.F. Gori²⁰³, d'un point de vue scientifique. E. Brunn²⁰⁴ a organisé un catalogue thématique plus complet et fidèle des urnes, fondé sur les recherches antérieures de F. Inghirami et de G. Micali.²⁰⁵ Si les descriptions et les reproductions dessinées sont réussies, il est toutefois regrettable de ne disposer que d'informations partielles et de constater que certains détails des dessins sont fantaisistes.²⁰⁶ De toute évidence, E. Brunn s'est attaché à rendre un catalogue complet de l'ensemble des découvertes plutôt qu'à les interpréter dans le contexte défini. Au XX^{ème} siècle, les travaux de R. Rebuffat, G. Dareggi, M. Cristofani, d'A. Maggiani (sur la production funéraire du territoire étrusque)²⁰⁷ et d'E. Fiumi, F-H. Massa-Pairault, L. B. van der Meer et G. Cateni (principalement pour Volterra)²⁰⁸ ont réussi à interpréter et à donner des pistes de lectures claires sur ce type de production funéraire (dont l'identification d'ateliers) et guident encore aujourd'hui les recherches sur le monde étrusque, comme ceux de M. Sannibale, M. Sclafani et de L. Cencioli.²⁰⁹ Parmi les cinquante-sept urnes du catalogue nous distinguons deux épisodes distincts appartenants au cycle d'Achille : quarante et une illustrent le meurtre de Troïlos (n° 78 à n° 118) et quinze représentent le sacrifice d'Iphigénie (n° 119 à n° 133). L'urne (n° 77) appartient au cycle d'Achille, car le décor de la caisse représente le sacrifice des prisonniers troyens ; cependant, nous n'avons qu'un exemple de cette représentation sur ce type de support.

²⁰³ Th. Dempster (dir.), *Thomae Dempsteri De Etruria regali*, Florence, 1723-1724 ; A.F. Gori, *Musei Guarnaccii antiqua Monumenta Etrusca eruta e Volaterranis hypogaeis, observationibus illustrata*, Florence, 1744.

²⁰⁴ E. Brunn, *I rilievi delle urne etrusche*, vol. 1, Rome, 1870.

²⁰⁵ F. Inghirami, *Monumenti etruschi o di étrusco nome*, Florence, 1821-1826; *Id.*, *Galleria omerica o raccolta di Monumenti Antichi*, Florence, 1829-1831; G. Micali, *Monumenti inediti a illustrazione della Storia degli antichi popoli italiani*, Florence, 1844.

²⁰⁶ Les dimensions sont incomplètes. E. Brunn ne donne que la largeur des urnes.

²⁰⁷ R. Rebuffat, « Meurtre de Troïlos sur les urnes étrusques », in *MEFRA* 84, 1972, p. 515-542 ; G. Dareggi, *Urne del territorio perugino. Un gruppo inedito di cinerari etruschi ed etrusco-romani*, Rome, 1972 ; M. Cristofani Martelli et M. Cristofani (éd.), *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche*, Florence, 1977; A. Maggiani, *Artigianato artistico. L'Etruria settentrionale interna in età ellenistica*, Milan, 1985; « Iconografie greche et storie locali nell'arte etrusco-italica tra IV e III secolo a. C. », in *Prospettiva* 68, 1992, p. 3-12.

²⁰⁸ E. Fiumi, *Volterra : il Museo Etrusco e i monumenti antichi*, Pise, 1978 ; F-H. Massa-Pairault, *Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques*, Rome, 1972 ; « Nouvelles études sur des urnes de Volterra », in *MEFRA* 87, 1975, p. 213-286 ; « Ateliers d'urnes et histoire de Volterra », in *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche*, Florence, 1977, p. 154-167 ; L. B. van der Meer, « La trasmissione degli archetipi nei rilievi mitologici delle urne volterrane », in M. Cristofani Martelli et M. Cristofani (éd.), *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche*, Florence, 1977, p. 146-149 ; G. Cateni et F. Fiaschi, *Le urne di Volterra e l'artigianato degli Etruschi*, Florence, 1984.

²⁰⁹ M. Sannibale, *Le urne cinerarie di età ellenistica*, Rome, 1994 ; M. Sclafani, *Urne fittili chiusine e perugine di età medio e tardo ellenistica*, Rome, 2010 ; L. Cencioli (dir.), *L'Ipogeo dei Volumni : 170 anni della scoperta*, Pérouse, 2011.

4.1) La mort de Troïlos :

Les urnes qui illustrent ce passage relaté dans l'*Ethiopide* et l'*Ilioupersis* peuvent être divisées comme pour la céramique de Grande Grèce, illustrant le même épisode, en trois séries distinctes qui représentent chacune un instant précis du meurtre du jeune prince troyen : l'attaque d'Achille sur Troïlos à cheval (série A), Troïlos tombant de cheval (série B) et Troïlos décapité (série C). Remarquons, que l'ensemble des urnes représentant la mort de Troïlos date exclusivement du II^{ème} siècle av. J.-C. Le tableau 4 montre la répartition uniforme des trois séries selon les trois grands centres de productions étrusques : Volterra, Chiusi et Pérouse.

	Volterra	Chiusi	Pérouse
Série A	9	5	1
Série B	3	0	10
Série C	1	12	0

Tableau 4

4.1.1) Série A :

La série A suit le schéma traditionnel d'Achille et Ajax, tous les deux armés, prêts à combattre un adversaire sans défenses : Troïlos à cheval, placé au centre de la composition. On remarque avec le tableau 4, que ce motif est plus représenté à Volterra. Sur les treize urnes (n° 78-90) de ce centre de production, neuf (n° 78, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88 et n° 90) illustrent le schéma traditionnel de l'attaque de Troïlos avec quelques variations. Vient ensuite la production de Chiusi, avec cinq urnes (n° 94, 95, 96, 97 et n° 98) et enfin l'unique urne de Pérouse (n° 112).

Traditionnellement, sur les urnes étrusques Achille est représenté sur la gauche de la composition, épée à la main, dans une nudité héroïque (seulement vêtu d'une chlamyde nouée autour du cou), tirant en arrière Troïlos, à cheval, par les cheveux. Le héros est aidé d'Ajax, situé à droite de la composition, arrêtant la course du destrier ou saisissant la crinière du cheval du prince troyen, comme sur l'urne (n° 81, 95, 96). Mais dans certains cas, Ajax n'est pas présent. Achille est seul à attaquer Troïlos comme sur les urnes (n° 82, 85, 87, 88 et n° 90). Rapidement, les sculpteurs vont insérer d'autres personnages au schéma traditionnel. Les sculpteurs, probablement dans l'optique

d'utiliser tout l'espace – déjà réduit - de la caisse insèrent des personnages, qui ne sont pas essentiels à la compréhension de l'épisode. L'intégration de personnages, liés au camp troyen, surgissant de part et d'autre du groupe central marque la volonté de créer une véritable narration de l'épisode. Ainsi, l'attaque de Troïlos sur les urnes (n° 83, 84, 88, 90, 97 et n° 112) n'est plus un épisode isolé mais est inséré dans une scène de bataille. On observe des armes disséminées sur le sol, au milieu de troyens morts alors que d'autres armés de bouclier et d'épée viennent défendre Troïlos. Le contraste entre la nudité de Troïlos désarmé et les armes éparpillées sur le sol est saisissant (n° 94) L'emplacement des corps ou des armes sous le cheval donne plus de rythme à la composition et accentue aussi la violence de l'attaque. Certains sculpteurs ont même été jusqu'à représenter les murs de Troie (n° 87, 90 et n° 98) accentuant ainsi l'effet narratif et dramatique dans le cas (n° 90), où l'on voit Hector et Priam voulant venir en aide à Troïlos. On remarque également l'insertion d'un élément lié à la culture locale, qui n'existe pas dans les représentations de la céramique italienne. Ainsi, on retrouve une figure ailée sur les urnes (n° 78, 82, 84, 87, 94, 97 et n° 99). Elle est souvent placée à l'extrême droite (sauf sur l'urne n° 84) de la composition le bras droit tendu vers Ajax ; voulant par ce geste nuire à l'attaque du guerrier grec. On peut supposer que cette figure ailée est l'incarnation du Destin, ou un démon étrusque. On peut également suggérer qu'il s'agisse de Poiné, la Furie vengeresse qui par sa présence annonce que l'acte d'Achille ne restera pas impuni.

La distinction entre la série A et la série B paraît infime quand on examine attentivement les urnes. Néanmoins, la position du cheval du prince troyen (chute en avant) donne une toute autre interprétation à la scène.

4.1.2) Série B :

Le tableau 4 montre la préférence de Pérouse pour la série B, car l'ensemble des urnes (n° 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117 et n° 118) suit ce schéma iconographique (sauf n° 112) ; alors que nous n'avons que trois urnes à Volterra (n° 79, 80, 89). Notons, que ce schéma iconographique n'a pas été retrouvé à Chiusi, mais cela ne veut pas dire qu'il n'était pas présent.

Le schéma iconographique a varié subtilement. Troïlos n'est plus sur son cheval courant, pouvant espérer échapper aux mains meurtrières d'Achille et d'Ajax, mais entraîné par son cheval dans une chute qui lui sera fatale (n° 79, 81, 110, 111, 113 et n° 114). Le cheval à terre reflète la mort imminente de Troïlos et la victoire toute

puissante d'Achille. Par ce changement iconographique, le sculpteur réussit à donner une émotion intense, qui existait déjà dans la série A, mais peut-être avec plus de *pathos*. On retrouve également les personnages troyens qui se battent autour du groupe central est insérée sur l'urne (n° 80) de Volterra et sur les urnes (n° 108, 109, 115, 116, 117 et n° 118) de Pérouse. Notons, que la figure ailée n'est présente sur aucune urne suivant le schéma iconographique de la série B. Toutefois, l'attitude des personnages qui sont insérés à l'attaque de Troïlos sur les urnes de Pérouse est différente de celle des urnes de Volterra. En effet, les personnages qui entourent le groupe central sont représentés agenouillés, dans une attitude de supplication et ne semblent pas appartenir au camp troyen. Mais la grande nouveauté ou spécificité des urnes de Pérouse est l'organisation spatiale de la composition. En effet, les personnages sont étagés sur deux plans distincts. Au premier plan, nous avons Achille et Ajax attaquant Troïlos entouré de personnages agenouillés et au second plan, des personnages observant la scène. Au centre de ce plan, une pleureuse est placée au-dessus de Troïlos. Nous pouvons interpréter les personnages agenouillés comme les membres de la famille du défunt qui déplore la disparition d'un être cher. La pleureuse et les personnages du second plan, sont les « participants » de la cérémonie funèbre dans la culture étrusque. Ainsi, à Pérouse, les sculpteurs intègrent à l'épisode mythologique des éléments réels liés au rite funéraire étrusque.

4.1.3) Série C :

La série C se compose de deux types distincts: 1) Troïlos est sur l'autel et 2) Achille et Ajax réfugiés sur l'autel avec la tête décapitée.

La série C correspond au moment de la décapitation de Troïlos et au moment suivant la décapitation où Achille et Ajax se réfugient sur l'autel d'Apollon, la main du Péléide tenant encore la tête du Troyen. Achille est alors hors limites, au-dessus des hommes et des dieux. Ce schéma iconographique a connu un net succès à Chiusi, avec plus de la moitié des urnes, alors qu'il n'apparaît que sur une urne de Volterra (n° 86) et demeure absent dans la production de Pérouse.

- 1) Les urnes (n° 99 et n° 102) montrent le moment où Achille s'apprête à décapiter Troïlos. Sur l'urne (n° 102), le combat fait encore rage autour d'Achille et Ajax qui ont amené Troïlos sur l'autel d'Apollon. L'insertion d'une Furie juste au dessus de Troïlos placé au centre de la composition, indique que l'acte d'Achille est impie et que cette

mort sera vengée. Selon le dessin de l'urne (n° 99), les sculpteurs ont inséré une quatrième figure. En acceptant que cette retranscription soit juste, on pourrait considérer l'homme entièrement nu tenant une hache à la main, comme un démon étrusque. Dans cette vision, c'est lui qui décapite Troïlos, il est la main qui donne la mort au jeune prince troyen. On aurait donc, sur cet exemple, une vision eschatologique du l'univers funéraire étrusque.

Après avoir bafoué les valeurs guerrières, le héros n'hésite pas à souiller par un acte impie et « barbare » le lieu sacré d'Apollon où gît encore le corps décapité de Troïlos (n° 91) et (n° 104). Le dessin de l'urne (n° 104) montre le corps décapité à côté de l'autel d'Apollon, sous la jambe d'Achille. Les deux guerriers achéens combattent encore. Sur l'urne (n° 91), le corps décapité de Troïlos est encore sur le cheval tombé à terre. Les traces de polychromie rouge encore visibles à l'intérieur des boucliers et sous la tête décapitée, de l'urne montrent qu'à l'origine les urnes devaient être peintes, mais surtout accentue la violence du geste d'Achille. En effet, on a l'impression que le sang jaillit de la tête décapitée et qu'il coule sur le reste du corps. Ces deux exemples montrent la volonté dans le contexte de Chiusi, de fixer un instant précis avec un effet réaliste saisissant. Le contraste entre les traits « endormis » du visage de Troïlos et le combat qui fait rage pour le venger, peut être interprété comme le repos tranquille du guerrier, qui a courageusement combattu. La présence d'adversaires qui combattent les héros achéens, est à interpréter comme les guerriers du champ de bataille qui se battent pour récupérer le corps des défunts tombés au combat, pour leur rendre les honneurs funèbres qu'ils méritent. Cependant, la décapitation de Troïlos le prive des honneurs funèbres, ce qui rend l'acte d'Achille encore plus cruel et abjecte.

- 2) Les urnes (n° 92, 93, 100, 101, 103, 104, 105, 106 et n° 107) Achille et Ajax se sont réfugiés sur l'autel d'Apollon. Dans chaque exemple, Achille et à gauche et Ajax à droite et c'est le Péléide qui tient la tête de Troïlos décapitée. A l'exception de l'urne (n° 103), les deux soldats achéens doivent combattre des adversaires plus ou moins nombreux qui semblent surgir de toute part. Sur le dessin de l'urne (n° 103) deux femmes portant des torches entourent les deux héros réfugiés sur l'autel au centre de la composition. Si la reproduction est exacte, il s'agit encore d'un exemple où les figures du monde funéraire étrusque sont insérées à l'épisode mythologique.

L'existence d'un thème original décliné en trois instants précis suppose-t-il une symbolique particulière pour chaque série ?

La version imagée de la mort de Troïlos se détache sensiblement de la version littéraire, mais elle n'en demeure pas moins clairement identifiable. Achille n'est plus en embuscade derrière le jeune prince comme sur les vases italiotes (n° 22, 29, 30 et n° 31) et en embuscade, caché derrière un mur ou une fontaine (n° 19, 21, 27, et n° 25) et sur le *stamnos* conservé au musée du Louvre à Paris (n° 52). Dans la production des urnes, la fontaine a disparu. Ainsi, le cadre narratif de l'épisode qui existait sur la céramique de Grande-Grèce s'estompe en Étrurie où l'intérêt est plus centré sur l'expression de la violence du trépas de Troïlos²¹⁰, sauf sur les urnes (n° 87, 90 et n° 98) où l'on voit des éléments architecturaux symbolisant la ville de Troie. S'il est évident que les urnes « illustrent le moment de la mort elle-même »²¹¹, nous pouvons supposer qu'elles renferment un autre intérêt. Les sculpteurs des urnes ont introduit un élément nouveau dans la figuration qui n'est pas mentionné dans les sources littéraires. Ainsi, Achille n'est plus seul au moment de l'embuscade, il est secondé par Ajax. Pourquoi ajouter l'autre grande figure héroïque de l'*Illiade*, dans un épisode qui n'est même pas évoqué chez Homère ?

Ajax pourrait-il être la caution de la légitimité d'un tel acte, qui par la seule présence d'un autre héros aussi vaillant qu'Achille, replacerait la mort de Troïlos au même rang que celles des Troyens tombés sous les murs d'Ilion ?

Il pourrait s'agir simplement d'un procédé visuel qui servirait à retranscrire la violence et la cruauté réelles de la guerre.

Sur le sarcophage de Chiusi (n° 76), daté entre 225 et 200 av. J.-C.²¹², appartenant à Vel Arntni, le décor de la caisse illustre le schéma iconographique de la série A. On peut supposer que ce choix a été inspiré par le support lui-même. En effet, l'attaque de Troïlos par Achille et Ajax au milieu d'un champ de bataille rappelle les frises d'autres sarcophages (par exemple celui d'Alexandre le Grand) et permet d'utiliser tout l'espace. Cependant, L. B. van der Meer doute que la scène représentée soit de nature mythologique. Pour les deux savants, il s'agit d'un thème générique.²¹³

²¹⁰A. Maggiani, « Iconografie greche e storie locali nell'arte etrusco-italica tra IV e III secolo a. C. », in *Prospettiva* 68, 1992, p. 8.

²¹¹R. Rebuffat, « Meurtre de Troïlos », in *MEFRA* 84, vol. 1, 1972, p. 517.

²¹²L. B. van der Meer, *Myths and more on etruscan stone sarcophagi*, Louvain, 2004, p. 57.

²¹³*Idem.*, p. 58.

Ce procédé est également utilisé sur les urnes (n° 78, 80, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 92, 93, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106 et 107) où les personnages insérés - au nombre variant - participent à l'attaque du jeune troyen ; ce qui donne l'impression d'une « lutte régulière », ou d'une attaque « en règle » sur le champ de bataille. Le mouvement des gestes et les attitudes des personnages donnent vie à la composition.

Troïlos ne meurt pas sur le champ de bataille, mais l'identité de son adversaire et le contexte, dans lequel il périt lui confèrent une certaine gloire à travers laquelle le défunt est héroïsé. Toutefois, l'impiété qui marque le meurtre de Troïlos disparaît au profit d'une vision plus réaliste, plus proche des événements historiques. L'image est alors détournée de sa fonction première d'héroïsation du défunt, pour être réinterprétée dans un monde précis, à une époque précise, et devient véritablement le medium de transferts de conceptions locales. L'ensemble des séries A, B et C forme une vision globale des violences et des atrocités exercées dans le contexte conflictuel des IV^{ème} et III^{ème} siècle av. J.-C., mais aussi le cheminement du caractère excessif d'Achille. On remarque que chaque série a connu un succès particulier dans un centre de production bien précis. A Volterra on préfère la série A, à Chiusi la série C et à Pérouse la série B. Doit-on en conclure que chaque centre produisait son schéma iconographique et qu'il était transmis par la suite dans les autres ? La préférence de scènes plus violentes comme à Chiusi traduit-elle une plus grande souffrance de la part de cette cité face aux guerres qu'elle a du affronter ? La production du II^{ème} siècle av. J.-C., garde les mêmes schémas iconographiques, encore appréciés par l'élite locale qui souhaite toujours manifester sa culture hellénistique, et peut-être aussi dans un souci de mémoire des conflits antérieurs. Ainsi, au II^{ème} siècle av. J.-C., l'épisode de la mort de Troïlos retranscrirait aussi une symbolique identitaire très forte dans une région qui ne se résout pas à l'autorité romaine.

4.2) Le sacrifice d'Iphigénie :

Le sacrifice de la fille d'Agamemnon n'apparaît pas dans les poèmes homériques, mais dans les *Chants Cypriens* connus par Proclo, chez Hésiode²¹⁴, chez Euripide²¹⁵ et dans

²¹⁴ L. Kahil, « Le sacrifice d'Iphigénie », in *MEFRA* 103, vol.1, 1991, p. 184, n°3.

²¹⁵ Euripide, *Iphigénie à Aulis*, (trad. F. Jouan, « CUF »), Paris, 1990.

l'*Ephéméride de la guerre de Troie* de Dictys de Crète.²¹⁶ Selon la légende, le devin Calchas annonce qu'Iphigénie, fille d'Agamemnon doit être sacrifiée pour expier la faute de son père envers Artémis et permettre ainsi à la flotte achéenne, bloquée à Aulis, d'atteindre les rivages de Troie. Le roi poussé par Ménélas et Ulysse prétexte un mariage avec Achille pour la faire venir. Au moment du sacrifice, Achille tente d'arrêter la main d'Agamemnon mais en vain. Mais la déesse a pitié de la jeune fille et lui substitue une biche pour victime.

Les urnes de Pérouse, datées du IV^{ème} au I^{er} siècle av. J.-C., montrent le moment le plus intense et le plus dramatique du sacrifice. (n° 119 à n° 133). Sur les quinze urnes du catalogue neuf proviennent de l'hypogée des Volumni situé dans la nécropole de Palazzone. (n° 119, 120, 121, 124, 126, 128, 129, 131 et n° 132). L'urne (n° 122) provient de l'hypogée de San Gagliano et les urnes (n° 123, 125, 127, 130 et n° 133) de la région de Pérouse, mais sans aucune autre indication plus précise. Le schéma traditionnel représente au centre de la composition, Iphigénie dans les bras d'Ulysse qui la porte vers l'autel où l'attend Agamemnon, le couteau rituel à la main. A l'extrême gauche, Achille est rejeté en arrière, parfois soutenu par un personnage masculin. Sauf dans le cas des urnes n° 127 et 128, où Achille a été identifié, debout sur la droite, le bras tendu vers Agamemnon, dans une tentative d'arrêter le sacrifice.

Dans la composition iconographique funéraire étrusque du sacrifice d'Iphigénie, Achille est un personnage secondaire, en ce sens où sa présence n'est pas essentielle pour l'identification de la scène. Ulysse, Iphigénie et Agamemnon forment le noyau original de la composition. La nouvelle perception du héros est alors en totale contradiction avec les images précédentes. En effet, le héros généralement sur l'extrême gauche de la caisse de l'urne, est représenté à terre, impuissant face à la mort atroce de la jeune fille. Le *pathos* de la scène fortement ancrée dans les traits des visages et les mouvements des corps, est peut-être un moyen de refléter la douleur des vivants face à la perte tragique de l'être « aimé ». D'autant qu'en arrière-plan, dans la zone supérieure de la caisse est toujours représenté un personnage portant une biche (substitution d'Iphigénie) accompagné de personnages, dont le nombre dépend probablement de l'habileté du sculpteur, qui portent des offrandes. Sur toutes les urnes, à l'exception de l'urne (n° 119) on peut voir Clytemnestre agenouillée auprès d'Agamemnon sur la droite, pendant féminin d'Achille dans la composition. Cette exception est peut-être due au fait

²¹⁶ G. Fry, « Ephéméride de la guerre de Troie », in *Récits inédits de la guerre de Troie*, Paris, 2004, p. 108-111.

que l'urne (n° 119) est plus ancienne (IV^e siècle av. J.-C.) par rapport aux autres. La supplication vaine de la mère d'Iphigénie fait écho à la tentative vaine de sauvetage de la part d'Achille et permet d'équilibrer la composition. Ils sont tous les deux réduits à l'état de spectateurs horrifiés face à l'acte violent et cruel que va accomplir Agamemnon. Même si le sacrifice n'est pas représenté et n'aura pas lieu, il n'en résulte pas moins qu'il est sous-jacent dans les esprits de ceux qui ont subi ou gardent en mémoire les affrontements violents qui ont opposés Rome et l'Étrurie. L'intégration rapide (dès le III^{ème} siècle av. J.-C.) des musiciens et d'une pleureuse dans l'arrière plan de la scène du sacrifice d'Iphigénie, visible sur les urnes (n° 121, 122, 127, 128, 129, 130 et n° 131) reflète une volonté évidente de fusionner le passé légendaire avec la réalité des rites religieux étrusques. Nous avons donc sur un espace restreint (zone supérieure de la caisse) la réalité des funérailles avec l'évocation du sacrifice animalier pratiqué en Étrurie et le rituel du banquet funéraire avec les participants de la cérémonie : musiciens, pleureuses, etc... au moment de la célébration du défunt. Le grand nombre d'urnes avec le même schéma iconographique démontre qu'il s'agit d'une production de masse et répétitive. Ajoutons, les urnes retrouvées dans l'hypogée des Volumni sont datés du IV^{ème} siècle av. J.-C. jusqu'au II^{ème} siècle av. J.-C., ce qui démontre une utilisation continue de l'hypogée familial, mais aussi la persistance d'un goût spécifique local pour le mythe du sacrifice d'Iphigénie. En effet, ce mythe est représenté exclusivement à Pérouse, pour des hypogées locaux. Ajoutons, que le décor de la frise inférieure de la caisse, pas toujours visible, permet d'établir des connexions entre les urnes et de suggérer qu'il s'agit d'un motif propre à un atelier. Par exemple, dans l'hypogée des Volumni, on retrouve trois urnes (n° 119, 131 et n° 132) décorées par une frise de fleurs stylisées dans la zone inférieure; une urne (n° 129) avec une frise de fleurs alternées avec des bucranes dans des guirlandes, une (n° 126) avec un décor de deux frises d'ondes se rejoignant autour d'une fleur centrale et dernière urne (n° 121) avec une frise inférieure décorée de guirlandes. On peut alors supposer que le décor de la frise inférieure de la caisse des urnes est le signe distinctif ou la marque de fabrique d'ateliers spécifiques. Dans ce cas, nous pourrions suggérer que l'urne (n° 125) proviendrait du même atelier que l'urne (n° 126).

L'art funéraire est donc le symbole d'une mémoire personnelle et collective de l'élite, commune aux différentes cultures indigènes de la péninsule italienne. Avec ces exemples, l'échange d'un même modèle iconographique est avéré, au moins, entre la céramique et le travail du bronze (miroir et ciste), sur le territoire étrusque et le Latium. A travers lui, le mythe est utilisé pour développer et retranscrire une situation réelle en effaçant les frontières du temps. Il devient une image commune et universelle grâce à sa capacité à se transformer, à accueillir et à traduire autant de figures, concepts et symboles que souhaitent les commanditaires. Le sacrifice des prisonniers troyens, la mort de Troïlos et le sacrifice d'Iphigénie contribuent à l'exaltation et à l'héroïsation du défunt, et regroupent aussi les valeurs aristocratiques grecques et locales. L'exemple de l'hypogée des Volumni dans la nécropole de Palazzone, montre l'utilisation de plusieurs thèmes iconographiques représentés sur les caisses des urnes, dont la mort de Troïlos et le sacrifice d'Iphigénie, correspondant aux valeurs des membres de la famille, hommes et femmes. L'image est la gardienne d'un passé légendaire qu'on admire et qu'on aspire à recréer ou à retrouver dans les événements historiques.

Chapitre 2

Achille à Rome :

Un renouveau iconographique et nouvelle vision symbolique du héros ?

L'alliance des cités de Grande-Grèce ne suffit plus à combattre la politique d'expansion de Rome. Débute alors une guerre menée par Pyrrhus (à la demande de Tarente), contre Rome, digne héritière de Troie. Il semble inévitable que le général grec a perçu cette guerre, qui a duré presque dix ans, comme l'achèvement définitif de la ville d'Ilion si l'on en croit Pausanias : « *En entendant les propos des ambassadeurs, Pyrrhos se mit à songer à Troie, il espérait que les mêmes succès lui seraient donnés, s'il faisait la guerre : c'était faire la guerre à des colons troyens, lui qui était un descendant d'Achille* » (*Description de la Grèce*, I, 12.1). Dans ce contexte cette guerre réunie tous les éléments pour devenir le parallèle de la guerre de Troie.²¹⁷ Rome, entrée dans l'univers hellénique avec les conquêtes des cités de Grande-Grèce (Tarente), de l'Orient grec, des guerres Puniqes, va s'imposer rapidement et devenir la maîtresse du monde méditerranéen.

La prise de Tarente en 272 av. J.-C., par les Romains, marque la fin de la production de céramique italote à représentations mythologiques grecques et le début de la conquête romaine. La période des batailles ne faiblit pas avec les guerres puniques qui débutent en 264-241 av. J.-C., continuent en 218-201 av. J.-C., et finissent avec la campagne de trois ans en 149-146 av. J.-C. et les guerres de Macédoine qui se déroulent de 215 à 148 av. J.-C. Alors que les butins des généraux vainqueurs amènent à Rome des richesses innombrables²¹⁸ les productions « régionale » tendent à disparaître.

La Rome Républicaine, qui sort victorieuse des guerres puniques doit faire face à une nouvelle « attaque » au cœur même de la cité : le luxe. Les conservateurs romains font voter des lois pour limiter son étendue. A partir de 133 av. J.-C., les tensions entre les classes sociales se multiplient et voient naître la réforme des Gracques.

Les guerres civiles qui opposent dans un premier temps Jules César et Pompée, renversent tous les principes et vont permettre à César victorieux d'étendre son

²¹⁷ Cf.

²¹⁸ Pensons au butin de Paul-Emile, tellement imposant, que le triomphe a duré trois jours. Cf. Plutarque, *Vies*, tome IV, *Paul-Emile*, 32, 1 – 37, 4, (trad. R. Flacelière et E. Chambry, « CUF »), Paris, 1966.

pouvoir dans bien des domaines. L'assassinat de ce dernier en 44 av. J.-C., plonge l'*Urbs*, une nouvelle fois dans le chaos des guerres civiles. Les deux successeurs de Jules César, Marc Antoine et Octave vont ensemble venger la mort du dictateur, puis pousser par une ambition dévorante, scinder le territoire romain en trois parties. L'Occident revient à Octave, l'Orient à Marc-Antoine et l'Afrique à Lépide. Ce dernier sera vite exclu du nouveau *triumvirat*. Les ambitions de chacun vont aboutir à une lutte entre les chefs de l'Occident et de l'Orient pour finalement se terminer avec la victoire d'Octave, à Actium en 31 av. J.-C. Octave, prend le nom d'Auguste en 27 av. J.-C. et devient définitivement le seul maître de Rome et du monde méditerranéen, qui apporte une profusion de richesses et de luxe. Les conquêtes précédentes, ont permis aux membres de la classe dirigeante d'accumuler d'énormes richesses : achats de terres...Ils investissent leur capital financier dans les activités manufacturières : vaisselle en céramique, ustensiles métalliques, tissus....²¹⁹ La *nobilitas* romaine voit alors une nouvelle classe sociale émerger, principalement grâce à l'expansion économique de Rome.

Un des points de la politique d'Auguste est de rétablir l'ordre dans Rome par le biais des grandes valeurs aristocratiques pour rassurer le peuple romain. Le luxe s'il est présent dans la cité est « désapprouvé » officiellement par le *princeps* pour l'usage privé.²²⁰ Auguste lui-même s'établit sur le Palatin et sa maison, reliée au temple d'Apollon, reflète une riche décoration pariétale mais conserve une certaine retenue avec une « touche » de discrétion à laquelle est attaché Auguste qui souhaite inspirer ses concitoyens. Un nouveau pouvoir est en place et avec lui la naissance de nouveaux besoins qui nécessitent un remaniement et une adaptation du répertoire iconographique. Si l'on vénère bien évidemment les mêmes dieux et que l'on garde les mêmes héros mythologiques, d'autres disparaissent ou se transforment, au profit de certains personnages liés au territoire du Latium et spécifiquement à Rome, avec les figures de Rémus et Romulus. Toutefois, la revendication d'appartenir au monde grec reste importante. Jules César se voulait le descendant de Venus Genitrix, Pompée se rattache à Héraclès et Dionysos, Marc-Antoine aussi et Auguste à Apollon.²²¹

²¹⁹ Cf. E. de Albentis, *La Casa dei Romani*, Milan, 1990, p. 110 ; C. Nicolet, *L'ordre équestre. L'époque républicaine (312-43 av. J.-C.)*, Paris, 1966.

²²⁰ Cf. P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Turin, 2006, p. 146.

²²¹ *Idem.*, p. 49.

Le paysage urbain est en pleine mutation et devient à l'image des intentions politiques et personnelles de la classe dirigeante. Les grands changements qui bouleversent l'organisation spatiale de la ville, à cette époque, sont concentrés au Champ de Mars, pour les monuments publics mais aussi dans les rues et les places de Rome à propos des constructions privées. Les nouvelles constructions ou les restaurations d'anciens édifices religieux sont les indices de la volonté du ou des commanditaires de marquer son époque par des édifices grandioses qui devraient résister à l'usure du temps. Le commanditaire espère ainsi obtenir les voix du peuple lors des élections mais aussi participer et rentrer à jamais dans l'Histoire romaine. Certains peuvent également espérer prospérer en contentant le peuple, qui ne se mêlera pas ou restera dans l'ignorance des affaires politiques. Le mécénat ou du moins le financement de grands projets urbains ou architecturaux est devenu un devoir pour ceux qui veulent avoir ou maintenir une place au pouvoir. L'image du bienfaiteur attire la popularité, et permet de fréquenter, de faire partie de l'univers de l'élite, de la *nobilitas*.

Les auteurs romains du I^{er} siècle av. J.-C. et du I^{er} siècle ap. J.-C., n'échappent pas à la règle. En fréquentant les cercles des puissants, ils dédient leurs œuvres à leurs protecteurs et comme héritiers de la riche tradition littéraire grecque, ils adoptent et adaptent des sujets issus de la mythologie grecque, tel que la figure d'Achille dans une vision politique et historique.

I) Les sources écrites romaines :

1) Catulle (87 av. J.-C. – 54 av. J.-C):

Alors que les auteurs latins admirent les Anciens, le poète Caius Vallerius Catullus s'en démarque. Il fait partie des « *noui poetae* », les « nouveaux poètes », admirateurs de la poésie alexandrine avec Tibulle et Propertius – en particulier de Callimaque -. Dans une optique d'innovation et de renouvellement du genre, ce « cercle de poètes » exploite des légendes peu connues de la poésie.

Les *Carmina* de Catulle, dédiées à Cornelius Nepos et inspirées de la poésie alexandrine, sont organisées en trois catégories : la première regroupe des poèmes ayant pour sujet les amours du poète pour Lesbie²²² (1-60), la deuxième se compose de pièces plus longues aux sujets plus « savants » (61-68) et la troisième réunit des

²²² Lesbie est probablement un pseudonyme pour Clodia, femme de P. Clodius Pulcher, avec qui Catulle eu une liaison durant quatre années.

épigrammes (69-116). Le genre « épique », plus noble, est inséré au milieu de poèmes évoquant l'amour et la légèreté permettant au poète d'exploiter tout son savoir et ses connaissances en reprenant par exemple certains « traits » de Callimaque avec la *Chevelure de Berénice* (poème 66). Le *Carmen* 64 se présente comme un épyllion (épos bref) où l'histoire amoureuse prime sur les faits héroïques et où les digressions sont fréquentes avec l'insertion d'une seconde histoire dans l'histoire principale qui bouleverse la chronologie.²²³

Ainsi, le poème 64 débute sur la légende de la Toison d'or, avec le départ des Argonautes accompagnés des Néréides. C'est là, que Pélée et Thétis se rencontre pour la première fois et qu'avec l'assentiment des dieux, le héros épouse la Néréide. La suite du poème propose une description des préparatifs du mariage de Thétis et Pélée, de la cérémonie et du modèle qu'elle a pu être par rapport aux situations du présent. Pour évoquer les héros d'antan, Catulle reprend le procédé de l'*ecphrasis* déjà utilisé par Homère. Notons, que le procédé utilisé par le poète témoigne probablement de l'existence réelle d'un tel objet où le mythe serait reproduit comme nous l'avons vu pour d'autres supports. De cette manière, le poète fait aussi appel à la mémoire du lecteur qui a probablement déjà vu ce genre d'objet.

Une grande partie du poème est consacré à la description d'un voile posé sur la couche nuptial représentant les « hauts faits des hommes des anciens temps » et la fuite de Thésée sur les flots sous les yeux d'Ariane abandonnée sur une plage déserte. La jeune femme se remémore l'instant où elle s'est éprise du jeune héros, et sa participation dans la mort du Minotaure. Après cette introspection, le poète nous renvoie à la rancœur et à la souffrance de la jeune femme, qui demande un châtement juste aux dieux. Elle est entendue, en effet, le père de Thésée croyant son fils mort, se donne la mort au moment précis où ce dernier rentre chez lui. Le héros triomphant connaît alors une souffrance égale à celle d'Ariane (v. 246-248). La description de l'objet se termine sur le sauvetage d'Ariane par Dionysos accompagné de son thiasos et sur le départ des hommes qui ont pu admirer cet ouvrage.

Les dieux peuvent enfin faire leur apparition et offrir leur présent aux nouveaux épousés. Une fois que le mariage a été consommé, Catulle annonce, par la voix des Parques, à Thétis et à Pélée la naissance et les qualités héroïques d'Achille et

²²³ A. Thill, « L'épyllion dans les *Géorgiques* », in *Atti del Convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio (19-24 sept. 1981)*, Milan, 1984, p. 253-273, spéc. 255.

continue avec l'énonciation de ses futurs exploits - les plus violents - dans la plaine de Troie :

*«Nascetur uobis expers terroris Achilles,
Hostibus haud tergo, sed forti pectore notus,
Qui persaepe uago uictor certamine cursus
Flammea praeuertet celeris uestigia ceruae »*

*«Non illi quisquam bello se conferet heros.
Cum Phrygiae Teucro manabunt sanguine terrae»*

(...)

*« Namque uelut densas praecerpens messor aristas
Sole sub ardenti flauentia demetit arua,
Troiuenum infesto prosternet corpora ferro »*

*« Testis erit magnis uirtutibus unda Scamandri,
Quae passim rapido diffunditur Hellesponto,
Cuius iter caesis angustans corporum aceruis
Alta tepefaciet permixt flumina caede ».²²⁴*

L'image d'Achille en tant que guerrier valeureux et sanguinaire est traditionnelle ou du moins en conformité avec le modèle homérique. Si Catulle marque sa position pour le respect des anciennes valeurs aristocratiques qui prônent les modèles des vertus guerrières, d'inspiration grecque, il n'en demeure pas moins que l'image d'Achille n'est pas très glorieuse. Il n'est pas un simple poète qui narre le temps illustre de la naissance d'Achille et de ses exploits à Troie, dans le camp des futurs vainqueurs. Le poète montre les aspects les plus sombres du guerrier, il est l'incarnation de la mort, le « moissonneur », celui qui tue jusqu'à rendre d'un rouge

²²⁴ Catulle, *Poèmes*, 64, v. 338-341 : « Il vous naîtra un fils étranger à la crainte, Achille, dont l'ennemi ne connaîtra point le dos, mais la vaillante poitrine, qui, très souvent vainqueur en luttant de vitesse dans les détours de la course, devancera les pas de la biche rapide comme la flamme. » et v. 343, 353-356, 357-360 (trad. G. Lafaye, « CUF »), Paris, 1964 : « Aucun héros ne pourra se comparer à lui dans la guerre où le sang troyen arrosera la terre de Phrygie » (...) « Comme le moissonneur, coupant les épis pressés sous le soleil brûlant, moissonne les campagnes jaunissantes, il abattra les guerriers troyens de son fer redoutable », « Ses exploits auront pour témoin l'onde du Scamandre qui s'écoule de divers côtés de l'Hellespont rapide ; rétrécissant son cours par des monceaux de cadavres, il y mêlera des flots de sang, qui en tiédiron les eaux profondes. »

vif les eaux du Scamandre. Il n'a aucune limite, il est l'image du carnage, de la fin des temps heureux. La naissance d'Achille et la guerre de Troie annonce la disparition de l'âge d'or.

Le texte de Catulle est le seul vestige de la perception homérique de la figure héroïque, et en particulier de celle d'Achille à cette époque. Ajoutons que la « tapisserie » ou le « voile » de Catulle est l'équivalent latin du « bouclier » d'Homère.

Catulle choisit des « morceaux » de la légende épique d'Achille pour « susciter une réflexion morale »²²⁵ chez ses contemporains. Catulle évoque avec regret l'époque de l'âge d'or²²⁶, car il a le sentiment de vivre dans un monde dépravé, où les mœurs ont profondément changés.²²⁷ En lisant les vers 384 et 397 à 408, nous avons le sentiment que l'auteur a une vision négative du présent puisqu'il trouve que les héros vivaient dans des « temps plus heureux ». Les vers qui font référence à la cérémonie donnent une perception du bonheur originel, du temps où l'alliance entre les hommes et les dieux était encore possible - où les dieux et les hommes festoient ensemble – à l'occasion d'une union entre un mortel et une divinité en contraste avec l'époque de Catulle, où les « [dieux] ne daignent plus visiter [les] assemblées » à cause des « frères qui ont trempé leurs mains dans le sang de leurs frères, etc... » (v. 399 et suiv.) Les Noces de Thétis et Pélée achèvent cette période de félicité, car ce mariage qui unit le monde des dieux et des hommes est le prélude de la guerre de Troie, de l'époque où les hommes affrontent d'autres hommes, incarnés par l'image d'Achille, guerrier sanguinaire. Les hommes ne combattent plus les monstres, comme Héraclès l'Hydre de Lerne ou Thésée le Minotaure, ils luttent entre eux. A travers ce poème, Catulle exprime ses inquiétudes sur son époque : celle des guerres civiles.

²²⁵ J. Boës, « Le mythe d'Achille vu par Catulle: importance de l'amour, pour une morale de la gloire » in, *REL* 64, 1986, p. 104 – 115, p. 110.

²²⁶ Cf. J. Fabre-Serris, *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux Ier siècle avant et après Jésus-Christ*, Lausanne, 1998, p. 28-29 et J.-P. Brisson, « Rome et l'âge d'or. Fable ou idéologie ? », in *Poikilia. Etudes offertes à J.-P. Vernant*, Paris, 1987, p. 123-143, spéc. p. 124.

²²⁷ J.-P. Brisson, « Rome et l'âge d'or. Fable ou idéologie », in *Poikilia. Etudes offertes à J.-P. Vernant*, Paris, 1987, p. 125 ; *Id.*, *Rome et l'âge d'or : de Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris, 1992.

2) Virgile (70 av. J.-C. – 19 av. J.-C.):

L'*Énéide* publiée en 17 av. J.-C., deux ans après la mort du poète, s'inscrit dans la glorification de Rome, comme l'avaient fait avant lui, Ennius avec les *Annales*, Naevius et Tite Live avec l'*Histoire de Rome depuis sa fondation*, mais dans un autre genre littéraire : celui du poème épique. Le récit se compose de XII chants, relatant l'ensemble des aventures légendaires du prince troyen Énée faisant ainsi référence à l'*Odyssee* (les voyages) et à l'*Illiade* d'Homère (les combats).

Le poète voulait détruire cette œuvre, qu'il devait juger non aboutie, mais Auguste, décide de ne pas respecter ce choix. En effet, l'*Énéide* qui célèbre les origines légendaires de Rome célèbre aussi subtilement la personne du *princeps* et sert sa politique. L'œuvre de Virgile devient un outil au service de la propagande augustéenne : en exploitant les origines troyennes de Rome, Virgile fait remonter l'histoire de la Ville aux légendes mythiques troyennes - dont la famille d'Auguste se veut l'héritière²²⁸ – et contribue à la politique du dirigeant fondée sur les anciennes valeurs morales et le retour de l'âge d'or, époque bénie où les hommes et les dieux vivaient en harmonie.

Dans le livre I, vers 456-493, l'auteur conduit Énée jusqu'au temple de Junon, où ce dernier peut admirer les fresques qui illustrent la chute de Troie :

« Comme, au pied du temple immense, il en parcourait les détails en attendant la reine [...] il voit représentées dans leur ordre les batailles d'Ilion, toute cette guerre dont la renommée s'est répandue à travers le monde entier, les Atrides et Priam et Achille cruel pour les uns comme pour l'autre. [...] Il avait devant les yeux, se battant autour de Pergame, d'un côté les Grecs qui fuyaient pressés par la jeunesse de Troie, de l'autre les Phrygiens en fuite devant le char et l'aigrette d'Achille. Tout près, il reconnaît en pleurant les tentes de Rhésus d'une blancheur de neige : la trahison les a livrés dans le premier sommeil ; le fils de Tydée sanglant y promène le saccage et le massacre, et tourne vers son camp les chevaux ardents du Thrace avant qu'ils aient pu goûter les pâturages de Troie et boire aux eaux du Xanthe. Plus loin Troilus a perdu ses armes et fuit, infortuné jeune homme, inégal adversaire d'Achille ; ses chevaux l'emportent tombé en arrière, attaché à son char vide et tenant encore les rênes ; sa tête et sa chevelure sont traînées sur le sol et sa lance renversée trace un sillon dans la poussière. Plus loin les femmes d'Ilion

²²⁸ Jules César, qui adopte Octave, fait remonter ses origines familiales au fils d'Énée, Iules, petit-fils de Vénus.

montaient vers le temple de l'hostile Pallas. [...]Trois fois autour des murs d'Ilion Achille avait traîné Hector, et maintenant, à prix d'or, il vendait son cadavre. [...]La furieuse Penthésilée conduit ses troupes d'Amazones avec leurs boucliers en forme de croissant... »²²⁹

Si l'auteur nous livre la décoration du temple dédié à Junon par la reine Didon à travers les yeux des vaincus, en la personne d'Énée, c'est pour nous faire ressentir les mêmes émotions que le prince troyen. Le lecteur « voit » la mort de Troïlos, jeune prince troyen mort à l'extérieur du champ de bataille, la mort d'Hector, vaillant guerrier etc... Ces « tableaux », selon toute vraisemblance, font référence aux livres IV-XVII de l'*Iliade* ; au livre XVIII pour Achille sur son char et au livre X pour Rhésus avec Diomède, mais sont aussi des références visuelles romaines. En effet, l'auteur a pu s'inspirer - comme Catulle pour le « voile » dans le poème 64 - de monuments, de peintures réelles de son époque qu'il a pu admirer à Rome, par exemple au portique de Philippe²³⁰, dans des maisons ou dans la région de Naples.²³¹ Sans oublier que les épisodes décrits, comme le meurtre de Troïlos, étaient bien implantés dans le domaine des arts figurés dans les régions italiques et étrusques passées sous la domination romaine. Ainsi, le lecteur peut aisément visualiser les scènes que regarde Énée et se transposer en lui. Les sentiments qu'éprouve le Troyen sont peut-être les mêmes que ceux ressentis par les Romains lorsqu'ils sont face à de telles images, car ils sont les héritiers d'Énée. La subjectivité qui guide le regard d'Énée sur certaines scènes remplit le cœur du lecteur d'une pitié pour le Troyen et lui fait se remémorer les hauts faits de la guerre de Troie avec quelques grands noms.²³²

²²⁹ Virgile, *Enéide*, (trad. H. Goelzer et A. Bellessort, « CUF ») Paris, 1925, 1966 : « *Namque sub ingenti lustrat dum singula templo reginam opperiens [...] uidet Iliacas ex ordine pugnas bellaque iam fama totum uulgata per orbem, Atridas Priamumque et saeuom ambobus Achillem. [...] Namque uidebat uti bellantes Pergama circum hac fugerent Grai, premeret Troiana iuuentus, hac Phryges, instaret curru cristatus Achilles. Nec procul hinc Rhesi niueis tentoria uelis agnoscit lacrimans, primo quae prodita somno Tydides multa uastabat caede cruentus, ardentisque auertit equos in castra prius quam pabula gustassent Troiae Xanthumque bibissent. Parte alia fugiens amissis Troilus armis, infelix puer atque impar congressus Achilli, fertur equis curruque haeret resupinus inani, lora tenens tamen ; huic ceruixque comaeque trahuntur per terram, et uersa puluis inscribitur hasta. Interea ad templum non aequae Palladis ibant [...] Ter circum Iliacos raptauerat Hectora muros exanimumque auro corpus uendebat Achilles. [...]Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis Penthesilea furens... »*

²³⁰ Pline l'Ancien, *HN*, XXXXV, 144.

²³¹ On pense à la frise *Errationes Ulixis per topia* d'une maison de l'Esquilin et au décor du cryptoportique de la maison éponyme à Pompéi.

²³² Cf. M. Papini, « Sguardi (e pianti) romani. Le pitture dell'*Iliade* e dell'*Odissea* e un'arte

C'est aussi une manière pour l'auteur de mettre en contraste les deux héros. Achille est perçu comme un guerrier sanguinaire, agissant de manière violente sous l'effet de la colère et de la souffrance, qui agit pour sa propre gloire alors qu'Enée incarne les valeurs de la piété, doté d'une mission (construire une nouvelle Ilion) qui englobe tout un peuple. Comme le dit Ph. Heuzé, Virgile « a voulu donner une forme poétique à la légende selon laquelle la Ville était une résurgence de Troie, établissant ainsi sur des bases prestigieuses la grandeur romaine. »²³³

3) Ovide (43 av. J.-C. – 18 ap. J.-C.):

Les *Métamorphoses*, publiées au tout début du I^{er} siècle ap. J.-C., peu de temps avant la mort d'Ovide, ont contribué à diffuser de manière large le monde de la mythologie grecque pour le public romain du I^{er} siècle ap. J.-C. Ovide décrit chronologiquement, les multiples légendes des origines (avec les Géants) jusqu'aux héros de la guerre de Troie, époque qui marque la fin des temps mythologiques.

Achille y tient une place prépondérante, plus de 600 vers, ce qui est considérable pour une œuvre consacrée aux métamorphoses des héros changés en bêtes ou en plantes.²³⁴ Le livre XIII, débute avec le jugement des armes d'Achille. Ajax et Ulysse énoncent l'un après l'autre, les raisons pour lesquelles ils devraient obtenir les armes du défunt Achille. Quand arrive le tour d'Ulysse, celui-ci commence son discours en disant qu'il a amené le héros aux Danéens, et conte la manière dont il a poussé Achille, caché sur l'île de Skyros à se dévoiler :

*« Praescia uenturi genetrix Nereia leti
Dissimulat cultu natum et deceperat omnes,
In quibus Aiace[m], sumptae fallacia uestis.
Arma ego femineis animum motura uirilem
Mercibus inserui; neque adhuc proiecerat heros
Virgineos habitus, cum parmam hastamque tenenti:
« Nate dea, » dixi « tibi se peritura reseruant
Pergama; quid dubitas ingentem euertere Troiam ? »*

« prossima alla fine » », in E. La Rocca, S. Ensoli, S. Tortorella et M. Papini (dir.), *Roma. La Pittura di un Impero*, Milan, 2009, p. 104-105.

²³³ Cf. sa préface in, M. Chouet, *Virgile. Enéide illustrée par les fresques et les mosaïques antiques*, Paris, 2009.

²³⁴ Tout le livre XII est centré sur lui et les discours de Nestor lui sont adressés. Il est présent aussi dans les livres XI et XIII.

Iniecique manum fortemque ad fortia misi. »²³⁵

Si l'auteur emploie le mot « *Pergama* » pour désigner Troie, c'est pour éviter une répétition dans le même vers. La référence d'Ovide à Pergame est probablement aussi une allusion aux guerres menées vers l'Est, par exemple celles contre les Parthes. Achille doit aller à « Pergame-Ilion » pour vaincre ; tous comme les Romains doivent aller en Orient pour conquérir une partie du monde.

A travers les paroles d'Ulysse, Ovide réussit à résumer les grands moments de la guerre de Troie : l'arrivée à Aulis et le sacrifice d'Iphigénie, ambassade à Troie, la Dolonie, mort de Sarpédon, les exploits de Patrocle, la mort d'Achille etc....

Puis, le poète continue avec la mort d'Ajax, la mort de Polyxène demandé explicitement par le « fantôme » d'Achille (v. 445-448), la mort de Polydore, le dernier fils d'Hécube et de Priam et la mort de Memnon par Achille. Dans le livre XIII, la description d'Achille, comme vaillant guerrier, fléau de Troie etc...suit le modèle homérique.

Les *Métamorphoses*, inspirées des grands noms de la mythologie grecque montre la volonté d'Ovide de produire, vers la fin de sa vie, une œuvre à caractère noble, qui rivalise avec les autres productions épiques contemporaines.

Cependant, Ovide est aussi connu pour ses poésies légères qui mettent en scène les histoires d'amour des grandes figures mythologiques grecques dans les *Héroïdes*²³⁶, composées sous la forme de lettre d'amour fictives. L'ensemble de l'œuvre contient vingt et une lettres, dont les quinze premières sont « écrites » par des femmes à leurs amants. La troisième lettre est celle de Briséis à Achille.

Dans cette « lettre » Briséis reproche à Achille de l'avoir laissé partir trop vite, de ne pas la réclamer ensuite, entêté dans son orgueil blessé et de ne pas l'avoir prévenu de son départ.

²³⁵ Ovide, *Met.* XIII, 162-170 (trad. G. Lafaye « CUF »), Paris, 1991: « La Néréide, mère d'Achille, connaissant d'avance la mort que l'avenir réservait à son fils, l'avait caché sous les atours d'un autre sexe et tous, sans excepter Ajax, s'étaient laissé abuser par ce déguisement. Alors moi à des marchandises faites pour les femmes je mêlai des armes qui devaient émouvoir un cœur viril ; le héros n'avait pas encore rejeté ses vêtements de jeune fille que déjà il tenait entre ses mains un bouclier et une lance et que je lui disais : « Fils d'une déesse, c'est toi que Pergame attend pour succomber ; que tardes-tu à renverser la puissante cité de Troie ? Je mis la main sur lui et j'envoyai ce héros à sa tâche héroïque. »

²³⁶ Ovide, *Héroïdes*, (trad. H. Bornecque, M. Prévost, « CUF »), Paris, 1928, 1965. Les *Héroïdes* ont probablement été publiées vers 15 av. J.-C.

Les paroles de Briséis nous présentent Achille comme un homme qui délaisse les combats pour le plaisir de la musique et des femmes, après son enlèvement par Agamemnon :

*« At Danai maerere putant. Tibi plectra mouentur,
Te tenet in tepido mollis amica sinu.
Et quisquam quaerit quare pugnare recuses.
Pugna nocet, citharae uoxque uenusque iuuant ;
Tutius est iacuisse toro, tenuisse puellam,
Threiciam digitis increpuisse lyram,
Quam manibus clipeos et acutae cuspidis hastam
Et galeam pressa sustinuisse coma. »²³⁷*

Il choisit ou préfère par facilité, selon Briséis, le monde de la fuite (musicale et concrète par son désir de retour en Phthie). Toutefois, Achille n'apparaît jamais comme un lâche si l'on tient compte de l'ensemble de la « lettre ». En effet, avant cet épisode, Achille aimait les « actions d'éclats » et aller combattre. Briséis tout en se décrivant comme une esclave espère jouer le rôle d'une épouse auprès d'Achille. L'épisode de l'ambassade est évoqué par Briséis mais en disant qu'elle fera mieux que les héros, qu'elle réussira à toucher le cœur du héros jusque là inébranlable :

*« Mittite me, Danai. Dominum legata rogabo
Multaque mandatis oscula mixta feram.
Plus ego quam Phoenix, plus quam facundus Ulixes,
Plus ego quam Teucris, credite, frater agam. »²³⁸*

²³⁷ Ovide, *Héroïdes*, Lettre III, 113-122, (trad. H. Bornecque, M. Prévost, « CUF »), Paris, 1928, 1965: « Les Grecs te croient désolé ; cependant tu touches la lyre ; contre son sein tiède, une tendre amie te retient, et si quelqu'un demande pourquoi tu refuses de combattre : « Le combat est malfaisant ; la cithare, le chant et l'amour sont agréables. Il est plus sûr d'être étendu sur un lit, après avoir étreint une femme, de pincer de ses doigts une lyre de Thrace, que de soutenir de ses mains le bouclier et la lance à pointe aigüe, et sur sa chevelure la pression du casque. »

²³⁸ Ovide, *Héroïdes*, Lettre III, 127-130 (trad. H. Bornecque, M. Prévost, « CUF »), Paris, 1928, 1965 : « Grecs, envoyez-moi en ambassade ; je supplierai mon maître et lui porterai beaucoup de baisers mêlés au message. Je ferai, croyez-moi, plus que Phénix, plus qu'Ulysse et sa faconde, plus que le frère de Teucer. »

Elle se présente comme la pièce maîtresse du retour d'Achille sur le champ de bataille. En réalité cette lettre, n'est qu'une plainte pour retourner et retrouver les faveurs d'Achille.

L'auteur nous montre alors une vision beaucoup plus intime d'Achille, à travers les mots de Briséis, où se mêlent souffrance, haine et amour pour le héros. Pourtant Achille, reste ce guerrier sanguinaire et égoïste, refusant les dons que même les dieux accepteraient, et n'agissant que dans son propre intérêt. Dans le passage des *Métamorphoses*, Ovide se rattache à une version ancienne de l'enfance d'Achille passée dans le gynécée du roi Lycomède - qui n'est pas celle d'Homère -, montrant ainsi sa connaissance approfondie de la mythologie grecque et de ses multiples versions.

Il est intéressant de remarquer la similitude entre la description contée par Ulysse, dans les *Métamorphoses* de l'épisode de la découverte à Skyros et celle relatée dans l'*Achilléide* de Stace. Les poètes suivent-ils le même modèle ou bien Stace s'est-il inspiré d'Ovide ?

4) Stace (vers 40 av. J.-C.- vers 96 ap. J.-C.):

Il suffit de prendre l'*Achilléide* de Stace, né à Naples, pour constater que la figure d'Achille n'a rien perdu de sa superbe et qu'elle incarne toujours, à la fin du I^{er} siècle ap. J.-C., les vertus fondamentales de l'aristocratie : le courage, l'aspiration à la gloire et à la renommée, comme toute épopée digne de ce nom. Sous les Flaviens, qui favorisent la tradition virgilienne, la poésie épique, empruntée à la mythologie grecque, est remis au goût du jour dans le domaine littéraire²³⁹ mais aussi dans le domaine des arts figuratifs, comme en témoignent principalement les peintures des cités campaniennes. L'*Achilléide*, n'est pas la première épopée de Stace.²⁴⁰ L'auteur s'était déjà essayé à ce genre avec la *Thébaïde* (de la malédiction d'Œdipe contre ses fils, Étéocle et Polynice, à la guerre contre Thèbes, jusqu'à la mort de ces derniers) probablement achevée entre 92 et 95 ap. J.-C., juste avant d'entreprendre l'*Achilléide*, œuvre inachevée.

²³⁹ Pensons aux *Argonautiques* de Valérius Flaccus et aux *Tragédies* de Sénèque (*Les Troyennes*, *Médée*, *Phèdre*, etc...)

²⁴⁰ Sur le poète, voir les travaux de F. Delarue, *Stace poète épique : le poète et son milieu*, Lille, 1991, *Id.*, *Stace poète épique : originalité et cohérence*, Paris, 2000 et d'A.-M. Taisne, *L'esthétique de Stace : la peinture des correspondances*, Paris, 1994.

J-M. Croisille et A-M. Taisne nous informent que l'auteur, avec l'*Achilléide*, avait pour objectif de compléter l'*Illiade*²⁴¹ et de rivaliser avec Homère²⁴² en présentant tous les épisodes cruciaux de la légende d'Achille en plusieurs chants depuis son enfance jusqu'à sa mort à Troie.

Stace débute son poème avec l'éducation d'Achille auprès du Centaure Chiron sur le mont Pélion, à la différence d'Homère qui donne Phénix comme précepteur principal et Chiron comme enseignant de l'art médical.

Stace nous dit qu'il a appris l'art de la lyre auprès de Chiron et qu'il l'enseigne à Déidamie durant son séjour à Skyros :

*« ...modo dulcia notae
Fila lyrae tenuesque modos et carmina monstrat
Chironis ducitque manum digitosque sonanti
Infringit citharae... »*

*« Illa libens discit, quo uertice Pelion et quis
Aeacides, puerique auditum nomen et actus
adsidue stupet et praesentem cantat Achillen. »*²⁴³

Ce passage, annonce l'état d'esprit dans lequel se trouve Achille-Pyrrha²⁴⁴ ayant du mal à supporter sa vie molle de jeune fille et les sentiments qu'éprouve le héros.

Il est vrai que le héros est honteux de s'être soumis aisément à la volonté de sa mère et s'est « laissé apprivoiser » comme un animal sans défense :

*« Ut leo, materno cum raptus ab ubere mores
accepit pectique iubas hominemque uereri
edidicit nullasque rapi nisi iussus in iras,*

²⁴¹ J-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, 1982, p. 102.

²⁴² A-M. Taisne, « Présence d'Homère dans l'*Achilléide* de Stace », in *Vita Latina*, vol. 178, 2008, p. 94-103, spéc. p. 94-95 et p. 102.

²⁴³ Stace, *Ach.*, I, v. 572-575 : « ...il lui apprend cette lyre aux cordes mélodieuses et aux nuances délicates qu'il connaît si bien avec les chants que lui enseigne Chiron, il guide la main de la jeune fille, dont il fait vibrer les doigts sur la cithare sonore... » et v. 577-579 : « Avec plaisir elle s'instruit de la hauteur du Pélion, de la personne de l'Eacide, elle est, en entendant le nom et les exploits du jeune garçon, plongée dans une admiration sans fin et c'est en présence d'Achille qu'elle chante Achille lui-même.

²⁴⁴ Sur la double identité d'Achille voir p. 308-309 et G. L. Grassigli et M. Menichetti, «Lo scudo e lo specchio. Forme della catoptromanzia », in *Le Perle e il filo*, Venosa, 2008.

*si semel aduerso radiauit lumine ferrum,
eiurata fides domitorque inimicus, in illum
prima fames timidoque pudet seruisse magistro. »*²⁴⁵

et

«...*Non tela licet Mauortia dextra,
non trepidas agitare feras. »* [...]

« *Tu nunc tela manu, nostros tu dirigis arcus
nutritosque mihi scandis, Patrocle, iugales ;
ast ego pampineis diffundere bracchia thyrsis
et tenuare colus – pudet haec taedetque fateri –
iam scio. »*²⁴⁶

Mais le héros s'est laissé travestir pour l'amour de Déidamie :

« ...*Nec ego hos cultus aut foeda subissem
tegmina, ni primo te uisa in litore : cessi
te propter, tibi pensa manu, tibi mollia gesto
tympana. »*²⁴⁷

Et pour sa mère :

« *Paruimus, genetrix, quamquam haut toleranda
iuberes,
paruimus nimium... »*²⁴⁸

Thétis le convainc en lui promettant que son précepteur à qui il est très attaché n'en saura rien et que sa valeur ne sera pas entâché par ces vêtements féminins :

²⁴⁵ Stace, *Ach.*, I, v. 858-863: « C'est ainsi que le lion arraché aux mamelles de sa mère s'est apprivoisé, qu'il a appris à laisser peigner sa crinière, à craindre l'homme, à ne pas s'emporter en fureur sans en avoir reçu l'ordre, mais qu'une seule fois ses yeux aient vu en face briller le fer, alors il abandonne tout esprit de soumission et le dompteur devient son ennemi : c'est contre lui que s'exerce d'abord sa voracité, et il a honte d'avoir été l'esclave d'un maître peureux »

²⁴⁶ Stace, *Ach.*, I, v. 626, 632-636: « Ne t'est-il plus permis de brandir les armes de Mars, plus permis de faire trembler et de chasser les fauves ? », « C'est toi, Patrocle, qui lances maintenant mes javelots, c'est toi qui bandes mon arc et montes l'attelage qui fut nourri pour moi ; et moi, je ne détends mes bras qu'avec des thyrses ornés de pampre et je file la quenouille – j'ai honte et il m'en coûte de l'avouer - : voilà ce que je sais faire maintenant.. »

²⁴⁷ Stace, *Ach.*, I, v. 652-655 : « Je n'aurais pas supporté ces habits ni ce honteux vêtement si d'abord je ne t'avais vue sur le rivage : c'est à cause de toi que je m'y suis résigné, c'est pour toi que ma main tient les écheveaux, qu'elle tient le tambourin efféminé. »

²⁴⁸ Stace, *Ach.*, II, v. 17-18 : « Je t'ai obéi, ma mère, bien que tes ordres me fussent intolérables, je t'ai trop obéi... »

«...cape tuta parumper
 tegmina nil nocitura animo. Cur ora reducis
 quidue parant oculi ? Pudet hoc mitescere cultu ?
 Per te, care puer, cognata per aequora iuro,
 nesciet hoc Chiron.... »²⁴⁹

Chiron – qui connaît le destini héroïque de son élève - accepte le départ d’Achille à contre cœur :

« ...Prosequitur diuam celeresque recursus
 securus pelagi Chiron rogat udaq̄ue celat
 lumina et abreptos subito iamiamque latentis
 erecto prospectat equo, qua cana parumper
 spumant signa fugae et liquido perit orbita ponto. »²⁵⁰

Stace suit alors la tradition des *Cypria* et des auteurs grecs qui donnent Chiron comme précepteur à Achille. Les larmes du Centaure qui regarde le jeune héros partir, jusqu’à ce qu’il le perde de vue montrent l’attachement et les sentiments paternels de Chiron pour Achille.

Il reprend peut-être aussi Valérius Flaccus. Dans son passage des *Argonautiques*, Valérius Flaccus présente de manière innovante Achille et Chiron ensemble durant les adieux de Pélée à son fils.²⁵¹ L’auteur nous présente le jeune Achille admirant les héros et tout particulièrement Hercule, comme Stace dans le passage où Achille joue de la lyre et chante les héros du temps passé. Ajoutons que la description des activités d’Achille chez Stace fait peut-être aussi référence aux paroles de Pélée chez Valérius Flaccus qui « propose » un programme d’éducation à Chiron:

²⁴⁹ Stace, *Ach.*, I, v. 270-274 : «... prends pendant quelque temps, pour ta sécurité, des vêtements dont ton courage n’aura nullement à souffrir. Pourquoi détournes-tu la tête et que veut dire ce regard ? Rougirais-tu de la mollesse que confère cet habit ? Je le jure sur ta tête, cher enfant, par les flots mes parents : Chiron ne le saura pas. »

²⁵⁰ *Idem.*, v. 232-236 : «... auquel les flots ne donnent point d’inquiétude, escorte la déesse et lui demande de revenir rapidement, tout en cachant ses yeux pleins de larmes. Et ils ont été soudain emportés et dans l’instant même il ne les voit plus. Il se dresse alors de toute sa hauteur de cheval et fixe son regard sur l’endroit où un court moment une écume blanche signale leur fuite, mais leur sillage s’évanouit sur la mer limpide. »

²⁵¹ F. Ripoll, *La morale héroïque dans les épopées latines d’époque flavienne : tradition et innovation*, Paris, 1998, p. 64.

« ... *Tu cetera, Chiron,
da mihi. Te paruus lituos et bella loquentem
miretur ; sub te puerilia tela magistro
uenator ferat et nostram festinet ad hastam.*»²⁵²

4.1) Un travestissement facile :

Achille est très vite accepté par les filles du roi Lycomède, qui ne voit en lui qu'une belle jeune fille. Stace nous dit même que sa beauté dépasse même celle de Déidamie pourtant comparé à une déesse :

« ...*Nec iam pulcherima turbae
Deidamia suae tantumque admota superbo
uincitur Aeacidae, quantum premit ipsa sorores.*»²⁵³

et

« *Nec luctata diu ; superest nam plurimus illi
inuita uirtute decor, fallitque tuentes
ambiguus tenuique latens discrimine sexus.*»²⁵⁴

Cette description nous amène à penser qu'Achille se fond facilement parmi les filles grâce à la finesse de ses traits enfantins, qui n'ont pas encore dévoilés sa masculinité.

Si physiquement Achille peut tromper les princesses, il lui sera plus difficile de cacher son caractère bouillonnant et impétueux de jeune garçon, c'est pourquoi lors de sa présentation au roi Lycomède, Thétis décrit la « sœur d'Achille » comme ayant un caractère d'Amazone, ce qui à la fois valorise les qualités masculines de son fils et lui permet dans une certaine mesure de rester lui-même :

²⁵² Valérius Flaccus, *Arg.*, I, v. 268-270, (trad. G. Liberman, « CUF »), Paris, 1997 : « Toi, Chiron, fais le reste. Que le petit garçon t'écoute bouche bée lui faire des récits de guerre et de combats ; que chassant sous ta direction, il porte ses juvéniles armes et enfin qu'il en vienne rapidement à se servir de ma lance. »

²⁵³ Stace, *Ach.*, I, v. 606-608 : « Et Déidamie n'est pas la plus belle de sa troupe : autant elle éclipsé ses propres sœurs, autant, quand on la compare à lui, le fier Eacide l'emporte sur elle. »

²⁵⁴ *Idem.*, v. 335-337 : « Et ce fut sans longue peine, car il conserve malgré sa force, une grâce extrême, et ceux qui le regardent sont abusés par un sexe incertain qui, vu le peu de différence, leur échappe. »

« - nonne uides ut torua genas aequandaque fratri ? - [...] *Arma umeris arcumque animosa petebat ferre et Amazonio conubia pellere ritu.* »²⁵⁵

4.2) La découverte :

Il est heureux de voir les héros achéens alors que les jeunes filles sont effrayées et, il écoute attentivement le récit d'Ulysse, contre lequel il ne pourrait pas résister si Déidamie n'était présente :

« *Iure pauent aliae, sed iux noua gaudia celat Pelides auiduisque nouos heroas et arma uel talis uidisse cupit.* »

(...)

« *Aspicit intentum uigilique haec aure trahentem, cum paueant aliae demissaque lumina flectant...* »

(...)

« *Exisset stratis, ni prouida signo Deidamia dato cunctas hortata sorores liquisset mensas ipsum complexa.* »²⁵⁶

Achille écoute attentivement les héros grecs, car les années ont passé, il a grandi. Il est maintenant en âge de prendre ses décisions, de ne plus être sous la coupe d'un précepteur ou d'une mère. Il est un jeune adolescent virulent, attiré par l'univers des hommes, la guerre et la gloire. De plus, il a "le cœur d'un homme et d'un homme les désirs amoureux"²⁵⁷, ce qui l'entraîne à avoir une liaison avec Déidamie. Il ne peut plus jouer la comédie, qui veut être ce pour quoi il est né: être un combattant, un héros.

²⁵⁵ Stace, *Ach.*, I, v. 351-353 : « ... ne remarques-tu pas comme elle a l'air farouche et ressemble à son frère ? [...] Dans son ardeur guerrière, elle ne demandait qu'à porter le carquois et l'arc sur l'épaule et, comme les Amazones, à bannir le mariage. »

²⁵⁶ *Idem.*, v. 753-755, 794-795, 801-804: « Les autres sont à juste titre effrayées, mais le Péléide cache à peine sa joie nouvelle et désire ardemment, même en l'état où il est, voir les héros nouvellement arrivés et leurs armes. (...), Ulysse le voit attentif, écoutant ses propos d'une oreille en éveil, tandis que les autres, qui ont peur, baissent et détournent les yeux...(...), Achille aurait sauté hors du lit, si la vigilante Déidamie, appelant d'un signe toutes ses sœurs, n'avait quitté le banquet en le serrant dans ses bras. »

²⁵⁷ Bion, *Épithal.* (II), 121-122.

Dans l'*Achilléide*, Achille est l'incarnation du courage, né pour affronter sa destinée, symbole de la scène de la découverte:

« ...*arma uident magnoque putant donata parenti.*
At ferus Aeacides, radiantem ut comminus orbem
caelatum pugnas –
(...)
– *adclinem conspicit hastae,*
infremuit torsitque genas, et fronte relictas
surrexere comae ;
(...)
totoque in pectore Troia est.»²⁵⁸

La présence du Trompette, dans la scène du dévoilement de l'identité d'Achille au milieu des filles du roi Lycomède, suggère que Stace se soit fortement inspiré d'Euripide, le premier à introduire cette référence dans ses *Skyriennes*.²⁵⁹

Son instinct guerrier et la violence de la scène sont clairement exposés :

« *At ferus Aeacides, radiantem ut comminus orbem caelatum*
pugnas
(...)
adclinem conspicit hastae,
infremuit torsitque genas, et fronte relictas
surrexe comae; nusquam mandata parentis,
nusquam occultus amor, totoque in pectore Troia est. »²⁶⁰

²⁵⁸ Stace, *Achil.* I, v. 851-856: « les armes qu'elles voient sont, pensent-elles, offertes à leur noble père. Mais le farouche Éacide n'a pas plus tôt vu, appuyé contre la lance, le bouclier étincelant où sont ciselés des combats – (...) qu'il frémit et roule les yeux, cependant que, découvrant son front, les cheveux se dressent sur sa tête ; (...) il n'y a dans son cœur place que pour Troie. »

²⁵⁹ J-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, 1982, p. 103.

²⁶⁰ Stace, *Achil.* I, v. 852-857: « Mais le farouche Eacide n'a pas plus tôt vu, appuyé contre la lance, le bouclier étincelant où sont ciselés des combats [...] qu'il frémit et roule les yeux, cependant que découvrant son front, les cheveux se dressent sur sa tête; il n'y a plus de place pour les recommandations maternelles, plus de place pour les amours cachés : il n'y a dans son cœur place que pour Troie. »

Achille rougit de sa condition et de son accoutrement à la vue de son reflet sur le bouclier, mais les paroles d'Ulysse vont l'aider à dépasser ce sentiment de déshonneur :

« *Quid haeres ?* »

(...)

«...*te Dorica classis,
te tua suspensis exspectat Graecia signis,
ipsaque iam dubiis nutant tibi Pergama muris.
Heia, abrumpe moras ! Sine perfida palleat Ide,
et iuuet haec audire patrem pudeatque dolosam
sic pro te timuisse Thetin.*»²⁶¹

La comparaison entre les paroles d'Ulysse chez Stace et celles d'Ulysse dans les *Métamorphoses*, montre très clairement la référence empruntée à Ovide comme le suggère J-M Croisille.²⁶²

La description de Stace, dépasse le travestissement féminin auquel a dû se soumettre Achille. Le poète décrit un jeune homme irrémédiablement attiré par les armes, honteux de porter ces vêtements et désirant ardemment aller combattre à Troie et non pas comme un nouveau Penthée.²⁶³

Ainsi, nous pouvons conclure comme J-M. Croisille²⁶⁴ que Stace a choisi de mettre l'accent sur les qualités du héros dans son épopée. En effet, Achille correspond à la « triple définition du héros »²⁶⁵ ; Stace rappelle son ascendance semi-divine, son caractère fier et noble (éducation auprès du Centaure, et sur l'île de Skyros) et les exploits guerriers (paroles d'Ulysse) sur le champ de bataille.

²⁶¹ Stace, *Ach.*, I, v. 867, 869-874: « Pourquoi hésites-tu ? (...) c'est toi qu'attend la flotte dorienne, toi qu'attend cette Grèce à laquelle tu es cher et qui a suspendu la marche de ses étendards ; déjà les murs même de Pergame chancellent et c'est toi qui les ébranles. Allons ! n'attends pas un instant de plus ! Fais pâlir la perfide Ida, donne à ton père la joie de cette nouvelle, et que la fourbe Thétis rougisse d'avoir ainsi craint pour toi. »

²⁶² J-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, 1982, p. 103.

²⁶³ Les tournures employées par Euripide pour décrire l'attitude de Penthée, travesti en femme pour aller espionner les ménades, le mettent en position honteuse et ridicule. (Euripide, *Les Bacchantes*, v. 923-944).

²⁶⁴ *Idem.*, p. 669-670.

²⁶⁵ A-M. Taisne, « Présence d'Homère dans l'*Achilléide* de Stace », in *Vita Latina*, vol. 178, 2008, p. 102.

Ajoutons, que la description de Stace écrite quinze ans après la destruction du Vésuve, ne s'inspire pas seulement des sources littéraires. L'auteur, originaire de Naples, a pu s'inspirer des fresques domestiques de Pompéi, où la légende d'Achille a connu un large succès.²⁶⁶

II) Les représentations iconographiques dans la sphère publique :

1) Le temple de Neptune au Champ de Mars :

La connaissance du texte de Pline l'Ancien nous renseigne sur l'existence d'une statue d'Achille dans le temple de Neptune à Rome, précisément au Champ de Mars, liée à une statue de Neptune et une statue de Thétis :

« Sed in maxima dignatione delubro Cn. Domitii in circo Flaminio Neptunus ipse et Thetis atque Achilles, Nereides supra delphinos et cete ut hippocampus sedentes, item Tritones chorusque Phorci et pistrices ac multa alia marina, omnia eiudem manu, praeclarum opus, etiam si totius uitae fuisset »²⁶⁷

1.1) Les origines du Champ de Mars:

Ce vaste terrain, situé au Nord-Ouest du centre de Rome, le long du Tibre, était à l'origine la propriété du roi Tarquin le Superbe et devint la propriété des Romains lors de son expulsion à la fin du VI^{ème} siècle av. J.-C. Le peuple décide alors de dédier cet espace au dieu Mars, comme nous le rappellent quelques auteurs anciens :

*« Ager Tarquiniorum qui inter urbem ac Tiberim fuit, consecratus Marti,
Martius deinde campus fuit »²⁶⁸*

et

« Itaque Tiberis amnis, quod ambit Martium campum e urbem ».²⁶⁹

²⁶⁶ J.-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, 1982, p. 116.

²⁶⁷ Pline l'Ancien, *HN*, XXXVI, 26, (trad. R. Bloch « CUF »), Paris, 1981 : « Un ensemble très apprécié par le sanctuaire de Cn. Domitius, au cirque Flaminius, formé par Neptune lui-même, Thétis, Achille, des Néréides chevauchant des dauphins, cétacés ou hippocampes, des Tritons, le cortège de Phorcus, des baleines et beaucoup d'autres êtres marins, tous de la main de Scopas, œuvre digne d'admiration même si elle eût occupé toute sa vie. »

²⁶⁸ Tite-Live, *Histoire romaine*, II, 5, 2, (trad. G. Baillet, « CUF »), Paris, 1940, 1965 : « Le domaine des Tarquins, situé entre la ville et le Tibre, fut consacré à Mars et devint dès lors le *Champ de Mars*. » Une autre indication de Tite-Live, XXI, 30, 11, pratiquement identique, pourrait faire référence au Champ de Mars : « *campum interiacentem Tiberi ac moenibus Romanis* » ; voir aussi Denys d'Halicarnasse, V, 13, 2 E.

Le Champ de Mars était le lieu utilisé pour le rassemblement de l'armée et des exercices militaires et où se réunissaient les Comices pour les élections des magistrats et le vote de certaines lois.²⁷⁰

Les sources écrites nous informent que cet espace sera très vite divisé en deux secteurs distincts : le *Campus Martius* et la zone du *Circus Flaminius*.²⁷¹ Tite-Live dans l'*Histoire romaine*, nous dévoile les fonctions diamétralement opposées de ces deux zones, en rappelant la contestation des sénateurs réunis au Champ de Mars. Ces derniers « *se plainquirent qu'on « réunit le sénat au milieu des troupes exprès pour les intimider »*. Aussi les consuls, (...), invitèrent le sénat à se transporter dans les Prés Flaminiens... »²⁷², aujourd'hui le Cirque de Flaminius.²⁷³

Cet espace « vierge »²⁷⁴, destiné à l'origine à accueillir l'armée avant le triomphe du général, puis aux exercices militaires et sportifs, en relation avec le dieu de la guerre Mars, connaît un bouleversement architectural au cours de la fin de la République et à l'époque impériale. Selon F. Coarelli, le terme *campus* devait, à l'origine, désigner une grande aire comprenant le secteur *in campo* et le secteur *in circo Flaminio*. A partir de l'époque augustéenne, ces deux zones sont unifiées à l'intérieur du même et unique région.²⁷⁵

1.2) Lieu privilégié des constructions monumentales et du système de représentation politique :

Le II^{ème} siècle av. J.-C. et le I^{er} siècle av. J.-C. sont une période de changements marquée par des accroissements économiques, artistiques et culturelles pour Rome. Le Champ de Mars est l'emplacement idéal pour abriter les constructions

²⁶⁹ Varron, *De lingua latina*, V, 28: «Le Tibre est appelé amnis, parce qu'il roule autour du champ de Mars et de Rome »

²⁷⁰ P. Grimal, *La civilisation romaine*, Paris, 1984, p. 240 ; F. Dupont, *Le théâtre latin*, Paris, 1988, p. 18.

²⁷¹ Il s'agit de la région IX. Cf. F. Coarelli, *Il Campo Marzio*, Rome, 1997, p. 4.

²⁷² Tite-Live, *Histoire romaine*, III, 64, 6 et 7, (trad. G. Baillet, « CUF »), Paris, 1943, 1969 : « *questi primores patrum 'senatum inter milites dedita opera terroris causa haberi. »* Itaque inde consules, (...), *in prata Flaminia... auocauere senatum.* »

²⁷³ Tite-Live, *Histoire romaine*, III, 54, 15, (trad. G. Baillet, « CUF »), Paris, 1943, 1969 : « *...in pratis Flaminis ..., quem nunc circum Flaminium appellant.* »

²⁷⁴ Le terme *campus* se définit comme un terrain libre de toutes constructions et utilisé pour les exercices militaires. Cf. F. Coarelli, *Il Campo Marzio*, Rome, 1997, p. 5, note 18.

²⁷⁵ F. Castagnoli, « Il Campo Marzio nell'antichità », in *MAL*, 8, 1, 1947, p. 140-148 ; F. Coarelli, *Il Campo Marzio*, Rome, 1997, p. 3.

architecturales sacrées, commandées par les grandes personnalités du moment ; celles là mêmes qui ont contribué à la grandeur de Rome grâce aux conquêtes victorieuses menées par exemple par Sylla, Pompée et César. Ces grands généraux ne consacrent pas seulement ces édifices aux divinités qui leur ont donné gloire, pouvoir et renommée, ils se servent de ces dédicaces à des fins politiques et de propagande. Ils choisissent les artistes et ne sont pas absents dans la conception des œuvres. Alors que la partie septentrionale du Champ de Mars est dépourvue de grands édifices, la partie méridionale, la zone du Cirque Flaminius est dédiée aux constructions monumentales publiques et sacrées dès le III^{ème} siècle av. J.-C.²⁷⁶ (Fig. 1)

Strabon nous donne un aperçu de la magnificence et de la beauté de Rome à travers sa description du Champ du Mars qui, selon lui, « a reçu la plus grande part des travaux d'embellissement des commanditaires » :

« Pompée, le dieu César, Auguste, ses enfants, ses amis, sa femme et sa sœur ont déployé plus de zèle et dépensé plus d'argent que quiconque en travaux d'embellissement. [...] En effet, si l'on doit admirer que l'étendue de cette plaine permette simultanément et sans gêne ni pour les uns, ni pour les autres, d'une part les courses de chars et toute la variété des démonstrations hippiques, d'autre part les exercices à la balle, au cerceau et à la lutte d'une foule considérable, les œuvres d'art qui en ornent tout le pourtour, le sol recouvert toute l'année de gazon vert et, au-delà du fleuve, la couronne de collines qui s'avancent jusqu'au bord de l'eau et font l'effet d'un décor de théâtre, tout cela offre un tableau dont l'œil à peine à se détacher. »²⁷⁷

La suite du passage, nous révèle l'emplacement précis où ces monuments somptueux – réalisés pour la plupart entre la fin de la République et l'époque augustéenne - sont concentrés : « Près de cette plaine se déploie une autre plaine, bordée de nombreux portiques disposés en cercle et suivie de bois sacrés, de trois théâtres, d'un

²⁷⁶ Cf. F. Coarelli, *Il Campo Marzio*, Rome, 1997, p. 13 et suiv.; E. M. Steinby, *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, Rome, 1999, vol. 1, p. 220-224, p. 269-272, vol. 4, p. 228-229.

²⁷⁷ Strabon, *Géographie*, V, 3, 8, (trad. F. Lasserre, « CUF »), Paris, 1967, : « Καί γάρ Πομπήιος καί ὁ θεός Καισαρ καί ὁ Σεβαστος καί οἱ τούτου παιδες καί οἱ Φίλοι καί γυνή καί ἀδελφή πασαν υπερεβάλλοντο σπουδήν καί δαπάνην εἰς τας κατασκευάς· [...] Καί γαρ το μέγεθος τοῦ πεδίου θανμαστον αμα καί τας αρματοδρομίας καί την αλλην ιππασίαν ακώλυτον παρέχον τώ τοσοῦτω πλήθει των σφαίρα καί κρίκω καί παλαίστρα γυμναζομένων · καί τα περικείμενα εργα καί το εδαφος ποάζον δι' ετους καί των λόφων στεφάναι των υπερ του ποταμου μέχρι του ρείθρου σκηνογραΦικην οψιν επίδεικνύμεναι δυσαπάλλακτον παρέχουσι την θέαν. » ; « Πλησίον δ' ἔστι του πεδίου τούτου καί αλλο πεδίον καί στοαί κύκλω παμπληθεις καί αλση καί θέατρα τρία καί αμΦιθέατρον καί ναοι πολυτελεις καί συνεχεις αλλήλοις, ως πάρεργον αν δόξαιεν αποΦαίνειν την αλλην πόλιν. »

amphithéâtre et de temples somptueux serrés à se toucher, au point que le reste de la ville ne paraît plus jouer, en comparaison, qu'un rôle accessoire. »

Le Champ de Mars devient donc un passage obligé dans la perception du peuple sur les héros de son temps (les grands généraux), principalement lors du parcours des triomphes qui débutaient dans la zone sud du Champ de Mars, vers le *Circus Flaminius*.²⁷⁸

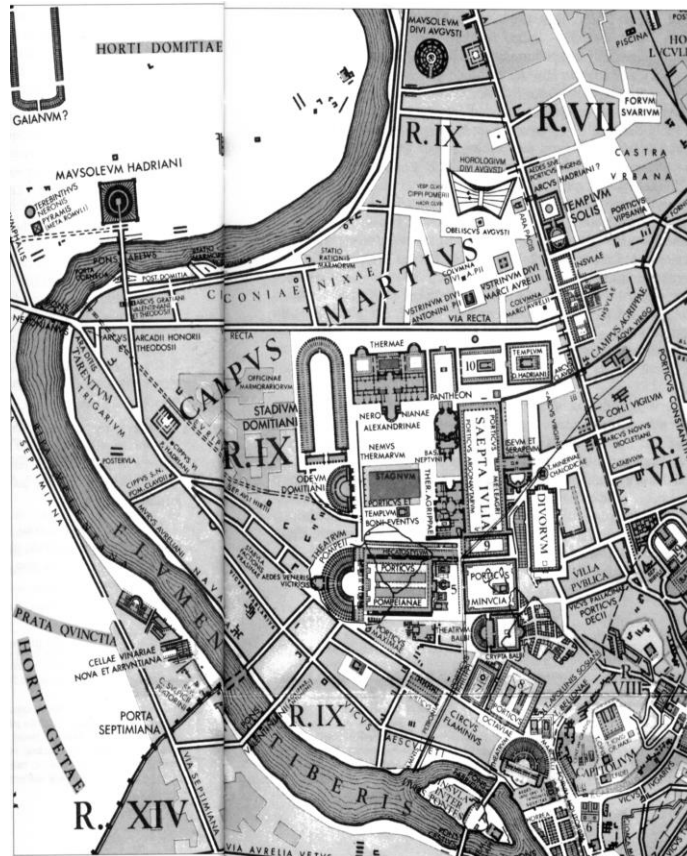


Fig. 1 : Plan du Champ de Mars à Rome avec vue des *Saepta Julia* (F. Coarelli, *Il Campo Marzo*, Rome, 1997, p. 9)

1. 3) Le temple :

Parmi les nombreux temples dans la zone du *Circus Flaminius* dédiés à Apollon, Bellona, *Hercules Musarum*, *Pietas*, Junon, Diane, *Jupiter Stator*, Mars, *Hercule Custos* et Castor et Pollux, celui de Neptune tient une place particulière. La mise en parallèle du temple de Neptune avec d'autres constructions du même type dans cette

²⁷⁸ A. Rouveret, « « Toute la mémoire du monde » : La notion de collection dans la *NH* de Pline », in *Pline l'Ancien témoin de son temps*, Nantes, 1987, p. 438.

zone géographique permet d'attribuer à Hermodoros de Salamine l'architecture de cet édifice.²⁷⁹

Le culte de Neptune est très ancien à Rome en particulier, avec la présence du fleuve et la navigation ; qu'elle soit commerciale ou militaire.

Ainsi, il est fort probable que le sanctuaire primitif de la divinité se soit situé non loin du Tibre. La localisation d'un sanctuaire dédié à Neptune dans cette zone, se trouve chez Tite-Live, qui mentionne son existence au moins en 206 av. J.-C. : « ... *ara Neptuni multo manasse sudore in circo Flaminio dicebatur* ». ²⁸⁰ De plus, comme le suggère P. Gros²⁸¹, il paraît évident que le temple de Neptune entretenait une étroite relation avec les *navalia*, qui furent restaurées par Hermodoros de Salamine à la fin du II^{ème} siècle av. J.-C., comme l'indique le passage de Cicéron : « *Et si Antoine qui m'écoute avait eu à défendre Hermodore au sujet de son chantier de bateaux, est-ce que, après s'être fait instruire par lui de la cause, il n'aurait pas parlé d'un métier qui lui est étranger avec autant de facilité que d'élégance ?* » ²⁸² Si les sources antiques mentionnent l'existence du temple de Neptune, les découvertes archéologiques réalisées dans cette zone de l'*Urbs* (sous l'église San Salvatore in Campo) n'ont toujours pas permis d'identifier, avec certitude la divinité à laquelle ce temple était dédié.

Les différentes hypothèses, fondées sur les mêmes données archéologiques et textuelles, se scindent en deux groupes. Tout d'abord, celui qui reconnaît le temple de Mars dont font partie R. Wünche et F. Zevi²⁸³, ensuite celui qui reconnaît le temple de Neptune avec F. Coarelli.

²⁷⁹ Ch. Picard, *Rome et les villes d'Italie des Gracques à la mort d'Auguste*, Paris, p. 48-49 ; P. Gros, « Hermodoros et Vitruve », in *MEFRA* 85, 1973, vol. 1, p. 138-139, p. 150-151 et p. 153.

²⁸⁰ Tite-Live, *Histoire romaine*, XXVIII, 11, 4, (trad. R. Adam, « CUF »), Paris, 1982: « ... et l'autel de Neptune avait ruisselé de sueur dans le cirque Flaminus. »

²⁸¹ P. Gros, « Hermodoros et Vitruve », in *MEFRA* 85, 1973, vol. 1, p.

²⁸² Cicéron, *De Oratore*, I, 62, (trad. H. Bornecque et E. Courbaud, « CUF »), Paris, 1971 : « *Nec, si huic M. Antonio pro Hermodoro fuisset de naualium opere dicendum, non, quom ab illo causam didicisset, ipse ornate de alieno artificio copioseque dixisset.* »

²⁸³ Les ruines archéologiques retrouvées sous l'église de San Salvatore in Campo appartiendraient, selon les théories de R. Wünche et de F. Zevi, au temple de Mars. Cependant, même si ces argumentaires aboutissent à l'identification du temple de Mars, il n'en reste pas moins qu'un temple de Neptune était présent dans cette zone. Cf. R. Wünsche, « Domizio Enobarbo, Ara di », in *EAA, Second Suppl. 1971-1994*, p. 393-395 et F. Zevi, « L'identificazione del Tempio di Marte « in circo » e altre osservazioni », in *Mélanges J. Heurgon. L'Italie préromaine et la Rome républicaine*, Rome, 1976, p. 1047-1064; E. M. Steinby, *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, Rome, 1999, vol. 3, p. 226-229.

La découverte de nouvelles traces archéologiques (*Porticus Octaviae*) sous le palais de Lorenzo Manili en 1837, par l'architecte français Baltard, vient renforcer l'argumentation de F. Coarelli en faveur du temple de Neptune.²⁸⁴ Les éléments d'architecture (morceaux de colonnes et chapiteau de marbre) retrouvés dans la zone étudiée, possèdent des caractéristiques techniques et esthétiques appartenant à un temple datable de la seconde moitié du II^{ème} siècle av. J.-C. Si l'on accepte que le temple de Mars soit sous l'église de San Salvatore in Campo, ce groupe, selon son emplacement, appartiendrait alors à celui de Neptune. Par conséquent, le temple de Neptune aurait été à la place de la maison de Lorenzo Manili ou du moins dans les alentours s'il s'agit d'un remploi d'une époque ultérieure.

F. Coarelli argumente sa proposition d'identification grâce à une mise en parallèle avec d'autres découvertes archéologiques. En effet, la représentation du relief votif des collections capitoline (**Pl. VI. 1**) permet de consolider l'emplacement du temple. La mutilation du relief, à gauche, n'empêche aucunement d'en comprendre le sens. Il s'agit d'un homme effectuant un sacrifice sur un autel devant un simulacre de Neptune. À l'extrême droite du relief, au centre d'un édicule, Hercule vêtu de la peau du lion de Némée s'appuie sur sa massue ; il représente le temple d'Hercule. Nous avons donc de manière symbolique et synthétique la représentation d'un dédicant devant les temples de Neptune et d'*Hercule Custos* qui seraient l'un à côté de l'autre, au Cirque Flaminius, d'autant qu'il n'existe qu'un seul temple de Neptune à Rome. La position des temples pourrait poser des difficultés sauf, si l'on considère leur datation antérieure à 220 av. J.-C., date à laquelle le Cirque fut construit.²⁸⁵

F. Coarelli suggère également que le temple de Neptune rentre dans un phénomène de constructions architecturales pour célébrer une victoire navale comme tendent à le démontrer les deux temples du Largo Argentina : *aedes Iuturnae* et *aedes Larum Permarinorum*.²⁸⁶

Toutefois, les données archéologiques qui nous sont parvenues ne permettent pas, à elles seules, de résoudre le problème complexe de l'identification. Les différentes hypothèses avancées entre le milieu des années 1970 et la fin des années 1990, à propos de la localisation du temple puis de l'identification des statues retrouvées dans la zone du Champ de Mars, restent encore problématique. Malgré l'incertitude

²⁸⁴ F. Coarelli, *Il Campo Marzio*, Rome, 1997, p. 402, p. 427.

²⁸⁵ F. Coarelli, *Il Campo Marzio*, Rome, 1997, p. 401-402.

²⁸⁶ *Idem.*, p. 404.

qui persiste sur l'emplacement du temple de Neptune, les propositions et les recherches continuent.

Aux arguments de F. Coarelli en faveur du temple de Neptune, vient s'ajouter la découverte de deux statues, conservées actuellement dans les musées romains et d'indices archéologiques dans la zone du *Campus Flaminius*, à des intervalles chronologiques différents. La première, conservée au Palais Altemps (n° 134), représente un jeune homme imberbe, les cheveux courts et ondulés, est assis sur un rocher. Il est entièrement nu, son étoffe enroulée autour du bras gauche, glisse dans le bas du dos. Il a les mains croisées sur le genou gauche et tient dans l'une de ses mains une épée. Un bouclier rond est posé, face concave, contre son siège. A ses pieds, se trouve un petit Eros, aux cheveux ondulés qui se contorsionne pour le regarder. Il pourrait s'agir soit d'Achille, soit de Mars. La présence des armes et d'Eros permettent les deux interprétations.

La seconde, conservée au Palais Massimo des Thermes (n° 135), représente une femme (Thétis ?) assise sur un siège avec un dossier richement ouvragé. Elle est vêtue d'un chiton à manches courtes ceinturé sous la poitrine et attaché aux épaules et, a les jambes croisées l'une sur l'autre et le buste légèrement incliné en avant. Elle appuie son menton sur le dos de la main de son bras droit plié et posé sur son genou droite. Aux pieds de la femme un petit Triton se tient droit sur sa double queue de poisson, avec la bouche entrouverte.

Ces deux sculptures en marbre tendent à se rapprocher de la description plinienne qui apparaît très succincte, - car connue de l'auteur et des lecteurs potentiels – pour les contemporains. En effet, nous devons croire Pline, car nous n'avons plus la possibilité de voir les monuments qu'il décrit. Le parallèle entre la sculpture du Musée des Thermes (n° 135) et le témoignage de Pline suggèrent que la sculpture soit celle évoquée par le Naturaliste. En effet, si Pline l'Ancien ne décrit pas l'attitude de la déesse marine, nous pouvons néanmoins être quasiment certains que la statue conservée à Rome représente ou s'approche très précisément de la Thétis évoquée par l'écrivain.

Pline l'Ancien ne fait pas une promenade dans Rome ; il ne s'agit donc pas pour lui de décrire ce qu'il voit. Il sélectionne certaines œuvres qui, pour lui, rendent compte de la magnificence de l'*Urbs*, et qui peuvent aussi illustrer certains points de son

œuvre naturaliste. De fait, la description du temple de Neptune et la précision apportée par l'écrivain quant à l'identité du commanditaire doivent être considérées comme une double valorisation ; celle du monument et celle de la personne à l'origine de cette construction ou de cette restructuration. Il semblerait que Pline ne peut s'empêcher ici d'évoquer le nom de Cn. Domitius Ahenobarbus. Quelle importance a cette précision pour le lecteur ? Certainement aucune aujourd'hui, mis à part le fait que, pour le lecteur contemporain ce « détail » nous permet d'identifier et d'intégrer ce monument dans un phénomène politique de propagande ; en effet, ce n'est pas tant le sujet des sculptures énoncées par Pline qui importe que celui du commanditaire. Cette riche et puissante famille romaine à l'époque où Pline écrit et publie son *Histoire Naturelle*, ne pouvait être omise d'être mentionnée par le Naturaliste, proche des hommes du pouvoir. D'autant plus, que ce type de construction avait pour but premier, il faut bien l'avouer, de reconnaître et de propager la renommée du commanditaire.

Si les sources écrites anciennes nous apprennent sans aucun doute l'existence d'une statue d'Achille dans le temple de Neptune, le passage seul et le manque de précision du Naturaliste ne nous permettent pas de connaître exactement l'identité du membre de la famille commanditaire, ni de proposer une reconstitution précise du décor. L'identité du commanditaire du temple, connue grâce à une dédicace, met en évidence le nom de la famille sénatoriale éminente des Ahenobarbi.²⁸⁷ La difficulté réside dans l'identification du « Cn. Domitii ». Il pourrait s'agir du membre qui a donné tout son prestige à la famille, Cn. Domitius. Il a combattu lors de la guerre contre Aristonicos entre 129 et 126 av. J.-C., et a été consul en 122 av. J.-C. On sait qu'il est courant, et même recommandé, de dédier des monuments de grande importance après une victoire. Dans cette hypothèse, le temple daterait du II^{ème} siècle av. J.-C., cependant les sources écrites nous apprennent que le temple de Neptune existait déjà au III^{ème} siècle av. J.-C. Puisque, la dédicace ne permet pas de se méprendre sur la « donation » de Cn. Domitius Ahenobarbus, le temple pourrait donc avoir subi une rénovation commanditée par Cn. Domitius Ahenobarbus après une victoire navale.²⁸⁸

²⁸⁷ Il existe un monument honorifique de la famille Domitii au Campidoglio. Cf. F. Coarelli, *Il Campo Marzio*, Rome, 1997, p. 405.

²⁸⁸ Il est courant dans l'univers romain que les grandes personnalités du pouvoir financent une rénovation (plus rapide) ou des travaux d'embellissement sur des édifices déjà existants.

On a également pensé que Cn. Domitii pouvait faire référence à Cn. Domitius Ahenobarbus, amiral de la flotte de César en Orient et consul en 32 av. J.-C. Une monnaie où figurent, sur le recto le portrait de Cn. Domitius Ahenobarbus et sur le verso, le temple de Neptune²⁸⁹, pourrait suggérer qu'il s'agit du commanditaire. Toutefois, la typologie du portrait qui rappelle le modèle d'Alexandre le Grand, ou du moins les caractéristiques hellénistiques, et les indices chronologiques, nous amènent à penser que ce portrait représente le consul de 122 av. J.-C.²⁹⁰

A cela s'ajoute la découverte archéologique de deux reliefs distincts, trouvés sous l'église San Salvatore in Campo, dans la seconde moitié du XVII^{ème} siècle (entre 1637 et 1639). Les chercheurs ont réussi à rapprocher ces monuments avec le passage descriptif du thiasse marin de Pline l'Ancien.

1. 4) Autel de Domitius Ahenobarbus :

Les travaux de construction de l'église San Salvatore in Campo, réalisés en 1639 ont permis la découverte de parties morcelées d'un élément architectural. En 1896, le travail de l'archéologue allemand A. Furtwängler, a établi que ces deux reliefs ne formaient qu'une seule et même entité, qu'on appelle communément l'autel de Domitius Ahenobarbus.²⁹¹ En 1968, F. Coarelli suit les arguments de P. Mingazzini²⁹² et consacre un article entier sur l'autel de Domitius Ahenobarbus. Il propose d'identifier ces reliefs comme les éléments de la base²⁹³ où devait être exposé le groupe statuaire, composé de deux divinités marines (*Neptunus ipse et Thetis*) et d'une figure héroïque (*Achilles*), cité dans le passage de Pline l'Ancien.

Le socle (5,60 m x 1,75 m) était constitué, à l'origine, de trois plaques sculptées actuellement conservées à la Glyptothèque de Munich et d'une quatrième plaque, ajoutée quelques années après²⁹⁴, conservée au Musée du Louvre à Paris.

Le premier long relief en marbre d'Asie, illustre les Noces de Neptune et d'Amphitrite entourés d'un thiasse marin (**Pl. VII. 1**). Au centre de la composition les

²⁸⁹ Il s'agit d'un temple tétrastyle pseudo-périptère avec l'inscription *Nept (unus)*.

²⁹⁰ F. Coarelli, *Il Campo Marzio*, Rome, 1997, p. 407-411.

²⁹¹ A. Furtwängler, « Der Münchener Poseidonfries und der Neptuntempel des Domitius », in A. Furtwängler, *Intermezzi*, Leipzig-Berlin, 1896, p. 33-48, spéc. p. 38-39; Ch. Picard, *Rome et les villes d'Italie des Gracques à la mort d'Auguste*, Paris, 1978, p. 88 et F. Stulp, *Mariage et suovetaurilia. Etude sur le soi-disant « Autel de Domitius Ahenobarbus »*, Rome, 2001, spéc. p. 16.

²⁹² P. Mingazzini, « Scopas minore », in *Arti Figurative* n° 3-4, 1946, p. 141-142 et p. 145-146.

²⁹³ F. Coarelli, *Il Campo Marzio*, Rome, 1997, p. 427, 428, 431.

²⁹⁴ La base était à l'origine posée contre le mur du fond de la *cella* du temple, quand elle fût déplacée, le relief romain a été ajouté pour compléter cet espace vide visible et harmoniser l'ensemble.

divinités sont assises sur un char tiré par deux Tritons jouant de la musique. Ils sont accompagnés par un thiasse marin. Sur la gauche, une Néréide chevauchant un taureau marin, apporte un coffret au couple nuptial. A ses côtés, se trouve une Néréide (Doris, mère d'Amphitrite), montée sur un monstre marin, tenant une torche dans chaque main. Sur la droite, une Néréide accompagnée de deux Amours chevauche un hippocampe et porte elle aussi un présent.

Le deuxième long relief représente une scène de recensement militaire et de sacrifice (Pl. VII. 2). Il s'agit d'une représentation d'un fait réel : le *census* a lieu tous les cinq ans. A gauche, le censeur inscrit des citoyens sur les listes en fonction de leurs revenus pour les répartir dans les différentes classes de l'armée. La cérémonie s'achève par les *suovetaurilia*, le sacrifice d'un taureau, d'un bélier et d'un porc en l'honneur de Mars. Le dieu de la guerre est présent en armes, au centre de la composition à côté de l'autel où les prêtres (hommes voilés) et le deuxième censeur vont effectuer le sacrifice. A droite, se trouvent les sacrifiants qui mènent les bêtes vers l'autel. La présence des soldats est le signe que ce rite était réalisé pour la purification de l'armée.²⁹⁵

Les travaux de R. Wünsche ont démontré, entre autre, que ces deux reliefs, dateraient du II^{ème} siècle av. J.-C. et qu'ils auraient été exécutés dans des ateliers différents et que le marbre n'était pas identique. Le relief où est illustré le thiasse marin serait, selon lui, une production d'Asie Mineure, alors que le relief « historique » aurait été réalisé à Rome. Nous avons donc une construction en deux phases ; dans un premier temps la face avec le triomphe de Neptune et d'Amphitrite accompagnés du thiasse marin dans un style hellénistique et dans un second temps, le relief du *census*, annonce le style historique romain.

1. 5) Statue de Thétis :

Plinie évoque un groupe de trois personnages, Neptune (statue de culte), Thétis et Achille. F. Coarelli souligne que la présence de ce dernier est déterminante. S'agit-il d'une statue directement liée au culte d'Achille? Dans ce cas, le culte du héros est étroitement lié à celui d'Amphitrite et des Néréides. Il n'est pas rare que le héros soit

²⁹⁵ Cf. F. Stilp, *Mariage et suovetaurilia. Etude sur le soi-disant « Autel de Domitius Ahenobarbus »*, Rome, 2001, spéc. 48.

associé aux divinités de la mer et qu'on lui donne le surnom de « Seigneur de la mer ». ²⁹⁶

C'est surtout en Grèce que le culte d'Achille, essentiellement sur les îles, était répandu et qu'il a pu influencer les territoires occidentaux. Le héros était vénéré à Erythrées (Anatolie), à Crotonne, Sparte, Elis (Péloponnèse), sur les rives de l'Hellespont et aussi sur l'île d'Astypalaia (Cyclades et sur l'île de Leuké au Nord-Ouest du Pont Euxin). ²⁹⁷ On peut comprendre cette association divine entre le héros achéen et les Néréides si l'on tient compte de la version non-homérique qui permet à Achille, après sa mort, d'être accompagné par les Néréides sur l'île des Bienheureux pour y vivre éternellement. Achille n'est pas divinisé et ne vit pas sur l'Olympe comme Hercule, mais sa bravoure, ses exploits et son ascendance divine lui ont permis d'obtenir une vie immortelle.

Le culte héroïque d'Achille déjà établi à Tarente et dans d'autres villes d'Italie du Sud comme Locres et Crotonne ²⁹⁸ est souvent lié à d'autres divinités exclusivement marines comme en témoignent les travaux de M. Mavrojannis. ²⁹⁹ M. Giangiulio propose un parallèle pertinent entre le rite crotoniate et le culte près du cénotaphe d'Achille dans le *gymnasion archaion* à Elis. Le jour précédent le début de la panégérie olympique « les femmes d'Elis » rendaient les honneurs cultuels au héros et s'abandonnaient dans des manifestations de deuil comme le raconte Pausanias (6, 23, 3). A Crotonne, les honneurs rendus au héros sont rendus par les femmes appartenant au Collège de prêtresses d'Héra dans l'Héraïon du Cap Lacinion. ³⁰⁰ Le lien avec le héros est d'autant plus important si l'on tient compte de la tradition légendaire selon laquelle ³⁰¹ le promontoire et le jardin sacré, auraient été donnés par Thétis, mère d'Achille. Notons, que la mention des honneurs funèbres rendus à

²⁹⁶ Dion Chrysostome, *Or.*, XXXI, 9, 14.

²⁹⁷ Cf. Philostrate, *Héroïque*, 53, 8-18 ; Pline l'Ancien, *HN*, V, 15 ; Strabon, *Géographie*, XIII, I, 32 et Hérodote, *Histoire*, V, 94.

²⁹⁸ Cf. M. Giangiulio, *Ricerche su Crotonne arcaica*, Pise, 1989, p.123 suiv.

²⁹⁹ Sur le culte d'Achille voir Th. Mavrojannis, « L'Achilléion nel santuario di Poseidone e Anftrite a Tenos. Un capitolo di storia della gens giulio-claudia in oriente », in *Ostraka* 3, 1994, p. 291-347, spéc. p. 313, 319. Sur les autres lieux de culte d'Achille voir F. Coarelli, *Il Campo Marzio*, Rome, 1997, p. 414.

³⁰⁰ J. Bérard, *La colonisation grecque de l'Italie méridionale et de la Sicile dans l'Antiquité : l'histoire et la légende*, Paris, 1941, p. 168-169.

³⁰¹ Lycophron, *Alexandra*, v. 857 et suiv.; Ch. Daremberg et E. Saglio, « Juno », in *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, Paris, 1899, tome III, p. 675 ; J. Bérard, « Les origines historiques et légendaires de Posidonia à la lumière des récentes découvertes archéologiques », in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, vol. 57, 1940, p. 7-31, spéc. p. 26, note 1 ; R. Spadea, « Il santuario di Hera Lacina », in R. Spadea (dir.), *Il Tesoro di Hera. Scoperte nel santuario di Hera Lacina a Capo Colonna di Crotonne*, Milan, 1996, p. 33-50, spéc. p. 33.

Achille à l'Héraion du Cap Lacinion est évoquée dans un fragment de l'*Alexandra* de Lycophron :

*Là les femmes de la contrée auront pour ordre de toujours
pleurer l'homme aux neuf coudées, troisième descendant d'Eaque
et de Dôris, tornade des combats enragés,
de ne point parer d'or l'éclat de leurs visages,
ni de se vêtir de robes à la texture délicate
et teintes de pourpre, car une déesse à une divinité
offre ce grand éperon de terre à cultiver. (859-865)³⁰²*

L'ordonnance des noms des statues, « Neptune, Thétis et Achille » prend tout son sens si l'on considère Neptune comme la référence à la statue de culte à qui est dédié l'espace sacré, accompagné de Thétis, la plus belle et la plus connue des Néréides et d'Achille qui pourrait évoquer la victoire militaire.³⁰³ De plus, l'emploi de *Neptunus ipse* indiquerait que Pline fasse référence à la statue de culte, ce qui induirait une dimension plus grande pour la statue de Neptune et sa place centrale, comme le suggère la reconstitution hypothétique de F. Coarelli. Le culte de Neptune tient une place importante à Rome. En effet, la population peut prier le dieu pour une mer clémente qui permet ainsi de voyager et de commercer en toute tranquillité. La faveur de Neptune peut également servir à éviter les attaques des pirates. Les sacrifices et les prières sont aussi réalisés pour bénéficier d'une victoire militaire maritime. Neptune joue donc un rôle important dans le panthéon romain et dans la vie quotidienne des Romains.

La présence de Thétis étroitement liée à Neptune, permet d'intégrer Achille au groupe statuaire et de réunir les trois cultes en un même et unique lieu. Le temple de Neptune et son décor statuaire, dans la zone du *Circus Flaminius* pourraient avoir été

³⁰² Lycophron, *Alexandra*, 859-865, (trad.A. Hurst, « CUF »), Paris, 2008. Voir aussi M. Giangiulio, *Ricerche su Crotona arcaica*, Pise, 1989; E. Lepore, *La Grande Grèce aspects et problèmes d'une « colonisation » ancienne*. Conférences au Collège de France (Paris, 1982), Centre Jean Bérard, Naples, 2000, p. 401.

³⁰³ Dans l'*Illiade*, Achille dit qu'il a détruit douze cités lors de sa venue à Troie et plus encore: « *J'ai été, avec mes nefs, ravager douze cités d'hommes. Sur terre j'en compte onze encore prises par moi en Troade fertile.* » (Chant IX, v. 328-329).

inspirés par celui de Tenos où un culte était dédié au héros.³⁰⁴ Ainsi, la figure d'Achille, se trouve justifiée au temple de Neptune.

1. 6) Arès Ludovisi ou Achille* ? :

La statue a été découverte au XVII^{ème} siècle³⁰⁵ près du palais Santa Croce (actuellement la place Cairolì)³⁰⁶ comme nous l'indique le précieux témoignage de seconde main, de Pietro Sante Bartoli.³⁰⁷ Elle est conservée au Palazzo Altemps à Rome et mesure 1m 56 de hauteur. L'analyse stylistique et technique de la statue a révélé que le marbre était grec et probablement insulaire.³⁰⁸ L'identification de cette statue est encore problématique.

Si la statue que l'on appelle « *Arès Ludovisi* » ne peut être identifiée précisément comme Achille, les allusions et les correspondances sont trop importantes pour être ignorées. Cette statue peut donner, toutefois, une image possible de celle évoquée par Pline l'Ancien dans sa « description » du groupe sculpté du temple de Neptune.

K. O. Müller³⁰⁹ est le premier, au XIX^{ème} siècle, à émettre l'hypothèse d'Achille pour l'identification de cette statue. Son interprétation est reprise par S. Lattimore³¹⁰ dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Toutefois, l'identification est difficile à établir car de nombreuses caractéristiques du dieu Mars et du héros sont similaires. Si Mars est le dieu de la guerre, Achille en est la personnification, le modèle guerrier. Il est presque l'égal du dieu qui incarne l'essence de la guerre et peut être désigné comme la « prolongation humaine » de Mars sur le champ de bataille. Il est inspiré par la guerre, qui lui fournit les circonstances pour déployer tout son savoir faire et aller au-

³⁰⁴ F. Coarelli, *Il Campo Marzio*, Rome, 1997, p. 417-418.

* En référence à l'article de F. Coarelli, « Ares o Achille ? », in A. Coliva, S. Schütze (dir.), *Bernini scultore: La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Rome, 1998, p. 134-147.

³⁰⁵ La statue apparaît dans la collection Ludovisi dès 1622, et a été restaurée en partie par Gian Lorenzo Bernini. Cf. Y. Bruand, « La restauration des sculptures du Cardinal Ludovisi », in *MEFRA* 68, 1956, p. 397-418, spéc. p. 400.

³⁰⁶ R. Lanciani a identifié le lieu de la découverte avec la place antique Branca, actuellement la place Cairolì. Pour l'exactitude des lieux Cf. F. Coarelli, « Ares o Achille ? », in A. Coliva, S. Schütze (dir.), *Bernini Scultore: La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Rome, 1998, p. 143.

³⁰⁷ P. Sante Bartoli, « Memorie », in C. Fea, *Miscellanea filologico critica e antiquaria*, I, Rome, 1790,

p. 235 : « Vicino il Palazzo delli signori Santa Croce, per andare Campitelli, nel farsi una chiavica vi fu trovato il bellissimo Marte sedente, con Amore, che si vedono alla Villa Ludovisi ». Pietro Sante Bartoli étant né en 1635, n'a pu voir lui-même la découverte et a donc utilisé de fait, un document perdu.

³⁰⁸ F. Coarelli, « Ares o Achille ? », in A. Coliva, S. Schütze (dir.), *Bernini Scultore: La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Rome, 1998, p. 134, 145.

³⁰⁹ K. O. Müller, *Handbuch der Archäologie des Kunst*, Breslau, 1848, p. 413, 2.

³¹⁰ S. Lattimore, « Ares and the Heads of Heroes », in *AJA* 83, 1979, p. 71-78.

delà des « règles » établies du combat. Dans la version homérique, Achille incarne à lui seul, les valeurs guerrières (courage, vaillance et victoire), sa colère le rend presque invulnérable et sa seule présence affole les guerriers ennemis mais aussi ceux de son camp.³¹¹ Pourtant, la statue retrouvée à Rome montre un jeune homme, au repos, entouré de ses armes, et à l'air pensif. Le regard du héros se porte au loin, soit sur les rives du Tibre où les ennemis peuvent débarquer soit sur la ville et ses citoyens. Le héros est dans une attitude d'observateur comme peut l'être Arès dans l'*Illiade* ou lui-même sous sa tente regardant ses compagnons d'armes mourir. Les traits juvéniles du personnage semblent favoriser l'hypothèse d'Achille, jeune guerrier impatient d'obtenir la gloire et la tension mélancolique qui peut se lire sur le visage du jeune homme correspond davantage à l'attitude d'un héros en réflexion.³¹² La présence d'Eros, derrière la jambe droite du héros, avec un sourire aux lèvres peut aussi être mise en relation directe avec le culte d'Achille et plus particulièrement avec l'épisode de l'armement. Il lève la tête d'un air amusé vers le jeune héros pensif, en brandissant un glaive (disparu) tiré de son fourreau sur lequel s'appuie le petit Amour. L'attitude d'Eros donne l'impression qu'il attend une réaction de la part d'Achille. Par exemple, au moins, une fresque pompéienne³¹³ représente Thétis chevauchant un centaure marin accompagnée de deux amours qui portent la nouvelle paire de cnémides fabriquée par Héphaïstos.

Mais Eros jouant aux pieds du guerrier peut aussi bien suggérer un rapprochement avec l'iconographie d'Arès et Vénus. Cependant, quel contraste entre la gaïté d'Eros et la gravité du personnage ! La présence d'Eros pourrait avoir valeur de pendant à celle du petit triton qui accompagne Thétis. Eros semble s'amuser, se jouer du héros.

³¹¹ Homère, *Il.*, I, v. 330-332: « Ils trouvent là Achille, près de sa baraque... Tous deux, devant le roi, pris de crainte et pleins de respect, s'arrêtent, sans un mot, sans une question. » ; XI, v. 800-801 : « qui sait si les Troyens, te prenant pour lui, ne s'en vont pas renoncer à se battre... » ; XVI, v. 278- 283 : « Dès que les Troyens aperçoivent le vaillant fils de Ménoetios, ...leur cœur à tous s'émeut, leur ligne est ébranlée ; ils craignent que le fils de Pélée...lors chacun, inquiet, cherche des yeux à fuir le gouffre de la mort. » ; XVIII, v. 219 sq : « Il suscite aussitôt dans les rangs des Troyens un tumulte indicible [...] Trois fois, ...le divin Achille jette un immense cri ; trois fois il bouleverse les Troyens et leurs illustres alliés. » ; XX, v. 42-44 : « Achille a reparu, qui avait si longtemps quitté la bataille amère ! Et, au contraire, une atroce terreur s'insinue dans les membres de tous les Troyens ; ils s'effraient à la vue du Péléide aux pieds rapides, ... ».

³¹² F. Coarelli, « Ares o Achille ? », in *Bernini scultore: La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Rome, 1998, p. 143.

³¹³ Maison d'Achille (IX, 5, 1-3). Voir cat. n° 159, 3.

On pourrait rattacher ce groupe au passage de l'*Iliade* où Achille est dépossédé de sa part d'honneur, qu'il aime tant, Briséis.³¹⁴ Ainsi, Eros symboliserait l'amour qui s'est joué du héros et qui va déclencher la colère d'Achille, son refus de combattre et par conséquent la mort de nombreux de ses compagnons et surtout celle de Patrocle. Il ne peut s'agir du moment de l'armement d'Achille par Thétis car, aucun contentement, aucun signe d'espoir (celui de pouvoir venger Patrocle) ne se lit sur le visage du jeune homme. Bien plus que la réflexion ou la gravité c'est l'affliction, la tristesse que représentent la bouche fermée et le regard au loin, du héros.

La statue de Thétis, pendant de l'« *Arès Ludovisi* », traduit elle aussi l'affliction, mais de manière différente. Il s'agit de l'affliction d'une mère qui connaît le destin funeste de son fils unique et qui y participe activement, même si elle a essayé auparavant de l'en éloigner.

Un autre élément contribue à la difficulté d'identifier cette sculpture. Pline l'Ancien, après avoir décrit succinctement les statues que nous considérons comme les statues cultuelles du temple de Neptune, évoque sans transition une statue du dieu de la guerre associée à une sculpture de Vénus, exécutées par le même sculpteur, Scopas³¹⁵ :

*« Nunc uero praeter supra dicta quaeque nescimus Mars etiamnum est sedens
colossiaeus eiusdem manu in templo Bruti Callaec³¹⁶ i apud circum eundem, praeterea
Venus in eodem loco nuda, ... »³¹⁷*

Si la position « assise » représente un indice d'identification en faveur de Mars,³¹⁸ il semble cependant difficile de penser que la sculpture conservée au Palazzo Altemps, puisse correspondre à la statue citée par Pline l'Ancien.

³¹⁴ Les paroles d'Achille au chant IX de l'*Iliade* ne peuvent faire douter de ses sentiments pour la jeune femme : « Il a ma douce épouse [...] celle-là, je l'aimais, moi, du fond du cœur, toute captive qu'elle était. » (v. 335 et 344).

³¹⁵ On a longtemps pensé qu'il s'agissait du sculpteur grec du IV^e siècle av. J.-C., en réalité, il s'agit de Scopas Minor actif à Rome au II^e siècle av. J.-C. Pline l'Ancien confond-t-il les deux à cause du style tardo-hellénistique de la statue ou bien ne précise pas qu'il s'agit du sculpteur éponyme car il en va de soi pour lui ? Sur l'identité du sculpteur voir les travaux de P. Mingazzini, « Scopas minore », in *Arti Figurative*, n° 3-4, 1946, p. 137-148 et F. Coarelli, *Il Campo Marzio*, Rome, 1997, p. 443-444; « Ares o Achille », in A. Coliva, S. Schütze (dir.), *Bernini scultore: La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Rome, 1998, p. 144-145.

³¹⁶ Consul en 138 av. J.-C. et commanditaire du temple de Mars près du Cirque Flaminius.

³¹⁷ Pline l'Ancien, *HN*, XXXVI, 26 (trad. R. Bloch, « CUF »), Paris, 1981 : « En réalité, outre ce que j'ai dit, et outre ce que nous ignorons, il y a encore de lui un Mars assis, colossal, qui se trouve dans le temple de Brutus Callaecus, auprès du même cirque, et aussi au même endroit, une Vénus nue... »

D'autres détails importants viennent contredire cette hypothèse. La hauteur mesurée de l'« *Arès Ludovisi* », d'un mètre cinquante six, ne peut correspondre aux dimensions « colossales » évoquées dans le passage de l'*Histoire Naturelle*.³¹⁹ Par contre, ces dimensions sont pratiquement similaires à celles de la statue de Thétis et pourraient alors définir les deux statues comme pendant ou du moins associées dans un même et unique lieu, comme le suggère la reconstitution proposée par F. Coarelli.³²⁰ (Fig. 2)

Les dimensions de la base (5,65 x 1,75 m) sont effectivement capables de soutenir trois statues de culte non colossales qui correspondent aux dimensions de la statue de Thétis et à celles, de l'*Arès Ludovisi*. Les dimensions de chacune des statues correspondent mieux à des statues de moyenne importance que l'on associe avec une statue de culte principale, à qui est dédié le temple.

F. Coarelli est le seul à proposer une reconstitution de l'emplacement des statues sur la base et une représentation de la statue de Neptune qui aurait pu orner le temple.

Certains, comme F. Zevi, réfutent son argumentation, jugeant que les indices ne sont pas assez fiables. Pourtant, tous les éléments à notre disposition s'imbriquent en faveur de la proposition de F. Coarelli.

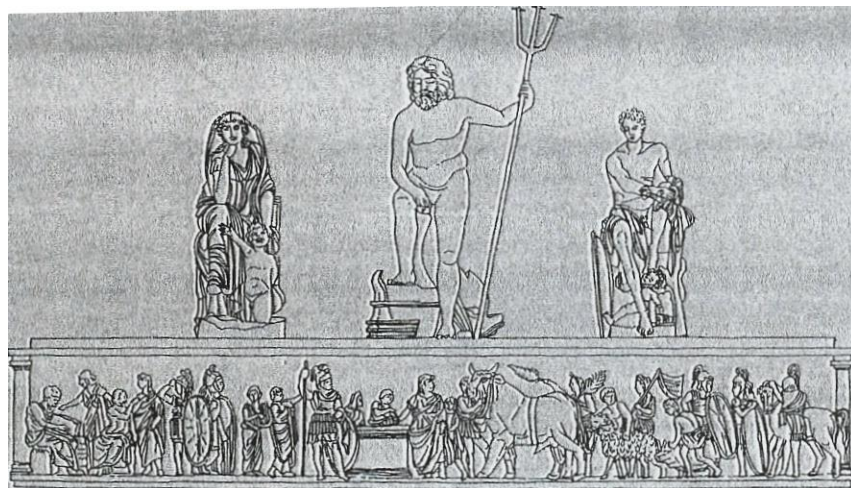


Fig. 2 (F. Coarelli, *Il Campo Marzio*, Rome, 1997, p. 441.)

³¹⁸ F. Coarelli, « L'« ara di Domizio Enobarbo » e la cultura artistica in Roma nel II secolo a.C. », in *DialArch*, II, n°3, 1968, p. 302-368, spéc. p. 315.

³¹⁹ Pour expliquer la différence de taille, F. Coarelli suggère que la statue serait une réplique réduite ou une variante de la statue de culte, exposée dans le temple ou dans le portique adjacent (*DialArch*, 1968, p. 316).

³²⁰ F. Coarelli, *Il Campo Marzio*, Rome, 1997, p. 432 suiv., et p. 441, fig. 110.

Il est intéressant de constater que le modèle de la statue de Neptune que choisit F. Coarelli correspond d'une part à celle qui ornait le sanctuaire de Tenos, et d'autre part au même type que celui observé sur le relief des musées capitolins cités plus haut : Neptune a la jambe droite pliée sur une proue de navire et est accompagné d'un dauphin. Le choix de la statue de Neptune renforce les arguments de F. Coarelli, mais ne suffisent pas, malheureusement, à identifier l'*Arès Ludovisi* comme Achille.

S'il s'agissait de Mars aux côtés d'une Vénus entièrement nue, le dieu de la guerre aurait-il encore son épée dans les mains ? Ne devrait-il pas plutôt avoir les mains libres afin d'accueillir la déesse de l'amour dans ses bras ; ne devrait-on pas lire sur son visage la joie extrême ou le plaisir d'être avec son amante ?

Nous savons que l'*Arès Ludovisi* a subi des restaurations de la part du Bernin, mais il est toutefois troublant de constater une réelle différence d'exécution entre la *Thétis* et l'*Arès Ludovisi*. La Néréide est assise sur un siège avec un petit dossier dont les pieds sont décorés par des motifs de palmettes alors que l'« *Arès* » est assis sur un rocher. Comment existerait-il une telle différence entre une Néréide et un dieu olympien ? Le dieu de la guerre, même au repos, ne peut être représenté assis sur un rocher. L'élément naturel correspond davantage au héros, qui reste seul, dans un état mélancolique et de grand chagrin, à attendre le retour de sa mère et ses nouvelles armes, après la mort de Patrocle.

Il ne s'agit donc pas de vouloir à tout prix reconnaître Achille dans la sculpture (n° 134), communément appelée *Arès Ludovisi*, sans preuves matérielles, parce que cela coïnciderait avec notre sujet d'étude, mais de reprendre les arguments énoncés par F. Coarelli dans une perspective nouvelle qui pourrait aboutir à une identification en faveur du héros grec.

Selon cette hypothèse, la statue en marbre de Thétis accompagnée d'un jeune triton, datant du II^{ème} siècle av. J.-C., découverte au Champ de Mars, associée à celle de l'*Arès Ludovisi*, nous montrerait une image et une utilisation de la figure emblématique d'Achille comme une illustration de valeurs héroïques en lien étroit avec la dévotion et la piété religieuses.

Il est vrai que les statues représentant le héros posent souvent des difficultés d'identification car elles correspondent au type canonique du jeune guerrier, représenté

par les statues « achilléennes »³²¹ : Il s'agit en vérité de statues de jeunes hommes nus aux proportions idéales. Elles évoquent la nudité héroïque mais sont souvent perçues ou confondues facilement avec des statues d'athlètes, qui elles aussi reflètent la beauté idéale. Par conséquent, nous pourrions suggérer que la figure d'Achille, dans Rome, est disséminée à travers ces sculptures et commence à perdre son statut héroïque pour incarner la jeunesse et la beauté, deux qualités dont le héros est doté.

Achille est représenté debout, dans une nudité héroïque ou athlétique, tenant une lance. Cette dénomination s'explique par le fait que le héros est considéré comme le modèle du guerrier, à la beauté physique et plastique idéale et parfaite, auquel les jeunes gens doivent ou espèrent ressembler. Il faut donc trouver une correspondance ailleurs si elle existe. On retrouve cette concordance sur les peintures de céramiques et plus particulièrement sur les vases qui illustrent l'épisode de Phénix auprès d'Achille et l'épisode de la remise des armes. En observant attentivement les vases (n° 22, 23 24, 25, 38, 39) et (n° 40) nous remarquons une attitude similaire. A la différence de l'*Arès Ludovisi*, Achille est assis à l'intérieur de sa tente ou à l'extérieur et ne tient aucune arme, sauf une lance ou un sceptre et il porte les cheveux longs. On peut également faire un lien avec le personnage assis sur la ciste Napoléon (n° 72). Il existe aussi une référence avec une mosaïque d'Olymthe du IV^{ème} siècle av. J.-C. (**Pl. VI. 2**), où Achille a la même posture que celle de la statue.³²² On peut supposer que la sculpture du II^{ème} siècle av. J.-C., varie selon un schéma plus ancien pour correspondre davantage au goût de l'époque. On retrouve également l'attitude de l'*Arès Ludovisi* sur d'autres illustrations du cycle d'Achille plus tardives cette fois. Ainsi, il existe des analogies stylistiques sur la frise en stuc de la pièce (e) de la maison du Sacellum Iliaque³²³, sur la frise peinte de la pièce (h), de la maison de D. Octavius Quartio³²⁴ et également sur la fresque du départ de Briséis dans la maison du Poète Tragique, à Pompéi.

Pouvons-nous supposer que la sculpture conservée au Palazzo Altemps a pu influencer les décors pompéiens cités plus haut ? S'agit-il tout simplement d'une codification conventionnelle de gestes que l'on remanie très souvent pour différents personnages ? Car les représentations de Mars accompagné de Vénus, ressemblent aussi étrangement à l'« *Arès Ludovisi*. » Nous sommes face à un même schéma iconographique, peut-être

³²¹ Pline l'Ancien, *HN*, XXXIV, 10, 18.

³²² F. Coarelli, « Ares o Achille ? », in *Bernini scultore: La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Rome, 1998, p. 144.

³²³ Voir cat. n°142.

³²⁴ Voir cat. n°143.

même à un prototype commun. Dans tous les cas, il est possible d'affirmer que les conventions stylistiques, esthétiques et iconographiques se font écho dans le domaine de la sculpture et de la peinture.

Si nous laissons de côté les problèmes d'identification des sculptures en ronde-bosse et de l'emplacement du temple et que nous nous attachons seulement aux sources écrites, il est certain qu'une statue d'Achille existait bien à Rome, en relation avec deux divinités marines d'envergure, Neptune et Thétis (symbole des Néréides). En effet, Neptune est une divinité importante à Rome. On le prie pour la réalisation de victoires navales lors des conquêtes, mais aussi pour avoir une mer clémente lors des navigations commerciales etc... La figure d'Achille, dès lors, détient une place particulière dans le paysage urbain et religieux de l'*Urbs*. Si le culte d'Achille apparaît minime par rapport aux cultes de certains dieux et aux cultes héroïques, principalement celui d'Hercule à Rome, il existe cependant bel et bien.

La statue d'Achille au temple de Neptune est la seule évocation du héros dans le contexte religieux de Rome. Il n'existe pas d'autres preuves matérielles, du moins jusqu'à aujourd'hui, qui indiqueraient une autre manifestation du culte du héros, seul ou en relation avec d'autres divinités, comme c'est principalement le cas à chaque fois, dans le contexte italien, à cette période. Si la construction du temple est bien l'œuvre d'Hermodoros de Salamine, toutefois, on ne peut exclure l'hypothèse que ces sculptures, évoquées par Pline, qui datent du II^{ème} siècle av. J.-C., ne soient des œuvres hellénistiques rapportées de campagnes militaires.

« *Sequere nunc me in campum* »³²⁵

(Cicéron, *Correspondances* III, Att, IV, 15, 7)

2) Le groupe sculpté d'Achille et Chiron dans les *Saepta Julia* :

On retrouve la présence d'Achille au Champ de Mars dans une autre partie de la zone, en lien direct avec la vie politique et civique de Rome, aux *Saepta Julia*.³²⁶ Le texte de Servius nous informe précisément sur son emplacement, sur sa fonction et sur son nom

³²⁵ « Suis moi maintenant sur le Champ de Mars. »

³²⁶ Les *Saepta* sont les enclos de vote en marbre, reconstruits à la fin de la République (point du programme de reconstruction de César) et au début de l'empire (inauguration par Agrippa), destinés à accueillir les *comitia centuriata*. Ils ne prendront le nom de *Julia* que sous Agrippa, en 27 av. J.-C., en l'honneur d'Auguste et de la famille Julia, à l'initiative de son réaménagement.

originel : « *Saepta proprie sunt loca in Campo Martio, inclusa tabulatis, in quibus stans populus Romanus suffragia ferre consueverat. Sed quoniam haec saepta similia sunt Ovilibus, duo haec invicem pro se ponuntur* ». ³²⁷ La simple évocation du nom « *Saepta* », signifie à la fois sa position topographique et sa fonction comme d'autres endroits à Rome : « *Gravis est modus in ornatu orationis et saepe sumendus ; ex quo genere haec sunt « Martem belli esse communem », « Cererem » pro frugibus, « Liberum » appellare pro vino, « Neptunum » pro mari, « curiam » pro senatu, « campum » pro comitiis, « togam » pro pace, « arma » ac « tela » pro bello* ». ³²⁸ Nous savons que cet endroit, avait le nom originel d'*Ovile* ³²⁹ et était destiné à accueillir les *comitia*, lieu emblématique du pouvoir républicain. Progressivement, ce lieu antique de l'*Urbs* ³³⁰ se transforme et s'embellit grâce à des programmes de constructions majeurs comme celui de Jules César.

2.1) L' « archéologie » des *Saepta* :

Les fouilles archéologiques ont permis d'établir une topographie précise des *Saepta* de l'époque augustéenne, immédiatement à l'est du Panthéon, mais n'ont pu révéler les phases précédentes. Ainsi, l'emplacement des *Saepta Julia*, occupe la zone comprise entre la via des Cestari, la via del Gesù et la via del Seminario. La place était entourée par le Portique des Argonautes à l'ouest et le Portique de Méléagre à l'est et au Sud par le *diribitorium*. ³³¹

Les témoignages écrits, principalement de Cicéron, Pline l'Ancien et Martial, sont des sources importantes pour notre connaissance des *Saepta*, autant sur leur architecture et leur fonction que sur leur ornementation. Ajoutons, que sans ces sources écrites, nous ne saurions rien sur l'ornementation de cet espace, puisque de nos jours, tout a disparu.

³²⁷ Servius, *ecl.* I, 33.

³²⁸ Cicéron, *De Oratore*, III, 167, (trad. H. Bornecque et E. Courbaud, « CUF »), Paris, 1971 : « Comme ornement du style, ce genre de figure fait beaucoup d'effet et l'on doit l'employer souvent. Dans ce groupe entrent les exemples suivants : « Le Mars de la guerre est le même pour tous », « Cérés » pour les « moissons », « Liber » pour « le vin », « Neptune » pour « la mer », « la curie » pour « le sénat », « le Champ de Mars » pour « les comices », « la toge » pour « la paix », « les armes défensives » et « les armes offensives » pour « la guerre ». Le mot « *campum* » signifie le Champ de Mars.

³²⁹ Ce terme signifie « enclos à moutons ».

³³⁰ En effet, on sait que les *Saepta* étaient appelé *Ovile* avant et existaient depuis le VI^e siècle av. J.-C. (F. Coarelli, *Il Campo Marzio*, Rome, 1997, p. 159-161; *Guide Archéologique de Rome*, 1980, 1994, p. 189). Le nom de Julia qui lui est attaché évoque le fait qu'il s'agit d'une commande de la famille des Julii à laquelle appartenaient César et Auguste.

³³¹ E. M. Steinby, *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, vol. 4, Rome, 1999, p. 228-229.

L'intérêt des archéologues pour cette immense place rectangulaire que sont les *Saepta* (310 x120 m) s'est manifesté principalement avec la découverte de la *Forma Urbis*,³³² dans les recherches italiennes dès le XVI^{ème} siècle mais surtout à la fin du XIX^{ème} avec C. Huelsen³³³ et R. Lanciani.³³⁴ Dans les années 1930, G. Gatti³³⁵, découvre leur « véritable » emplacement. Dans les années 1960, les travaux de F. Coarelli³³⁶ sur ce sujet, ont retracé la difficulté éprouvée pour retrouver l'emplacement initial de cet édifice qui a été remanié de nombreuses fois. De nos jours, le seul mur de briques qui subsiste est daté de l'époque d'Hadrien.³³⁷ Cependant, le caractère même du monument, lié aux traditions les plus anciennes de la République, donne à penser que les réaménagements successifs, surtout sous Auguste, ont peu innové.

2.2) Restructuration des *Saepta Julia*:

F. Coarelli souligne que les transformations de 54 av. J.-C., voulues par Jules César, sont une riposte de type « constitutionnel » et *popularis* contre les édifices « dynastiques » de Pompée, inaugurés l'année précédente au Champ de Mars.³³⁸ La restructuration des *Saepta*, voulue par Jules César mais, réalisée sous le principat d'Auguste, se matérialise dans les dimensions et le matériau employé.³³⁹ A la mort de Jules César, Lépide reprendra le projet qui sera réellement terminé et consacré par Agrippa en 27 av. J.-C., comme en témoigne Dion Cassius : «...et Agrippa fit la dédicace de l'enceinte appelée les *Saepta* (il ne s'était engagé à réparer aucune route) ; or ces *Saepta*, bâtis par Lépide dans le Champ de Mars avec des portiques à l'entour, pour la tenue des comices par tribus, furent décorés de bancs de pierre et de peintures par Agrippa qui les nomma *Saepta Julia* en l'honneur d'Auguste. »³⁴⁰ Comme le souligne F. Coarelli, c'est la première fois qu'on emploie le marbre pour un

³³² Il s'agit d'une plaque de marbre du III^e siècle ap. J.-C., retrouvée à l'état fragmentaire, qui représentait le plan de Rome.

³³³ C. Huelsen, *Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1917.

³³⁴ R. Lanciani, *Forma Urbis Romae*, Rome, 1893-1901, pl. 15 et pl. 21.

³³⁵ G. Gatti, « I *Saepta Julia* nel Campo Marzio », in *Topografia ed edilizia di Roma Antica*, Rome, 1989, p. 89-104.

³³⁶ F. Coarelli, *Le guide archéologique de Rome*, Rome, 1980, 1994 (trad. Française) ; *Revixit Ars*, 1996 ; *Il Campo Marzio*, Rome, 1997.

³³⁷ Ce mur correspond à une partie du Portique des Argonautes. Cf. Ch. Picard, *Rome et les villes d'Italie des Gracques à la mort d'Auguste*, Paris, 1978, p. 118.

³³⁸ F. Coarelli, *Il Campo Marzio*, Rome, 1997, p. 159.

³³⁹ F. Coarelli, *Revixit Ars*, Rome, 1996, p. 319 et note 49.

³⁴⁰ Dion Cassius, *Histoire Romaine*, LIII 23, 1, (trad. E. Gros) : « καὶ ὁ Ἀγρίππας τὰ Σέπτα ὀνομασμένα καθέρωσεν ὅθεν μὲν γὰρ οὐδεμίαν ἐπισκευάσειν ὑπέσχετο, ταῦτα δὲ ἐν τῷ Ἀρείῳ πεδίῳ στοαῖς περὶ ζῦπό τοῦ Λεπίδου πρὸς τὰς φνλετικὰς ἀρχαιρεσίας συνωκοδομημένα καὶ πλαζὶ λιθίναις καὶ ζωγραφίμασιν ἐπεκόσμησεν, Ἰούλια αὐτὰ ἀπὸ τοῦ Ἀγρούστου προσαγορεύσας. »

édifice public d'une telle ampleur.³⁴¹ La magnificence de l'édifice est décrite dans une lettre de Cicéron où il évoque pour son ami Atticus, les nouvelles transformations urbaines de Rome : « *Nous accomplirons une œuvre qui nous fera le plus grand honneur : car nous allons aussi construire au Champ de Mars des clôtures de marbre pour les comices tributes, avec abris couverts, et nous entourerons l'ensemble d'un haut portique qui n'aura pas moins de mille pas. On reliera aussi à cet édifice la villa publique* ». La suite du passage, « *Tu me diras : « De quoi me servira ce monument ? » Mais pourquoi nous mettre en peine de cela ? Telles sont les nouvelles de Rome* »³⁴² suppose que le réaménagement des *Saepta* rentre dans une politique de propagande menée par César et ses concurrents de toujours, tel que Pompée (sous la forme de constructions monumentales) car selon Cicéron, ce réaménagement n'est pas vraiment nécessaire.

2.3) Autres fonctions :

L'usage des *Saepta* ne se réduisait pas à la seule fonction de l'élection des comices centuriates et des magistratures « *in Campo Martio comitiis centuriatis, auspicato in loco, crucem ad civium supplicium defigi et constitui....* »³⁴³ Sous Jules César, les *Saepta Julia* sont, en effet, destinés à maintenir la « fiction » républicaine des assemblées des tribus romaines qui s'y réunissaient suivant une distribution précise par centuries dans des clôtures divisant sa surface. Ce passage du plaidoyer de Cicéron pour le procès de C. Rabirius, fait référence au supplice de la croix que subira son client s'il est désigné coupable.³⁴⁴ Le Chevalier romain C. Rabirius est accusé (par un agent de J. César) du meurtre du tribun Appuleius Saturninus, commis 37 ans auparavant. Ce dernier avec le prêtre C. Servilius provoquaient des troubles à Rome, ce qui a poussé le Sénat à donner les pleins pouvoirs à Marius en promulguant le *Senatus consultum ultimum*. Les « agitateurs » ont été arrêtés et enfermés dans la Curie où ils trouvèrent la mort. L'accusé, C. Rabirius est jugé devant des duumvirs - antique tribunal,

³⁴¹ F. Coarelli, *Il Campo Marzio*, Rome, 1997, p. 581. Il s'agit certainement du marbre de Luni.

³⁴² Cicéron, *Correspondances*, tome III, *Atticus*, IV 16, 8, (trad. L. -A. Constans, « CUF »), Paris, 1971 : « *Efficiemus rem gloriosissimam ; nam in campo Martio saepta tributis comitiis marmorea sumus et tecta facturi eaque cingemus excelsa porticu, ut mille passuum conficiatur. Simul adiungetur huic operi villa etiam publica. [...] Dices : « Quid mihi hoc monumentum proderit ? » At qui id laboramus ? Habes res Romanus* ».

³⁴³ Cicéron, *Rab. Perd.* 4, 11, (trad. M. Nisard) : « ...qu'au Champ de Mars, dans les comices par centuries, dans un lieu consacré par les auspices, on plante et on élève une croix pour le supplice des citoyens... »

³⁴⁴ C. Rabirius fût condamné à une simple amende, montrant ainsi que le véritable but de cette machination (orchestrée à par J. César) était de faire peur au Sénat.

normalement élus par le peuple -, mais dans ce cas précis qui ont été choisis par le prêtre. De plus, Cicéron défend de profaner l'assemblée publique, la « sainteté » du Champ de Mars en rappelant le crime odieux de la place où se réunit le peuple romain. Dion Cassius dans l'*Histoire Romaine* (XXXVII, 27) nous apprend Metellus Celer, prêtre et augure a dissout l'assemblée des comices, sous prétexte que les auspices n'étaient pas favorables. Les voix n'ont pu être recueillies.

César se place ici dans la tradition opposée à celle de Pompée et des généraux triomphateurs en adoptant l'attitude des censeurs républicains qui construisaient des bâtiments d'utilité publique et non des ex-voto destinés à servir leur propre gloire.

A l'époque d'Auguste, les *Saepta Julia* perdent leur fonction politique et deviennent simplement une place monumentale. Les *Saepta Julia* sont alors utilisés pour des manifestations ludiques données par le *princeps* : «... *il donna, non seulement dans le forum et dans l'amphithéâtre, mais encore dans le cirque et dans l'enceinte des élections [des spectacles], qui se réduisaient parfois à des chasses.* »³⁴⁵

On sait aussi que des Jeux funèbres, en l'honneur d'Agrippa, y furent célébrés en 7 av. J.-C. Dion Cassius relate que Tibère, à son retour de Germanie en 9 ap. J.-C., retrouve Auguste dans les *Saepta*.³⁴⁶ Sous Caligula, des jeux y furent aussi célébrés.³⁴⁷

Durant la seconde moitié du I^{er} siècle ap. J.-C. de la Rome impériale, les portiques qui entourent les *Saepta* - devenus un lieu de promenade, sont ornés de riches œuvres d'art ou de copies, et deviennent des bazars où toutes les marchandises (bijoux, esclaves, verres...) sont exposées, à profusion comme le décrit Martial dans les *Épigrammes*. Le poète guide, de manière réaliste et précise, le lecteur à travers les quartiers de Rome, où tous les classes sociales (riches hommes oisifs, parasites, marchands, mendiants etc...) se côtoient. Nous savons qu'un des plaisirs des Romains était de rencontrer des amis sur le Forum, le Champ de Mars, sous les portiques ou bien encore aux Thermes.³⁴⁸

³⁴⁵ Suétone, *Auguste*, XLIII (trad. H. Ailloud, « CUF »), Paris, 1931, 1967: « *fecitque nonnumquam etiam uicatim ac pluribus scaenis per omnium linguarum histriones [***] non in foro modo, nec in amphitheatro, sed in circo et in Saeptis, et aliquando nihil praeter uenationem edidit.* »

³⁴⁶ Dion Cassius, *Histoire Romaine*, LVI, 1, 1, (trad. E. Gros) : « Tibère revint à Rome après l'hiver où Q. Sulpicius et C. Sabinus furent consuls. Auguste, après être allé à sa rencontre jusque dans les faubourgs de la ville, l'accompagna dans les *Saepta*, où, du haut de son tribunal, il salua le peuple ; après quoi, il accomplit les cérémonies usitées en pareilles circonstances, et fit célébrer des jeux par les consuls à l'occasion de ses victoires. »

³⁴⁷ Dion Cassius, *Histoire Romaine*, LIX, 10, 5, (trad. E. Gros) : « Caius célébra ces jeux d'abord dans les *Saepta*, qu'on avait creusés en entier et remplis d'eau, afin d'y amener, en tout, un navire »

³⁴⁸ P. Grimal, *La civilisation romaine*, Paris, 1984, p. 268.

Dans l'épigramme IX, 59, Mamurra, un homme riche qui a le temps de se promener amène le lecteur au Saepta pour regarder et faire quelques achats, alors qu'au même endroit se trouve Eros, sans le sou.

« *In Saeptis Mamurra diu multumque uagatus,
hic ubi Roma suas aurea uexat opes...* » ;

« *Consuluit nares an olerent aera Corinthon,
culpauit statuas et, Polyclite, tuas,
et turbata breui questus crystallina uitro
murrina signauit seposuitque decem.* » ;

« *et uiridis picto gemmas numerauit in auro,
quidquid et a iuea grandius aure sonat.* »³⁴⁹

« *Plorat Eros, quotiens maculosae pocula murræ
inspicit aut pueros nobiliusue citrum,
et gemitus imo ducit de pectore quod non
tota miser coëmat Saepta feratque domum.* »³⁵⁰

2.4) Ornementation des *Saepta Julia* :

Comme nous le savons, les personnages mythologiques sont rattachés à la fondation de Rome et ne sont pas simplement des belles œuvres que chacun peut admirer, mais elles doivent inspirer des sentiments qui dicteront les actes des Romains. A travers l'objet on transfère la « *recordatio* » du personnage représenté, qui le rend plus réel, plus présent aux yeux des spectateurs. Les sculptures sont une source d'inspiration tant pour la mémoire des hauts faits que pour le comportement moral des citoyens romains. De ce

³⁴⁹ Martial, *Epigr.* IX, 59, (trad. H.J. Izaac, « CUF »), Paris, 1961: « Mamurra, arpès de longues et multiples randonnées à travers les Saepta, à l'endroit où l'opulente Rome essaie en vain d'épuiser ses richesses... » ; « Il a consulté ses narines pour savoir si des vases de bronze sentaient le véritable Corinthe, et il a trouvé Polyclète, des défauts à tes statues. Il s'est plaint que certaines coupes de cristal fussent gâtées par l'insertion d'un petit morceau de verre, puis il a apposé son sceau sur dix vases murrhins qu'il a fait mettre de côté. » ; « Il a compté toutes les émeraudes enchâssées dans l'or ciselé ainsi que tous les bijoux qui tintent orgueilleusement, suspendus à une oreille d'un blanc neigeux. »

³⁵⁰ Martial, *Epigr.*, X, 80, (trad. H.J. Izaac, « CUF »), Paris, 1961 : « Eros fond en larmes, toutes les fois qu'il voit des vases murrhins jaspés ou de jeunes esclaves, ou encore une table de citronnier plus magnifique que l'ordinaire ; et des soupirs remontent du fond de sa poitrine, de ce que le pauvre homme ne peut pas acheter tout ce qui est à vendre sur les Saepta et l'emporter chez lui. »

fait, les *Saepta* deviennent un lieu « de mémoire privilégié ». Les plaisirs de la vue et de l'esprit sont contentés et nourris par ces « images » dont l'intensité esthétique, technique et commémorative imprègne le spectateur qui se rend aux urnes ou se promène dans les *Saepta*.

2.4.1) Les sources écrites :

La lettre de Cicéron à Atticus ne nous donne aucune information sur l'ornementation de cet espace. En effet, l'auteur n'évoque pas la présence de sculptures. Ainsi, se pose la question de savoir s'il s'agit d'un oubli de la part de l'auteur, ou bien il est possible que les statues n'aient pas encore été édifiées à cette époque.

Pline l'Ancien dans le livre 36 de l'*Histoire Naturelle* consacré aux œuvres d'art qui embellissent la ville de Rome, nous guide à travers les collections de la ville (portiques, bibliothèques, forum, Champ de Mars...), devenue un véritable musée depuis l'accumulation des richesses obtenues avec les conquêtes de la Grèce et d'Asie Mineure. Notons, qu'il ne cite que les œuvres qu'il considère importante ou comme chefs-d'œuvres à ses yeux et aux yeux de ses contemporains. Il est donc un des rares auteurs qui évoquent les sculptures qui ornaient les *Saepta Julia* : « *Nec minor quaestio est in Saeptis, Olympum et Pana, Chironem cum Achille qui fecerint, praesertim cum capitali satisfactione fama indicet dignos.* »³⁵¹

Pline l'Ancien en citant ces deux œuvres, nous révèle leur valeur et leur qualité, puisque qu'il met en avant la difficulté d'admirer les œuvres d'art comme elles le mériteraient, en raison de leur profusion³⁵², dans toute l'*Urbs* : « *Romae quidem multitudo operum...* » (HN, XXXVI, 27). De plus, le naturaliste énonce les hommes qui ont exposé des œuvres d'art dans des endroits publics (temple, forum, parcs, édifices administratifs...)³⁵³ et évoque le discours « magnifique » de M. Agrippa³⁵⁴ sur l'avantage de rendre publics tous les tableaux et toutes les statues, ce qui aurait été préférable que de les tenir exilés dans les maisons de campagne: « *Exstat certe eius*

³⁵¹ Pline l'Ancien, HN, XXXVI, 29 (trad. R. Bloch, « CUF »), Paris, 1981 : « Et on dispute tout autant sur les auteurs d'Olympos et Pan, de Chiron avec Achille qui ornent les « enclos de vote » et dont la renommée veut même que l'on en réponde sur sa vie. »

³⁵² G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Florence, 1951, p. 286.

³⁵³ Le premier tableau « public » de Bacchus d'Aristide date de L. Mummius, au temple de Cérès et Jules César a mis en l'honneur l'exposition publique avec le tableau représentant Ajax et Médée devant le temple de Vénus Génitrix.

³⁵⁴ E. Bonaffé, *Les collectionneurs de l'ancienne Rome. Notes d'un amateur*, Paris, 1867, p. 47 et G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Florence, 1951, p. 219.

oratio magna et maximo civium digna de tabulis omnibus signisque publicandis, quod fieri satius fuisset quam in villarum exilia pelli.» (HN, IX, 26).

L'évocation de ces œuvres implique donc qu'elles sont fameuses, autant par leurs qualités esthétiques et techniques que par la place qu'elles occupent. De plus, les indications de Pline peuvent nous laisser supposer qu'il s'agissait d'œuvres exceptionnelles grecques puisqu'il précise que des gardiens les protégeaient au péril de leur vie. Dans cette optique, il ne fait aucun doute qu'on ait choisi des sculptures de qualité exceptionnelle pour orner l'espace « vide » d'un bâtiment exceptionnel et quoi de plus exceptionnel qu'un marbre grec pour symboliser à la fois le luxe et le pouvoir qui régnait à Rome sous la République !

A l'époque de Martial, le groupe est toujours présent, mais semble noyé dans l'accumulation des lieux et des œuvres que traverse le parasite Sélius. Ce personnage, à qui le portique d'Europe n'a pas été favorable³⁵⁵, décide d'aller aux Saepta, dans l'espoir de se faire inviter à dîner :

« Nil intemptatum Selius, nil linquit inausum,
cenandum quotiens iam videt esse domi.
Currit ad Europen [...]
Si nihil Europe fit tunc Saepta petuntur,
si quid Philyrides praestet et Aesonides. »³⁵⁶

D'après l'hypothèse d'Evelyne Prioux³⁵⁷, dans son évocation des décors des édifices du Champ de Mars, Martial introduit côte à côte une allusion à Chiron et à Éson, père de Jason. Remarquons que nous ne trouvons aucune évocation, dans aucune source écrite, de la présence d'une œuvre, sculptée ou picturale représentant Éson sur le Champ de Mars. Comment comprendre alors ce vers ? Il est tout à fait improbable que le poète puisse se tromper en évoquant ces sculptures qui ornaient les *Saepta*. Faudrait-il croire que le poète a préféré « transformer » Achille en Éson pour des questions d'ordre

³⁵⁵ Les flatteries prodiguées à Paulinus (homme riche) n'ont pas été fructueuses.

³⁵⁶ Martial, *Epigr.*, II, 14 (traduction Izaac, « CUF »), Paris, 1930, 1961 : « Il n'est rien que tente, rien que n'ose Selius toutes les fois qu'il se voit à la fin dans la nécessité de dîner chez lui ; il court au portique d'Europe... Si le portique d'Europe ne lui a rien rapporté, alors il prend le chemin des Saepta pour voir si le fils de Philyra ou celui d'Aeson lui seront propices. »

³⁵⁷ E. Prioux, « Medea medians : remarques sur les décors du Forum Iulium et de la « Basilique » d'Herculanum » in B. Bercoff et F. Fix (éd), *Mythes en images : Médée, Orphée, Œdipe*, Dijon, 2007, p. 41-59.

métrique dans la composition de son vers ? Ou bien le poète préfère-t-il parler de Éson pour inciter le lecteur à penser à Jason et ainsi poursuivre son chemin jusqu'au Portique des Argonautes situé non loin des *Saepta* ? Ainsi, devrions-nous croire que Martial fait allusion à deux œuvres distinctes : d'une part le groupe sculpté représentant l'éducation d'Achille par le Centaure Chiron, désigné par « le fils de Philyra », et, d'autre part, le Portique des Argonautes qui abrite des œuvres illustrant la légende de Jason.

L'énonciation de ces diverses sculptures par Pline l'Ancien et Martial, fait référence à la floraison des œuvres d'art qui avaient envahi cet espace.

Si les auteurs attestent d'un groupe sculpté figurant Achille et Chiron dans les enclos de vote, il est impossible d'affirmer entièrement qu'il s'agisse d'un original grec ou d'une copie romaine. Nous savons que des artistes grecs exerçaient à Rome (comme pour le temple de Neptune), venus de Grèce ou de Grande-Grèce, de leur propre volonté ou plus généralement comme partie du butin lors des conquêtes romaines. Ainsi, ces artistes connaisseurs de l'art grec, peuvent continuer à produire des œuvres d'inspiration grecque dans un univers exclusivement romain.

2.4.2) Le groupe Achille-Chiron:

L'iconographie de l'éducation d'Achille auprès de Chiron dans les *Saepta* est à considérer comme la première marque de changement dans la réception et la représentation figurée du héros dans le monde romain.

Les sources littéraires nous révèlent deux versions de l'enfance d'Achille qui ne divergent pas dans le contenu de l'apprentissage mais dans l'identité du précepteur. En effet, les dons naturels et l'acquisition de connaissances nécessitent la présence d'un éducateur capable d'orienter le jeune héros vers les meilleurs choix, dans un espace adapté.

Selon certains mythographes, Achille aurait passé son enfance sur le mont Pélion auprès du Centaure Chiron ; lequel lui aurait dispensé une éducation complète qui mêle à la fois les vertus guerrières et les vertus morales.

Ainsi, le groupe Achille-Chiron des *Saepta Julia* ferait référence à cette version de l'éducation du jeune héros sur le mont Pélion, déjà connue et illustrée par les peintres de vases du VI^{ème} siècle av. J.-C.³⁵⁸ Cette version, probablement connue par les *Cypria*,

³⁵⁸ CVA Louvre 2, III, I c Taf. 20 (90) I; CVA Louvre 5, III, I c Taf. 27 (365).

est reprise au V^{ème} siècle av. J.-C., par des poètes grecs tel que Pindare³⁵⁹ et Euripide³⁶⁰ qui mettent en avant certains traits de caractère de Chiron, afin de donner une « bonne » image du Centaure, - déjà attestée dans la *République* de Platon qui présente Achille comme « l'élève du très sage Chiron » (391 C) -, faisant de lui, le pédagogue par excellence³⁶¹ et qui devient désormais « l'archétype du professeur »³⁶² auprès duquel les fils de roi, les jeunes héros de la plus illustre naissance (Hercule, Jason, Pélée, Achille...) vont s'instruire (arts de la guerre et du discours) et surtout recevoir une éducation morale à la hauteur de leur rang³⁶³ et de ce que devra être leur rôle dans la société : diriger le peuple. Mais, c'est surtout son caractère moral que l'on privilégie, surtout chez Euripide.

A l'inverse, dans l'*Illiade*, Homère choisit de donner un précepteur humain à Achille. L'enfance d'Achille est contée par Phénix, son ancien précepteur afin de fléchir le cœur du héros, pour qu'il reprenne part aux combats.

La tradition de l'éducation au mont Pélion semble être ancienne et connue des esprits, puisqu'Homère en attribuant un rôle secondaire au Centaure (pratique et connaissance des herbes et leurs vertus médicinales)³⁶⁴, semble ne pas pouvoir exclure totalement Chiron de l'enfance d'Achille. Dans cette version, Chiron ne « construit » pas un guerrier, il procure simplement une aide, certes précieuse sur le champ de bataille, mais presque inutile pour Achille. Cependant, les deux versions, dans des styles différents, se rejoignent sur le caractère impétueux du jeune fils de Pélée et Thétis.

Homère donne véritablement une ampleur à Phénix qui va faire d'Achille un être civilisé, doué de culture. Pourtant, il est clairement visible dans l'*Illiade*, qu'Achille n'est pas un fervent utilisateur de la diplomatie. Il n'est pas patient et ne sait pas manier la langue avec souplesse et sagesse comme Nestor. Son jeune âge semble le desservir dans une certaine mesure, mais ce trait de sa personnalité révèle une imperfection dans son éducation inachevée. En effet, que ce soit auprès de Chiron ou de Phénix, Achille n'a pu terminer sa formation, arraché à son précepteur encore un tout jeune âge.

³⁵⁹ Pindare, *Néméennes*, III, 43-53 (trad. A. Puech, « CUF »), Paris, 1923, 1967; *Pythiques*, III, v. 17, (trad. A. Puech, « CUF »), Paris, 1922, 1977.

³⁶⁰ Euripide, *Iphigénie à Aulis*, v. 710, 926-927, (trad. F. Jouan, « CUF »), Paris, 1990.

³⁶¹ H. Jeanmaire, « Chiron », in *Mélanges Henri Grégoire*, Bruxelles, 1949, p. 255-261.

³⁶² A. Cameron, « Young Achilles in the Roman World », in *JRS* 99, 2009, p. 1-22, spéc. p. 18.

³⁶³ Cf. C. Collobert, *Parier sur le temps. La quête héroïque d'immortalité dans l'épopée homérique*, Paris, 2011, p. 144.

³⁶⁴ Homère, *Il.*, XI, v. 831-832.

L'expérience fait défaut à Achille, on le remarque tout au long de l'*Illiade* : la dispute avec Agamemnon, le retrait sous la tente, la mort de nombreux Achéens, refus des dons d'Agamemnon...

Si les sources écrites nous informent sur le caractère et le lien qui unissaient Chiron et Achille, aucune ne nous donne d'informations sur l'aspect iconographique du groupe des *Saepta Julia*, à l'inverse de l'autre groupe sculpté, Pan et Olympos, évoqué dans l'*Histoire Naturelle*. La sculpture conservée au Musée Archéologique National de Naples (Pl. IX), nous offre une vision de ce qu'aurait pu être le groupe décrit par Pline. Le groupe de Pan et Olympos devait très certainement être le pendant de l'éducation d'Achille, comme dans le bâtiment d'Herculanum, élément fondamental, pour nous permettre d'imaginer le rendu esthétique et symbolique de ces deux sculptures dans les *Saepta Julia*.

2.5) La fresque d'Achille et Chiron d'Herculanum, écho pictural du groupe des *Saepta Julia*:

Le traitement stylistique de la fresque découverte à Herculanum (n°138), lors des fouilles de 1739 et 1740, dans la région nord de la ville nous permet de faire un parallèle avec l'œuvre des *Saepta*. Le rapprochement avec les *Saepta Julia* et plus particulièrement avec les portiques n'est pas seulement possible grâce à la fresque d'Achille et Chiron située initialement dans la niche occidentale du bâtiment, mais aussi par l'architecture, les dimensions et l'ensemble des fresques même de l'édifice.

2.5.1) Le bâtiment :

La découverte en 1739³⁶⁵ par Rocco Gioacchino de Alcubierre et les différentes explorations qui ont suivies - par exemple celle effectuée par P. Bardet de Villeneuve en 1741 -, ont permis d'établir une planimétrie précise du bâtiment actuellement enterré sous les constructions modernes. Les fouilles du XVIII^{ème} siècle et celles qui ont été poursuivies ont donc été réalisées avec la même technique que celle employée dans les mines.

L'entrée monumentale – encadrée par deux arcs quadrifons - de l'édifice où a été découverte la fresque de l'Education d'Achille auprès du Centaure Chiron (n° 138), donne sur le *Decumanus Maximus*, face au Collège des Augustales (*Insula VI, 21, 24*),

³⁶⁵ La zone de la Basilique, du Collège des Augustales et de l'*Augusteum* a été l'une des premières découvertes, après celle du théâtre.

siège de l'organisation civique d'affranchis vouée au culte de l'empereur divinisé. Le plan publié en 1755, par C-N. Cochin et J-C. Bellicard³⁶⁶ (Pl. X. 1), qui reprend celui de F. de la Vega réalisé en 1743, présente le bâtiment sous la forme d'une grande place rectangulaire en marbre, bordée de portiques sur les longs côtés qui se termine par un mur, avec une niche rectangulaire au centre, entourée de deux niches absidiales.³⁶⁷ Depuis, les études d'A. Allroggen-Bedel dans les années 1980 sur la planimétrie du site d'Herculanum³⁶⁸ ont permis de remettre à jour et de mieux comprendre, l'organisation spatiale des bâtiments du quartier du *decumanus maximus* (point qui nous intéresse particulièrement dans notre étude). Toutefois, le bâtiment a été l'objet de plusieurs controverses sur sa fonction.³⁶⁹

Les structures architecturales de l'édifice démontrent par elles-mêmes qu'il ne peut s'agir d'une basilique - comme il a été suggéré -, selon les principes de Vitruve³⁷⁰ et les exemples découverts dans l'Empire romain³⁷¹.

Les études de M. Pagano depuis la fin des années 1990 et les travaux plus récents d'A. Coralini³⁷² dans les années 2000, suggèrent que l'architecture, la fonction et le décor pictural et statuaire de cet édifice ont un lien étroit avec le forum, la basilique et l'idéologie impériale. Ils adoptent donc la dénomination *Augusteum* pour identifier ce bâtiment.

³⁶⁶ M. Torelli, « La « Basilica » di Ercolano. Una proposta di lettura », in *Eidola*, 2004, p. 118.

³⁶⁷ Cf. T. Najbjerg, « A Reconstruction and Reconsideration of the So-Called Basilica in Herculaneum », in *JRA*, « Supplementary Series » 47, 2002, p. 122-165, spec. p. 147; J. Mühlenbrock et D. Richter (éds.), *Verschüttet vom Vesuv Die letzten Stunden von Herculaneum*, Mayence, 2006, p. 287. Voir aussi la description de D. Esposito, *La pittura di Ercolano*, Naples, 2005, spéc. p. 21-22.

³⁶⁸ Cf. A. Allroggen-Bedel, « Dokumente des 18. Jahrhunderts zur topographie von Herculaneum », in *Cronache Ercolanesi* 13, 1983, p. 2-16.

³⁶⁹ Il a été perçu comme un temple dédié à Thésée, Jupiter ou Hercule, une palestra, puis, une curie et un marché avant d'être « reconnu » comme étant une basilique – supposition fondée essentiellement sur le plan de Francesco de la Vega – datant de 1797 et sur d'autres éléments liés à la personnalité de Marcus Nonius Balbus.

³⁷⁰ Vitruve, *De architectura*, V, 1, « Du forum et des basiliques ».

³⁷¹ P. Gros, *L'architecture romaine du début du III e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*, vol. I, Paris, 1996, p. 235-245; P. Gros, « La basilique de forum selon Vitruve, V, 1 : la norme et l'expérimentation », in *Bauplanung und Bauphysik der Antike*, Berlin, 1984, p. 46-89; P. Gros, « Basilica », in *EAA*, 2^eème Suppl. 1971-1994, Rome, 1994, p. 612-616.

³⁷² M. Pagano, « La nuova pianta della città e di alcuni edifici pubblici di Ercolano », in *Cronache Ercolanesi*, 26, 1996, p. 229-262; *Ercolano. Itinerario archeologico ragionato*, Naples, 1997, p. 243; *Gli Antichi Ercolanesi, Antropologia, Società, Economia*, Naples, 2000, p. 86; A. Coralini, « Iconologia di Ercole nella regione vesuviana. Dati e prospettive », in *Nuove ricerche archeologiche a Pompei ed Ercolano*, Naples, 2005, p. 341, 342 (note 1).

Les traces archéologiques dégagées sur le site d'Herculanum et le plan à coupe axonométrique (**Pl. X. 2**)³⁷³ de la Surintendance montrent clairement que les architectes ont voulu étendre la façade de part et d'autre du *decumanus*, la reliant alors au Collège des Augustales érigé en face. M. Pagano propose depuis 1996, l'éventualité d'un complexe, proche également des activités du forum, les reliant à la basilique, placée de l'autre côté du troisième *cardo*, en face du Collège des Augustales. Nous serions ainsi amenés à considérer les deux constructions comme une entité unique, tant du point de vue architectural que fonctionnel (culte de l'empereur).

L'analyse architecturale du bâtiment réalisée par l'américaine Tina Najbjerg, met aussi en évidence le lien de l'édifice avec le Collège des Augustales, la Basilique et la Palestre.³⁷⁴ Notons, que le regroupement de ces différents bâtiments forme un véritable complexe politico-idéologique en relation avec l'image de l'empereur.

L'association avec le Collège des Augustales est également renforcée par l'analyse des groupes statuaires retrouvés à l'intérieur de l'*Augusteum*, qui permet de dater le bâtiment vers 48-49 ap. J.-C., avec un remaniement des décors peints après 62 ap. J.-C., suggéré par la présence de la statue de Titus³⁷⁵. Grâce aux nombreuses dédicaces, sur les groupes statuaires, nous connaissons l'identité du commanditaire de cet édifice monumental construit probablement à l'époque claudienne. Il s'agit de *Lucius Mammius Maximus*, identifié comme le sénateur *Lucius Mammius Pollio*, également membre du Collège des Augustales³⁷⁶ et consul en 49 ap. J.-C.

2.5.2) Lien avec l'idéologie impériale ou imitation de l'*Urbs* :

L'inscription dédicatoire *Augustales s(ua) p (ecunia)*³⁷⁷, trouvée sur une des parois latérales (coté ouest) du bâtiment, établit d'elle-même l'identification des commanditaires et par conséquent suggère un rapport étroit avec le culte impérial.

³⁷³ Cette coupe a été réalisée immédiatement après l'excavation du Collège des Augustales et de la façade de l'*Augusteum* en 1960-1961. On peut remarquer l'intégration du porche du Collège dans la façade du Portique.

³⁷⁴ Cf. T. Najbjerg, « A Reconstruction and Reconsideration of the So-Called Basilica in Herculaneum », in *JRA*, « *Supplementary Series* » 47, 2002, p.122-165, spéc. p. 158, n° 93.

³⁷⁵ Cf. aussi M. P. Guidobaldi et D. Esposito, *Herculanum*, Verone, 2012, p. 49 et p. 314.

³⁷⁶ Cf. T. Najbjerg, *art. cit.*, 2002, spéc. p. 158, n° 96; M. Pagano, *Gli Antichi Ercolanesi, Antropologia, Società, Economia*, Naples, 2000, p. 69, 105.

³⁷⁷ M. Pagano, « La nuova pianta della città e di alcuni edifici pubblici di Ercolano », in *CronErcol*, 26, 1996, p. 241.

Le deuxième indice archéologique pour établir la fonction du bâtiment comme un lieu en rapport avec le culte impérial est le nombre de statues des différents empereurs comme le soulignent I. Bragantini et M. Torelli.³⁷⁸

Deux cycles statuaires ont été distingués. Le premier, réalisé à l'époque claudienne, probablement vers 50 ap. J.-C., regroupe les statues du *divus Augustus*, de Livie divinisée, de Tibère, d'Antonine Mineure, de Claude, d'Agrippine et de Néron. Le second, appartient à l'époque flavienne ; il est composé des statues de Titus, de Julie (Julia Titi ou Julia Flavia), de Flavie Domitille et Domitia, femme de Domitien.

La forme même du bâtiment rappelle d'autres édifices, pourvus de portiques qui abritaient de célèbres collections d'œuvres d'art à Rome : les *Saepta*, le Portique d'Octavie, Portique de Philippe et le Portique de Livie. L'idéologie de la grande construction augustéenne s'étend très vite au reste de l'Italie et dans les provinces, où les membres de l'élite locale imitent les bienfaits de l'Empereur à l'égard des citoyens. Ainsi, les bâtiments publics ne sont pas seulement des objets de propagande pour l'élite locale, mais de véritables emblèmes du pouvoir en place et témoignent de l'importance de la cité pour les visiteurs et participent alors à la munificence de la cité vésuvienne comme centre urbain. La décoration picturale du bâtiment à l'évocation des vertus de l'aristocratie romaine et est utilisée par et pour la propagande impériale.

L'ensemble de la décoration nous est parvenue incomplète, cependant les fresques qui ont survécu au terrible cataclysme de 79 ap. J.-C. et aux bombardements de la seconde guerre mondiale sont d'une qualité technique exceptionnelle. La liste des fresques à sujets mythologiques établie au XVIII^e siècle par J.-C. Bellicard, recense quinze tableaux sur les trente et un d'origine. Cependant, le nombre et certains sujets des « tableaux » ont varié depuis les nouvelles découvertes archéologiques et les dernières études sur le sujet³⁷⁹, qui nous permettent d'établir un tableau des représentations (tableau 4). Ainsi, nous pouvons recenser dix-neuf tableaux, dont la majorité est conservée au Musée Archéologique National de Naples; malheureusement, leur

³⁷⁸ M. Torelli, « La « Basilica » di Ercolano. Una proposta di lettura », in *Eidola*, 2004, p. 129-130.

³⁷⁹ Pour ne citer que T. Najbjerg, *Public painted and sculptural programs of the Early Roman Empire: a case-study of the so-called Basilica in Herculaneum*, Ph.D.diss, Princeton, 1997; « A Reconstruction and Reconsideration of the So-Called Basilica in Herculaneum », in *JRA*, « Supplementary series », 47, 2002, p. 122-165; « From Art to Archaeology: Recontextualizing the Images from the Porticus of Herculaneum », in V. C. Gardner Coates and J. L. Seydl (éd.), *Antiquity Recovered the Legacy of Pompei and Herculaneum*, Paul Lexicon Museum, Los Angeles, 2007, p. 59-72; M. P. Guidobaldi et D. Esposito, *Herculaneum*, Verone, 2012, spéc. p. 335-342.

emplacement d'origine précis reste toujours aussi complexe et problématique à déterminer. Néanmoins, nous pouvons établir que tous les sujets représentés sur les longs côtés ont un lien avec le cycle d'Hercule (parfois *via* le cycle des Argonautes).

2.5.3) La fresque :

La fresque d'Achille et Chiron à Herculaneum est l'unique exemple pictural de la figure d'Achille dans un espace à caractère public et qui plus est, qui peut nous renseigner sur le groupe sculpté des *Saepta Julia*.

En effet, le rendu statuaire est clairement visible dans les positions adoptées par Chiron et Achille. Au centre de la scène, le Centaure assis sur son arrière-train, porte une peau de bête nouée autour de son cou, la tête baissée vers un jeune adolescent nu, debout tout contre lui, tenant dans sa main gauche une lyre. Le « Bon Centaure », barbu et coiffé d'une couronne de lierre, dirige son bras droit vers l'instrument, touchant du bout des doigts les cordes de la lyre, enseignant ainsi à Achille l'art de la musique. Ce dernier lève la tête vers Chiron, dans un regard rempli d'admiration pour son maître.

La force et la puissance qui se dégagent du précepteur hybride enveloppent véritablement le jeune garçon, qui se noie dans le regard protecteur et paternel de Chiron. C'est bel et bien Chiron qui domine dans la composition.

Les deux personnages sont placés dans un espace architecturé; derrière eux se dessine une imitation d'une paroi ornée. La partie inférieure est une imitation de caisson décoré au centre par un motif figuré, autour duquel se développe un rinceau en spirale.

La partie supérieure, est décorée par une frise divisée en métopes avec une alternance de bucranes et de fleurs.

Au-dessus, une frise d'éléments architecturaux qui ne sont pas très visibles, dans l'état de conservation actuel, est surmontée d'une frise peinte d'entrelacs. Le sol « naturel » représenté par une couche de couleur verte, symbolise l'herbe que foulaient Achille et le Bon Centaure, et évoquerait peut-être la grotte de Chiron.

Le décor qui sert de toile de fond à la scène de l'éducation d'Achille par Chiron fait preuve d'une véritable originalité. En effet, il n'existe aucun autre exemple dans la peinture ou dans l'architecture réelle d'une telle décoration. Les bucranes et les fleurs stylisées des métopes sont des motifs récurrents que l'on retrouve sur quelques tombeaux étrusques (**Pl. VIII. 2**) et dans la décoration des parois des demeures romaines. En outre, les caissons - éléments typiques de la décoration des plafonds -, peuvent être aisément assimilés à l'architecture des parois des portiques. Ce cadre

innovant pourrait symboliser les deux facettes du centaure, son aspect sauvage (physique) et son aspect intellectuel (construction architecturale). Il pourrait alors s'agir d'une évocation d'un des deux portiques qui longeaient la place des *Saepta Julia*, et abritaient de célèbres collections d'œuvres d'art. Ajoutons, que l'*Hercule retrouvant Télèphe*, pourrait avoir été créé sur le modèle d'un tableau d'Apelle, selon l'hypothèse de P. Moreno.³⁸⁰ L'attitude statique des deux personnages et la technique employée par le peintre amènent à considérer cette fresque comme la meilleure copie picturale du célèbre groupe des *Saepta Julia*, à Rome.

Lorsque nous sommes face à cette peinture, ce que nous voyons immédiatement, c'est le modèle de *paideia*, dans sa perfection.

Si l'on accepte les arguments de G. Becatti, qui considère que les enseignements qui constituent l'ensemble de la *paideia* romaine « visent à faire du jeune romain surtout un soldat, un magistrat et un père de famille et les arts littéraires comme un « outil » pour la rhétorique et les débats politiques »³⁸¹, - ce qui correspond plus à la description homérique de l'enfance d'Achille auprès de Phénix -, nous pouvons nous poser la question de la préférence du type « monstrueux » dans les arts figurés au détriment du « type humain ».

Il est intéressant de constater que la version homérique est délaissée au profit d'une version, probablement plus ancienne³⁸², qui met en scène le jeune héros avec le « Bon Centaure », figure mythologique emblématique de la *paideia* grecque. L'association entre Achille et Chiron est déjà bien connue à l'époque de Pindare. Dans les *Néméennes*, l'auteur décrit les activités du jeune héros auprès du Centaure sur le mont Pélion : « *Cependant le blond Achille, tandis qu'il habitait la demeure de Philyre, enfant encore, avait pour jeux de grands exploits ; sans cesse, faisant voler comme le vent le javelot armé d'un fer court, il combattait les lions farouches, leur donnait la mort et abattait les sangliers. Puis il rapportait au Centaure, fils de Cronos, leurs cadavres encore haletants, dès l'âge de six ans ; et tout le temps qui suivit. [...] en sa sagesse profonde, Chiron avait nourri, dans son antre rocheux, Jason, et après lui Asclépios auquel il enseigna l'emploi des remèdes appliqués d'une main légère.* » (*Ném.* III, III, 43-55).³⁸³

³⁸⁰ P. Moreno, *La pittura greca da Polignoto ad Apelle*, Milan, 1987, p. 155-156.

³⁸¹ G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Florence, 1951, p. 33-35.

³⁸² Cf. *supra* p. 163, note 312.

³⁸³ Pindare, *Néméennes*, III, III, 43-55 (trad. A. Puech, « CUF »), Paris, 1923, 1967.

Thèmes	Tableaux	Emplacement	inv. MANN
Hercule	Hercule étouffant les serpents	Long côté	9012
	Hercule combattant le lion de Némée	Long côté	9011
	Hercule et les oiseaux de Stymphale	Long côté	
	Hercule et le sanglier d'Erymanthe	Long côté	9006
	Hercule retrouvant Téléphe	Niche semi-circulaire	9008
Argonautes	Médée	Long côté	8976
	Athéna surveillant la construction du navire Argo	Long côté	9522
Jupiter	Jupiter dans les Nuées	Long côté	9553
	Léda et le cygne	Long côté	
Education	Achille et Chiron	Niche semi-circulaire	9109
	Marsyas et Olympos	Niche semi-circulaire	SN. N. rom. CXV
Autres Légendes	Thésée vainqueur du Minotaure	Niche-semi-circulaire	9049
	Bellérophon et Praetos	Long côté	
	Enlèvement d'Hylas par les Nymphes	Long côté	8864
	Admète et Alceste	Long côté	9027
Figures secondaires	Deux athlètes	Long côté	9054
	Figure allongée jouant de la cithare	Long côté	
	Bacchante au rython	Long côté	9290
	Génie ailé avec corne d'abondance et bouquet de fleurs	Long côté	8828

Tableau 4: Tableau des représentations iconographiques de l'*Augusteum* d'Herculanum

L'auteur met l'accent sur les « exploits » du jeune adolescent et sur son caractère « sauvage », tout en précisant que le « sage Chiron » est l'éducateur des héros grecs.

Pourtant, dans la fresque d'Herculanum, l'environnement dans lequel sont placés Achille et Chiron n'a plus rien de sauvage. Ce fait est peut-être dû à la nature même de Chiron qui se distingue des autres Centaures. En effet, Chiron est un hybride mais il est issu des amours de Cronos et non pas d'Ixion et de Nuée comme les autres Centaures. A l'inverse de ses semblables, il n'est pas un être sauvage, il est immortel et vit dans un espace sauvage avec une femme et une progéniture humaines. De plus, il est doué de morale, de vertus etc... et aime la race des hommes à qui il vient en aide et transmet ses connaissances. La différence entre les Centaures et Chiron se manifeste aussi dans les arts figurés. Dans les premières représentations, sur les céramiques du VI^{ème} siècle av. J.-C., Chiron est représenté avec un torse, deux jambes et un arrière-train de cheval. Il a des cheveux hirsutes, une barbe et des oreilles de satyres. Il est également représenté avec un vêtement. Le port d'un vêtement est le signe de son caractère civilisé. A la fin du V^{ème} siècle av. J.-C. et au début du IV^{ème} siècle av. J.-C., les images évoluent pour ne plus changer. Chiron a seulement un visage et un torse humain, le reste de son corps est celui d'un cheval. Les traits de son visage sont moins grossiers, mais une couronne de lierre et les oreilles de satyre rappellent son côté « animal ». Il porte encore un vêtement mais il s'agit le plus souvent d'une peau de bête. Chiron est donc un être monstrueux par son aspect mais pas d'un point de vue intellectuel car il est sage et juste, doté de savoirs, du don de prophétie et d'autres qualités qui font de lui un précepteur idéal pour les futurs héros. On idéalise alors le Centaure, en maître d'initiations, en pédagogue détenant de nombreuses connaissances dans des domaines aussi divers que la médecine³⁸⁴, la prophétie³⁸⁵, la chasse, les vertus morales ou bien encore l'art de la musique - spécifiquement avec Achille. Mais le Centaure est principalement connu pour ses connaissances médicinales et sa bonté à guérir les hommes : « *Tous ceux qui venaient à lui, porteurs d'ulcères nés en leur chair, blessés*

³⁸⁴ Pindare, *Pythique*, III, I, (trad. A. Puech, « CUF »), Paris, 1922, 1977 : « ...le Centaure agreste, plein d'amour pour les hommes ! N'est-ce pas lui qui jadis instruisit le doux artisan de la santé robuste, Asclépios, le héros guérisseur de toutes les maladies ? » ; Pline l'Ancien, *HN*, VII, 196, (trad. R. Schilling, « CUF »), Paris, 1977 : « *herbariam et medicamentariam a Chirone, Saturni e Philyrae filio.* » trad. : « ...la botanique et la pharmaceutique seraient dues à Chiron, fils de Saturne et de Philyre. »

³⁸⁵ Pindare, *Pythique*, IX, III, (trad. A. Puech, « CUF »), Paris, 1922, 1977 : Chiron annonce à Apollon son avenir avec Cyrène.

*en quelque endroit par l'airain luisant ou la pierre de jet, le corps ravagé par l'ardeur de l'été ou le froid de l'hiver, il les délivrait chacun de son mal, tantôt en les guérissant par de doux charmes, tantôt en leur donnant des potions bienfaisantes, tantôt en appliquant à leurs membres toutes sortes de remèdes ; tantôt enfin il les remettait droits, par des incisions.»*³⁸⁶ Chiron devient alors, dès le V^{ème} siècle av. J.-C., le meilleur enseignant pour l'élite des héros (Hercule, Jason, Achille...) et par conséquent un élément important dans la transmission des valeurs traditionnelles pour des êtres d'exception.

Une fois leur apprentissage terminé, les élèves de Chiron, pourront accomplir des actes héroïques qui leur permettront de devenir, pour chaque homme, des exemples à suivre dès l'enfance et plus particulièrement pour les membres de l'aristocratie. Ne citons que Jason et la quête de la Toison d'or à laquelle participent Pélée et Hercule, Asclépios grâce à cet enseignement devient le héros et le dieu de la médecine et enfin Achille, le « meilleur des Achéens », symbole de bravoure et d'excellence, qui s'illustre à la guerre de Troie.

Le fait qu'Achille soit élevé par un personnage de nature hybride et qui plus est par un Centaure, va former son physique, mais aussi son caractère « incontrôlable » qui fera de lui le plus grand des héros, celui que chaque aristocrate prendra comme modèle pour acquérir la gloire suprême, comme l'a fait Alexandre le Grand. L'hybridité de Chiron lui donne un avantage certain. Ce même idéal du héros élevé par un être issu de la nature se retrouve chez l'élite romaine avec l'exemple de Rémus et Romulus nourris grâce à la louve ou bien encore avec Télèphe - séparé de sa mère Augé - nourri par une biche sur une montagne en Arcadie. Il semblerait que ces nourrissons, devenus de véritables légendes, sur lesquels la population a fondé son histoire³⁸⁷, mais aussi ses valeurs morales et encore bien d'autres préceptes de vie, aient obtenu cette « gloire » grâce à leur origine divine certes mais aussi grâce à leur apprentissage « sauvage ». C'est comme si leur qualité première était de survivre dans un climat hostile grâce à des « éléments » qui ont, soit révélé leur caractère guerrier, soit qui l'ont influencé par leur présence et leurs actes. Ces mêmes qualités sont celles qui sont admirées, enseignées et louées par les Romains et qui sont les références pour la fondation de

³⁸⁶ Pindare, *Pythique*, III, III, v. 47-53, (trad. A. Puech, « CUF »), Paris, 1922, 1977.

³⁸⁷ Rémus et Romulus pour Rome, Télèphe pour Pergame.

Rome.³⁸⁸ C'est dans cette vision, que l'on choisit de représenter Achille sous les traits d'un jeune garçon ou adolescent auprès de son précepteur « monstrueux », seulement par l'aspect.

On sait qu'il existe une période où l'élève est plongé dans un monde naturel où, après l'enseignement des arts de la chasse et de la guerre, il devra accomplir des actions, faire des expériences qui transformeront le jeune homme en héros. « La présence de qualité innée, représente, dans la *paideia* archaïque, une promesse indispensable pour la réussite du processus éducatif. »³⁸⁹ Un des processus de cet enseignement particulier, digne des héros, est l'apprentissage de la musique.

Il est important de souligner que l'enseignement de l'art musical a certainement été choisi pour accentuer le côté juvénile et la douceur d'Achille dans la fresque, et qu'il correspond à la paix retrouvée dans l'*Urbs*. Dans la littérature, l'apprentissage de la musique est évoqué mais tient une place infime dans l'ensemble de son éducation. Dans l'*Achilléide*, Stace nous dévoile déjà un petit garçon au tempérament bouillonnant et violent à travers les paroles de Chiron: « *Autrefois il supportait mes menaces...maintenant l'Ossa ne lui suffit pas, ni le vaste Pélion ou les neiges de Thessalie. Les Centaures eux-mêmes se plaignent souvent à moi de ce que leurs demeures aient été arrachées, leurs troupeaux emmenés sous leurs propres yeux et eux-mêmes mis en fuite...* » (I, v. 140-154) et à travers la bouche d'Achille lui-même : « *...il [Chiron] m'apprit à sourire à la vue des bêtes féroces (...) J'avais dès ce temps là les armes à la main, dès ce temps là j'avais le carquois sur l'épaule, j'aimais précocement à manier le fer (...) il m'autorisait à aller troubler dans leurs tanières les ours maussades et les sangliers à l'attaque foudroyante, éventuellement aussi un tigre de grande taille ou une lionne....* » (II, v. 102, 106, 123-125)

Toutefois, nous devons reconnaître, que la douceur des traits d'Achille et l'émotion provoquée par la musique (cithare) annoncent les futurs exploits du jeune héros sous les murs de Troie, au lieu d'oblitérer entièrement son image guerrière. Cette perception du héros est visible dans un passage des *Fastes* d'Ovide :

³⁸⁸ Cf. Tite-Live, *Histoire Romaine*, I, IV, VII ; Ovide, *Fastes*, I, 29-30, II, 5, v.132-144, 15, v. 365-381, v. 384 et suiv., 17, v. 481-488, v. 502-512 ; Plutarque, *Vies, Romulus*, I, 4, 4-5, 6, 3-5, 12, 2, 13, 1-4, 22, 1. Ne citons aussi que les fêtes liées à la légende de Romulus : les *Lupercalia* (sur la légende de la fondation de l'*Urbs*) et les *Quirinalia* en l'honneur de Romulus divinisé.

³⁸⁹ H. Monsacré, *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris, 1984, p. ; C. Brillante, « Crescita e apprendimento : l'educazione del giovane eroe », in *Quaderni Urbinati di Culture Classica* 37, 1991, p. 11.

*Nocte minus quarta promet sua sidera Chiron
 Semiuir et flauī corpore mixtus equi.
 Pelion Haemoniae mons est obuersus in Austros :
 Summa uirent pinu, cetera quercus habet.
 Philyrides tenuit ; saxo stant antra uetusto
 Quae iustum memorant incoluisse senem.³⁹⁰*

Les deux derniers vers montrent le contraste et l'ambiguïté de la nature profonde du Centaure et de celle d'Achille. Les mains qui font vibrer les cordes de la lyre sont également des instruments de mort. Ovide n'écrit-il pas que le centaure a appris la « *mélodie de la lyre aux mains qui devaient un jour envoyer Hector à la mort* » ? Dans ces vers l'auteur romain évoque subtilement deux traits de caractère d'Achille : la douceur avec l'art de la musique et la colère ou l'exploit guerrier avec la mort d'Hector. Les mains d'Achille sont capables de donner aussi bien du plaisir qu'une mort sanglante. La dualité de Chiron mi-homme (côté civilisé), mi-cheval (côté animal), se répercute sur Achille : l'homme civilisé qui joue de la lyre, et l'homme dominé et aveuglé par ses passions qui vengera Patrocle en donnant la mort à Hector.

Achille, dans la fresque d'Herculanum, est transposé dans le rôle du poète qui chante, au son de la lyre, les exploits des héros des temps passés, par exemple ceux de l'âge d'or : Hercule, Thésée, Jason etc... Cette perception du héros, chantant les exploits des anciens héros et est évoquée dans le livre II de l'*Achilléide* de Stace, lorsque Achille « *faisait vibrer avec le plectre d'Apollon les cordes sonores de sa lyre et qu'il s'émerveillait des glorieux exploits des hommes d'autrefois.* » (v. 157-158) qui suit le modèle homérique.

Chez Stace, la musique favorise un équilibre interne de la personne, elle contribue à dompter les passions. Il semblerait que la musique évoque des sentiments généreux et compatissants pour Achille. L'art de la lyre est un apaisement pour notre héros, mais aussi un moyen de séduction. Déidamie n'est-elle pas charmée en écoutant la musique et les paroles de Pyrrha ?

³⁹⁰ Ovide, *Fastes*, V, 379-389, (trad. R. Schilling, « CUF »), Paris, 1993: « La troisième nuit, Chiron apparaîtra avec ses étoiles : il est une moitié d'homme, associée au corps d'un cheval fauve. Le Pélion est une montagne d'Hémonie tournée vers les vents du sud : le sommet est couvert de pins verdoyants ; plus bas se dressent des chênes. Le fils de Philyra y habitait ; une grotte antique, ouverte dans un rocher, rappelle la demeure de ce juste vieillard. »

La musique est un art qui rapproche et qui évoque bien la tendresse respectueuse qui unit Achille et Chiron, comme elle unira Achille à Déidamie. Achille, à son tour enseignera la lyre à Déidamie et « *les chants que lui enseigna Chiron* ». (Stace, *Ach.* I, v. 573-574). S'ajoute à cette idée, le rôle de véritable protecteur que joue Chiron auprès de son élève, comme l'exprime si bien la fresque de l'*Augusteum* d'Herculanum. C'est le texte de Lucien, *Zeuxis ou Antiochus*³⁹¹, du II^{ème} siècle ap. J.-C. qui nous informe que le thème du centaure «paternel» était déjà d'actualité avec Zeuxis, si l'on considère sa description de la copie du tableau – l'original fut perdu à l'époque de Sylla³⁹² – comme vraisemblable: la centauresse allaitant ses nouveau-nés peut, semble-t-il, avoir servi de modèle pour les représentations plus tardives, de Chiron enseignant la lyre à Achille, du point de vue symbolique. A cette même période les sculptures des Centaures peuplent les jardins romains et ces derniers n'ont aucun point commun avec Chiron. Prenons l'exemple des deux centaures découverts en 1736 durant les fouilles dirigées par Monseigneur Furietti, à la Villa Hadriana, datés entre 117 et 138 ap. J.-C. et conservés au Musée Capitolins de Rome. Il s'agit d'un centaure jeune, imberbe et souriant et d'un vieux centaure barbu aux cheveux longs, les mains derrière le dos. Les traits du visage du jeune Centaure rappellent ceux des Satyres et la peau de bête posée sur son bras le lie d'autant plus au monde dionysiaque. La moue et les rides sur le front du vieux Centaure suggèrent la souffrance et la fatigue ; il a déposé son instrument de musique (cymbales) contre le tronc d'arbre (fonction d'étau) sous son corps. Cet instrument de musique est le signe de son appartenance au thiasse dionysiaque, qui peuple les jardins romains. En effet, les propriétaires des maisons ou des villas peuplent leurs jardins de personnages mythologiques liés au monde dionysiaque (Pan, Satyres, Ménades, Silènes, animaux etc...) dont les Centaures sont membres. Ils sont disposés de manière savante, afin de créer, pour le promeneur, un univers de « campagne sauvage » où la Nature est reine. Si l'instrument de musique est le signe d'appartenance au monde dionysiaque pour les Centaures, il n'en est pas de même pour Chiron. Le « Bon Centaure » enseigne l'art de la lyre, instrument plus raffiné et complexe qu'une flûte (instrument par excellence du banquet et du *symposium*), des cymbales ou tambourins, précisément utilisés par les Satyres et les Ménades.

³⁹¹ Lucien, *Zeuxis ou Antiochus*, 3-8.

³⁹² Cf. Ch. P. Landon, *Vies et œuvres des peintres les plus célèbres*, Paris, 1815, p. 146.

Même si Chiron, dans les arts figurés ne nourrit pas le héros, - sauf dans la description des *Imagines* de Philostrate³⁹³ - il est très clair qu'une relation intime s'est installée entre les deux personnages, comme le suggèrent la position de leurs corps et le regard d'Achille pour son précepteur dans la fresque d'Herculanum, mais aussi dans d'autres exemples pompéiens. Le lien « paternel » qui unit les deux personnages, s'explique aussi, par l'absence de Pélée dans cette version de l'enfance du héros, mais aussi par la nature même des deux personnalités. La nature hybride (mi-homme, mi-cheval) du précepteur renvoie à celle d'Achille, fruit de l'union entre un mortel et une déesse. La combinaison de l'intellect et du bestial font de Chiron un bon professeur, qui sait d'une part animer les ardeurs sauvages du cœur vaillant du Péléide et d'autre part maintenir chez lui une certaine mesure grâce aux vertus morales. Par ailleurs, dans les *Satires*, Juvénal, nous dit qu'Achille craignait Chiron :

« *Metuens uirgae iam grandis Achilles
cantabat patriis in montibus et cui non tunc
eliceret risum citharoedi cauda magistri* » (VII, 210-212)³⁹⁴

Il est intéressant de constater que Juvénal évoque Chiron comme un joueur de cithare et non pas de lyre. La lyre, plus fine que la cithare, est le symbole par excellence de l'art poétique et musical. Nous pourrions donc supposer alors que la cithare reflète la caractéristique animale de Chiron (plus grossière) et que la lyre correspondrait plus au côté humain d'Achille. Chiron jouerait de la cithare pour lui-même mais enseignerait l'art de la lyre à Achille, fils de roi.

Pourtant, nous savons que le tempérament « bouillonnant » d'Achille dépassera les limites pieuses apprises en Thessalie, mais qu'il lui apportera gloire et renommée. Il ne pouvait donc exister meilleur enseignant que le Bon Centaure, pour Achille, le meilleur des Achéens.

Si la *paideia* « mythologique », représentée par l'image d'Achille apprenant à jouer de la lyre auprès du centaure Chiron, connaît un tel succès au I^{er} siècle de notre ère c'est parce qu'elle illustre de manière légendaire l'enseignement des jeunes Romains.

³⁹³ Philostrate, *Imagines*, II, 12, (trad. A. Fairbanks, « LOEB »), Londres, 1931, 1960.

³⁹⁴ Juvénal, *Satires*, VII, 210-212, (trad. P. de Labriolle et F. Villeneuve, « CUF »), Paris, 1974 : « Achille déjà grand craignait encore les verges, quand il chantait dans les montagnes de sa patrie, et il n'eut pas été garçon à rire de la queue de son maître, le joueur de cithare. »

L'image du précepteur humain, plus proche de la réalité, n'a pas eu la faveur des sculpteurs et des peintres, probablement parce qu'elle ne procurait pas la fascination pour le passé légendaire que recherchaient les commanditaires. Le personnage de Chiron reflète beaucoup plus le monde mythologique, fantastique et extraordinaire des créatures hybrides, qui côtoyaient les dieux et les héros. Cet univers fait rêver, les jeunes gens bercés depuis leur plus tendre enfance par les exploits de la guerre de Troie. Le groupe Achille-Chiron illustre ce moment où les hommes et les dieux cohabitent, encore un peu, dans une harmonie quasi parfaite. La génération d'Achille ne fait pas partie de l'âge d'or, au contraire, elle est celle de l'âge du bronze, où les hommes ne luttent plus contre des monstres mais contre d'autres hommes.

La relation filiale qui se dégage d'*Achille et Chiron* par l'enseignement de la musique se retrouve aussi dans son pendant qui représente *Marsyas et Olympos (Pl. XI)*: Marsyas est assis sur un bloc de pierre taillé, un vêtement lui couvrant le haut des cuisses et le bas ventre. A ses côtés, Olympos se tient debout, entièrement nu, avec la jambe droite légèrement fléchie. Il tient une flûte dans la main droite et tourne la tête vers Marsyas qui tend les bras vers lui. Le jeune garçon et le satyre sont placés dans un espace architecturé (paroi à caissons surmontée d'une frise à métopes), probablement identique (l'état de conservation actuel ne permet pas la certitude) à celui de la fresque d'*Achille et Chiron*.

Une ancienne version suggère qu'Olympos était le fils de Marsyas, auprès duquel il apprit la musique. Marsyas est un démon de l'eau originaire de Phrygie, en Grèce il est assimilé aux Silènes. Il n'est donc pas surprenant que celui-ci connaisse l'art de la flûte. Son rapport avec Olympos, connu pour être un joueur de flûte en Phrygie provient peut-être de Misie, où ce dernier était considéré comme son fidèle disciple. Généralement, dans les représentations figurées Olympos porte un habit phrygien marquant ainsi ses origines orientales. La figure d'Olympos est liée selon les mythographes, à l'introduction de la musique aulétique dans le monde hellénique.

La flûte et la lyre sont deux instruments que pratiquent les jeunes Romains ; la flûte est directement liée aux musiciens alors que la lyre accompagne le poète qui chante les exploits, les légendes et les épopées glorieuses du passé et transmet ainsi la mémoire collective à travers les âges. L'attrait sensuel et sentimental qui se dégage de ces deux « couples » est peu visible dans les fresques d'Herculanum en parallèle avec certaines reproductions du même thème dans les demeures pompéiennes. Nous avons donc

l'évocation d'un apprentissage « réel » à travers des fresques mythologiques ce qui confère une certaine noblesse pour les membres de l'élite.

L'association entre un jeune homme et un « monstre » n'est pas nouveau. L'union des êtres fabuleux avec l'humain représente la métaphore de l'affrontement de ses peurs. Selon la pensée grecque, l'enfant sans éducation est un animal ; en représentant l'être juvénile avec un monstre la différence apparaît d'autant plus. Comme l'explique A. Moreau³⁹⁵ les êtres mi-hommes mi-animaux sont tout à fait propres à donner une éducation qui se déroule en pleine nature, loin de la cité des hommes. L'adolescent donne son corps à l'adulte qui en échange lui apporte une formation physique, intellectuelle et morale. Il lui inculque les valeurs qui vont faire de lui un homme exceptionnel.

D'autres éléments du programme décoratif de l'édifice sont un rappel direct à Rome et à son histoire légendaire. Sur les trente et une peintures mythologiques qui constituaient le décor de ce bâtiment, celles situées dans la partie inférieure des niches sont les plus représentatives de cette idée.

Dans la niche de droite, *Hercule retrouvant son fils Télèphe* (**Pl. XII**) représente une femme assise sur un rocher, à côté d'une corbeille de raisins, vêtue d'un chiton et d'un voile couvrant ses épaules et retombant sur le haut de sa cuisse droite, coiffée d'une couronne de végétaux. Elle tient dans sa main gauche une baguette en bois. A ses pieds, se trouvent un aigle et un lion. Il pourrait s'agir de la personnification de l'Arcadie ou bien de Cybèle.³⁹⁶ Derrière elle, un petit satyre coiffé d'une couronne de lierre se tient debout et tient un syrinx dans ses mains. Sur sa gauche, un personnage ailé, indique avec une baguette dorée à l'homme qui lui fait face, un jeune enfant, Télèphe, qui tète une biche. Hercule, entièrement nu, ses cheveux retenus par un bandeau entouré d'une couronne de laurier, porte un baudrier et retient la peau du lion de Némée sous son aisselle gauche. Sa main droite derrière le dos, le visage tourné vers la gauche, il regarde son fils Télèphe. Le jeune fils d'Hercule a survécu à une nature hostile et deviendra le fondateur de Pergame, cité au rayonnement culturel immense.

Dans la niche de gauche, *Thésée sauvant les enfants athéniens du Minotaure* (**Pl. XIII**), où le héros est debout, nu et imberbe est retenu par quatre enfants, celui de gauche lui

³⁹⁵ A. Moreau, « Initiation en Grèce antique » in *Dialogue d'histoire ancienne*, vol. 18, 1992, p. 191-244, spé. p. 197 et p. 230.

³⁹⁶ F. Gury, « La découverte de Télèphe à Herculaneum », in *KölnJbVFrühGesch* 24, 1991, p. 97-103 ; U. Pappalardo, « Le mythe d'Héraclès à Herculaneum » in *MEFRA* 113, 2001, p. 932-933 ; A. Coralini, *Hercules domesticus : immagini di Ercole nelle case della regione vesuviana : I secolo A.C. – 79 D.C.*, Naples, 2001, spéc. p.

embrasse la main droite, un autre est à genoux et s'accroche à sa jambe gauche, tandis qu'un autre est pendu à son poignet gauche, la tête reposant sur le vêtement du héros. Le dernier, à l'extrême droite, soulève une lance vers le ciel tout en la suivant du regard. Aux pieds du héros se trouve le corps démembré du Minotaure. En arrière plan, à gauche, une femme de dos, est assise sur un rocher, il pourrait s'agir de la personnification d'Athènes.

M. Gabriel, propose de voir dans la scène de la reconnaissance de Télèphe une allusion à l'*Hercule Farnèse*³⁹⁷ (PI. XIV) et dans la scène de *Thésée sauvant les enfants athéniens du Minotaure*, une référence à la statue du *Doryphore* de Polyclète. Nous pouvons ajouter, que la position de Thésée évoque également la position des statues d'athlètes ou achilléennes³⁹⁸ qui ornaient les espaces publics (thermes, gymnase, portiques) de Rome.

Avoir dans un même lieu l'évocation de Télèphe fondateur de Pergame et de Thésée fondateur d'Athènes suggère la puissance de Rome sur ces deux cités qui ont exercé une suprématie économique et culturelle sur le bassin méditerranéen. Rome, par ses conquêtes, règne désormais sur ces deux cités et le monde méditerranéen.

Il est alors certain que les peintures évoquées ci-dessus font partie d'une volonté, de la part des commanditaires, d'imiter Rome, à une échelle réduite et par là, la politique de construction du *princeps*, de manière à valoriser, à une échelle locale, leur propre cité.

.

2.5.4) Proposition de reconstitution :

M. Gabriel dans son ouvrage sur les peintres campaniens de 1952³⁹⁹, réussit à replacer les quatre fresques de *Thésée sauvant les enfants athéniens du Minotaure*, *Hercule retrouvant Télèphe*, *Achille et Chiron* et *Marsyas et Olympos*, dans les niches semi-circulaires, grâce à une analyse stylistique essentiellement fondée sur la lumière et l'observation de leur concavité, qui ne permet aucun doute sur leur emplacement.

³⁹⁷ Cf. aussi E. M. Moormann, *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*, Assen, 1988, p. 103.

³⁹⁸ Ce type de statues identifie les personnages représentés à des héros ou à des dieux. Cf. G. Sauron, *L'art romain des conquêtes aux guerres civiles*, Paris, 2013, spéc. p. 281.

³⁹⁹ M. Gabriel, *Masters of Campanian painting*, New-York, 1952.

Augusteum	Collège des Augustales	Maison de la Colonnade toscane
Hercule étouffant les serpents	Hercule luttant contre le fleuve Acheloos	Hercule sacrifiant un taureau sur un autel
Hercule combattant le lion de Némée	L'arrivée d'Hercule sur l'Olympe	
Hercule et les oiseaux de Stymphale		
Hercule et le sanglier d'Erymanthe		
Hercule retrouvant Télèphe		

Tableau 5

Cependant, la seule à formuler une véritable reconstitution de l'ensemble du décor est T. Najbjerg, même si sa proposition soulève quelques réserves. En effet, la chercheuse américaine suivie par I. Bragantini⁴⁰⁰, propose de placer la fresque d'*Achille et Chiron* dans la zone supérieure de la niche, au-dessus de celle d'*Hercule retrouvant Télèphe* ; les deux auraient été séparés par un fragment peint avec des architectures (Pl. XV). Sa reconstitution est plausible même si elle ne tient pas compte des dimensions réelles des murs. Cependant, la reconstitution des frères Piranesi, dans leur ouvrage du XIX^{ème} siècle consacré aux Antiquités d'Herculanum⁴⁰¹, est différente : la gravure, publiée dans les *Antichità*, place à ce même niveau deux médaillons symétriques qui comportent tous deux la représentation d'un personnage lié au monde de Bacchus (Pl. XVI). Le premier porte dans une main un flambeau, et de l'autre un instrument qui paraît propre à l'attiser ; le second porte un ruban et un thyrses. Il est troublant de retrouver le même schéma de construction pour la fresque de *Marsyas et Olympos* située dans l'autre niche semi-circulaire, même si le sujet et la forme (paysage rectangulaire) ne sont pas identiques (Pl. XVI). Sous la fresque, nous observons grâce à la gravure des frères Piranesi, une vignette rectangulaire contenant un paysage au milieu duquel est représentée une construction architecturale. Cette différence entre les deux « retranscriptions », nous amène donc à être très prudents dans notre jugement sur la « véracité » d'une reconstitution pour cette partie du bâtiment.

⁴⁰⁰ I. Bragantini, « Le pitture dell'Augusteo di Ercolano », in F. Coarelli (éd.), *Divus Vespasianus. Il bilmillenario dei Flavi*, Milan, 2009, p. 386-391.

⁴⁰¹ T. Piroli et P. Piranesi et F. Piranesi, *Antiquités d'Herculanum*, Paris, 1804.

Une autre suggestion est possible pour la reconstruction de l'emplacement original de ces quatre fresques. En effet, l'ouvrage de M. P. Guidobaldi et de D. Esposito qui regroupe de manière synthétique les dernières études sur Herculaneum, consacre une partie à l'*Augusteum* d'Herculaneum et propose une reconstitution partielle du décor très intéressante.⁴⁰² Selon les dernières « relectures » les fresques d'*Achille et Chiron* et de *Marsyas et Olympos* ne doivent pas être considérées comme des tableaux car ils n'ont pas de cadre à l'inverse d'*Hercule retrouvant Télèphe* et de *Thésée sauvant les enfants athéniens du Minotaure*.⁴⁰³ Les chercheurs italiens suggèrent alors que la scène de l'enseignement de la lyre à Achille par Chiron devait encadrer le tableau mythologique d'*Hercule retrouvant Télèphe* avec soit un pendant suivant la même thématique de l'enseignement musical soit un panneau symétriquement identique à l'intérieur de la niche droite; dans cette conception, *Marsyas et Olympos* serait un des panneaux qui encadrerait le tableau mythologique de *Thésée sauvant les enfants athéniens du Minotaure*, dans la niche gauche (**Pl. XVII**) selon le même système. Cette proposition est plausible en termes de décoration et d'espace : on retrouve dans le contexte vésuvien, l'encadrement d'une grande scène mythologique par des groupes statuaire comme dans la maison de l'Adonis blessé à Pompéi et les dimensions des deux tableaux voir des trois (si l'on accepte que les deux panneaux encadrent le tableau mythologique central) mis côte à côte correspondent à la largeur maximale de la niche. Toutefois, cette reconstitution hypothétique aussi séduisante soit-elle, reste problématique. Pourquoi, les fouilleurs du XVIII^{ème} siècle n'ont-ils pas retrouvé d'autres panneaux inspirés de la statuaire comme ceux d'*Achille et Chiron* et de *Marsyas et Olympos* ? Aucun carnet de fouilles – dont la lecture reste difficile – n'indique la présence d'autres fragments de ce style, à cet emplacement. Il paraît peu vraisemblable que les fouilleurs n'aient pas trouvés quelques fragments, ou des traces même très dégradées ou n'aient pas mentionné la présence de ces autres « panneaux » dans les niches.

Cependant, il est clairement explicite dans les notes de R. de Alcubierre – retranscrites dans la thèse de D. Esposito⁴⁰⁴ - que la fresque d'*Achille et Chiron* a été découverte trois jours après celle d'*Hercule retrouvant Télèphe* (découverte le 25 novembre 1739), à l'intérieur de la même niche. Ne faudrait-il pas croire alors que la fresque d'*Achille et*

⁴⁰² M. P. Guidobaldi et D. Esposito, *Herculaneum*, Verone, 2012, p.

⁴⁰³ *Idem.*, p. 340.

⁴⁰⁴ D. Esposito, *La pittura di Ercolano*, Naples, 2005, p. 24-25.

Chiron ait été placée en-dessous de celle d'*Hercule retrouvant Télèphe*, tout comme celle de *Marsyas et Olympos*, son pendant, avec celle de *Thésée sauvant les enfants athéniens du Minotaure* ?

La référence indubitable aux groupes sculptés des *Saepta Julia* de Rome participe également à cette hypothèse. En effet, si les deux fresques concaves évoquent de vrais groupes sculptés, ne devraient-elles pas être placées à une hauteur respectable, se mêlant ainsi aux nombreuses statues réelles qui peuplaient le bâtiment ?

A cela s'ajoute le problème de visibilité induit par la présence des nombreuses statues. Le catalogue de l'exposition *Verschüttet vom Vesuv*⁴⁰⁵ de 2006, propose de placer dans l'exèdre centrale une statue de l'Empereur Titus et deux statues représentant Claude et Auguste assis, disposés de part et d'autre de la figure de l'empereur Titus. Devant chaque niche semi-circulaire il faudrait restituer une statue en bronze. Ainsi, les quatre fresques concaves des niches, en particulier celles de *Thésée sauvant les enfants athéniens du Minotaure* et d'*Hercule retrouvant Télèphe* auraient été difficiles à observer pleinement par le spectateur. Cependant, la gravure publiée par A. Maiuri dans *Ercolano, I nuovi scavi (Pl. XVIII)*, permet de proposer à notre tour une autre hypothèse. En effet, en regardant attentivement la gravure, on s'aperçoit que les niches semi-circulaires de la paroi du fond sont légèrement surélevées par rapport au sol. Ainsi, les statues pouvaient être placées en avant des niches, sans pour autant cacher les fresques, puisque celles-ci étaient placées un peu plus haut, au niveau de l'abside des niches.

2.5.5) Symbolismes des figures mythologiques des niches absidiales :

Quelle interprétation devons-nous faire des fresques qui ornaient les parois de l'*Augusteum* et en particulier de celles des niches semi-circulaires ?

Au-delà du symbole de *virtus* que Thésée et Hercule peuvent inspirer, il faudrait comme le suggère entre autre M. Torelli, voir dans les deux grands héros l'incarnation du père protecteur, littéralement pour Hercule qui retrouve son fils et symboliquement pour Thésée qui se présente comme le « père » bienfaiteur sauvant les enfants d'Athènes. Chiron et Marsyas quant à eux, jouent le rôle de protecteur et de figure paternelle auprès de leurs élèves. Surtout Chiron qui enveloppe littéralement Achille, l'empêchant d'effectuer le moindre mouvement. Le rôle qui est imparti à la figure de

⁴⁰⁵ J. Mühlenbrock et D. Richter, (dir.), *Verschüttet vom Vesuv Die letzten Stunden von Herculaneum*, Mayence, 2006.

Chiron dans les arts figurés nous renvoie, semble-t-il, à la volonté de mettre en scène un univers un peu plus extraordinaire, qui donnerait, par le biais de l'image du Centaure, toute son ampleur au héros de la guerre de Troie.

Mais c'est avant tout leur caractère de héros fondateurs qui est à privilégier dans ce contexte. Selon U. Pappalardo, la présence d'Hercule dans le bâtiment, et particulièrement la fresque où le héros fondateur retrouve son fils Télèphe, devait servir à enorgueillir la conscience des *cives Herculanenses*, qui adoptaient l'idée que Rome était la nouvelle Athènes (Thésée) mais aussi l'héritière du royaume de Pergame (Télèphe).⁴⁰⁶ Sans oublier qu'Hercule est fortement lié à la fondation de Rome grâce à son culte à l'*Ara Maxima*. La référence à Rome est également visible avec Télèphe tétant la biche, qui rappelle sans aucun doute les jumeaux Rémus et Romulus tétant la louve.

J. W. Salomonson propose une lecture allégorique romaine pour les fresques d'*Achille et Chiron* et de *Marsyas et Olympos* ; pour lui les deux plus grandes fresques (*Thésée sauvant les enfants athéniens du Minotaure* et *Hercule retrouvant Télèphe*) des niches absidiales seraient une démonstration de la politique locale alors que les deux plus petites (*Achille et Chiron* et *Marsyas et Olympos*) seraient liées à la politique impériale ou une référence directe à Rome en rapprochant les deux plus petits tableaux des sculptures des *Saepta Julia* citées par Pline l'Ancien dans son *Histoire Naturelle*. Selon le chercheur, les fresques de Thésée et d'Hercule seraient une référence à l'école de Pergame que l'art romain aurait repris à son compte. Ainsi, la figure de Télèphe serait un parallèle à celle de Romulus. Cette hypothèse est valable si l'on tient compte du cycle des *stylopinakia* – plus précisément le second *stylopinakion* - du temple d'Apollônios à Cizique où le tableau de Télèphe faisait pendant à celui représentant Romulus et Rémus.⁴⁰⁷ En intégrant les deux figures dans un même programme figuratif, il est évident qu'on a voulu mettre en parallèle les fondateurs de Pergame et de Rome, cités extrêmement puissantes et dont les rayonnements culturels et artistiques se sont influencés mutuellement. Par ailleurs nous retrouvons la pensée que des êtres éduqués dans un environnement hostile et sauvage ont su grâce à des animaux (dans cet

⁴⁰⁶ U. Pappalardo, « Le mythe d'Héraclès à Herculanium », in *MEFRA* 113, 2001, p. 932.

⁴⁰⁷ M. Torelli, « La « Basilica » di Ercolano. Una proposta di lettura », in *Eidola*, 2004, p. 137-138 et F-H. Massa-Pairault, « L'interprétation des frises du grand autel de Pergame et des *stylopinakia* de Cyzique », in F-H. Massa-Pairault et G. Sauron (dir.), *Images et modernité hellénistiques. Appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César*, Rome, 2007, p. 205-221, spéc. p. 209-211 : les héros des parties méridionales, évoquent « le thème de l'arété et de sa récompense ».

exemple précis) devenir des êtres exceptionnels dont les destins sont devenus des modèles que l'on célèbre et honore à travers les arts.

La parenté thématique qui lie les quatre fresques des niches absidiales est également accentuée par l'hypothèse selon laquelle un seul et même peintre les aurait réalisées.

C. L. Ragghianti⁴⁰⁸ et Jr. L. Richardson⁴⁰⁹ reconnaissent environ une vingtaine de « maîtres » campaniens et ont déduit, pour l'*Augusteum*, grâce à l'étude du traitement de la composition et de l'emploi des couleurs, qu'il s'agissait du peintre de Télèphe, alors que M. Borda comme M. Gabriel et M. Papini suggèrent qu'il s'agit du peintre « d'Herculanum ». ⁴¹⁰ En observant le visage d'Hercule, de Chiron et de Marsyas, nous retrouvons des similitudes qui ne peuvent pas être de simples coïncidences (barbe, oreille, cheveux) – marques de la technique du peintre. Ces parentés stylistiques évidentes témoignent probablement de la volonté d'obtenir une certaine unité dans l'organisation du décor de l'édifice.

Cependant si l'ensemble des travaux sur la décoration de l'*Augusteum* reconnaît une même main pour les fresques des niches semi-circulaires, leur datation reste problématique. En effet, certains comme M. Borda ou K. Schefold affirment que la décoration picturale serait une production d'époque flavienne⁴¹¹ alors que d'autres comme T. Najbjerg, proposent une datation antérieure, contemporaine de la construction du bâtiment, d'époque claudienne.

Pour ce faire, T. Najbjerg met en évidence la relation étroite du Collège des Augustales avec le programme décoratif de l'*Augusteum*⁴¹² grâce au message idéologique de certaines peintures (culte impérial et références aux origines de Rome) et voit l'*Éducation d'Achille* et l'*apprentissage d'Olympos* comme deux références possibles à la politique de l'Empereur Claude.

Le décor pictural principal du Collège des Augustales (**Pl. XIX**) se concentre sur la personne d'Hercule, héros protecteur et éponyme de la cité vésuvienne. Sur les parois

⁴⁰⁸ C. L. Ragghianti, *Pittori di Pompei*, Milan, 1963, p. 49-52.

⁴⁰⁹ Jr. L. Richardson, *Catalog of identifiable figure painters of ancient Pompeii, Herculaneum, and Stabiae*, Baltimore, 2000, p. 9, 171-175.

⁴¹⁰ M. Borda, *La pittura romana*, Milan, 1958, p. 241-243; M. Papini, « II. Soggetti mitologici », in E. La Rocca, S. Ensoli, S. Tortorella et M. Papini, (dir.), *Roma. La Pittura di un Impero*, Milan, 2009, p. 281.

⁴¹¹ K. Schefold, *La peinture pompéienne*, trad. J.-M. Croisille, Bruxelles, 1972, Paris, 2005, p. 325; Cf. aussi, I. Bragantini, « Le pitture dell' Augusteo di Ercolano », in F. Coarelli (éd.), *Divus Vespasianus. Il bilmillenario dei Flavi*, Milan, 2009, p. 388.

⁴¹² T. Najbjerg, *Public painted and sculptural programs of the Early Roman Empire: a case-study of the so-called Basilica in Herculaneum*, Ph.D.diss, Princeton, 1997, p. 127-137.

de l'exèdre centrale, le spectateur peut encore admirer deux tableaux de la vie d'Hercule : le *Combat d'Hercule contre Acheloos pour Déjanire* (paroi Nord) et l'*Apothéose d'Hercule* (paroi Sud) (Pl. XIX). Dans ce bâtiment, les tableaux en rapport avec le mythe d'Hercule s'ajoutent à ceux de l'*Augusteum* et donnent une nouvelle perception du héros. Si dans l'*Augusteum*, nous avons les différents exploits d'Hercule – medium pour créer une émulation vertueuse chez la jeunesse –, dans le Collège des Augustales, le héros est représenté comme un homme qui accède à l'apothéose, à la divination, grâce à ces actions. Dans la réalité, l'Empereur, par le même procédé théorique, sera lui aussi divinisé en récompense de ses vertus, de ses exploits et de ses bienfaits. L'adéquation entre le décor peint et la fonction même de la pièce est alors parfaite, à tel point que E. Moormann a proposé de reconnaître, dans l'épisode de la lutte contre Acheloos, le portrait de Néron sous les traits d'Hercule,⁴¹³ en comparant le visage du héros à certains portraits sculptés de l'empereur.

T. Najbjerg conclut son argumentation en suggérant que les deux scènes d'éducation musicale des niches semi-circulaires sont une allusion à l'éducation du fils et fils adoptif de l'Empereur : Britannicus et Néron.⁴¹⁴ Grâce à Suétone, l'hypothèse de la chercheuse américaine trouve une résonance. L'auteur romain décrit la musique comme une partie importante du programme d'études de l'enfance de Néron : « *Inter cesseras disciplinas pueritae tempore imbutus et musica* »⁴¹⁵, et énonce son penchant pour la pratique de la lyre. Toujours selon Suétone, le jeune Britannicus aurait été empoisonné par son frère, parce qu'il le surpassait en chant : « *Britannicum non minus aemulationes uocis, quae illi iucundior suppetebat, quam metu ne quantique apud hominum gratiam paterna memoriam praeualeret, ueneno adgressus est.* »⁴¹⁶ Il faudrait donc voir avec prudence, dans ces deux exemples picturaux, des transpositions des jeunes fils de Claude en héros grecs s'adonnant à l'apprentissage de la musique. Néron serait Achille et Britannicus, Olympos. Une telle assimilation entre les fils de Claude et les deux héros aurait visé à flatter l'Empereur régnant et à célébrer son futur successeur.

⁴¹³ E. Moormann, « Sulle pitture della Herculaneum Augustalium Aedes », in *CronErcol* 13, 1983, p. 175-177; D. Esposito, *La pittura di Ercolano*, Naples, 2005 p. 19.

⁴¹⁴ Néron fut adopté par Claude en 50 de notre ère.

⁴¹⁵ Suétone, *Vie des douze Césars, Néron*, XX, (trad. H. Ailloud, « CUF »), Paris, 1931 : « Durant son enfance, on l'avait, en dehors de ses autres études, initié à la musique. »

⁴¹⁶ Suétone, *Vie des douze Césars, Néron*, XXXIII, (trad. H. Ailloud, « CUF »), Paris, 1931 : « Jaloux de Britannicus, qui avait une voix plus agréable que la sienne, et craignant d'autre part qu'il ne le supplantât un jour dans la faveur du peuple, grâce au souvenir de son père, il le fit empoisonner. »

Pour M. Torelli et T. Najbjerg, le caractère juvénile de certains personnages donne à penser que l'on a voulu mettre en avant la jeunesse, les tribulations, les sauvetages et l'éducation des jeunes héros comme les éléments d'un programme choisi par les membres influents de la cité et destiné à toucher une jeune audience : les *Iuvenes*. Il s'agit d'une institution publique (*collegia iuvenum*), créée par Auguste, à caractère sportif et paramilitaire qui siégeait à la Palestre – large espace découvert à l'Est de l'*Augusteum*, dont l'entrée/sortie rectangulaire, au fond, ferait office de connexion entre les deux bâtiments -, où l'on enseignait aux jeunes gens les nouvelles valeurs liées à l'idéologie impériale. Par ailleurs, le tableau d'Achille et Patrocle (n° 139) a été découvert dans la zone de la Palestre, sans plus d'exactes précisions. Achille est représenté assis sur un siège à dossier richement ouvragé, tournant la tête vers Patrocle debout, les jambes croisées, dans une attitude de discours (geste du bras droit levé, paume visible). Les deux jeunes hommes sont disposés à l'intérieur d'un édifice (poutres du toit). A l'extrême gauche de la composition, les jambes d'un cheval à la robe brune. Ce tableau pourrait évoquer un des passages le plus important de l'*Iliade*, où Patrocle demande à Achille de lui permettre de retourner au combat. Ainsi, placé dans la Palestre, lieu d'éveil moral, physique et éducatif des *Iuvenes* affiliés au culte de l'empereur, ce tableau aurait eu pour fonction d'inspirer les jeunes gens au nom de l'honneur et de la vertu belliqueuse à se dépasser – sentiments de Patrocle.

Toujours selon M. Torelli, il faudrait comprendre les statues des différents empereurs comme des symboles de l'éducation et de la protection que procure le *princeps* à la jeunesse romaine. Au vu de la multiplicité des thèmes décoratifs illustrés dans l'*Augusteum*, nous devons admettre que le thème de l'éducation et le symbole de la piété filiale ne s'appliquent pas à l'ensemble du décor du bâtiment, mais font partie d'une cohérence, d'une certaine volonté de rassembler dans un même espace, les plus grandes valeurs, les plus grands concepts de la société idéale. Ainsi, pour M. Torelli, la décoration statuaire et la décoration picturale de l'*Augusteum* évoqueraient l'atmosphère d'un gymnase⁴¹⁷, d'autant que généralement Hercule, Thésée et Achille sont des héros traditionnellement affiliés au gymnase.

Pour le chercheur italien, le « programme » de l'*Augusteum* n'est pas une simple évocation, une imitation des *Saepta Julia* de Rome dans une cité campanienne mais,

⁴¹⁷ M. Torelli, « La « Basilica » di Ercolano. Una proposta di lettura », in *Eidola*, 2004, p. 139-140.

l'expression d'une tradition hellénistique déjà incorporée depuis plusieurs années dans la haute société romaine. Les lieux de réunion et d'échanges prennent une particulière importance dans ce contexte : ce sont les places publiques et les portiques, ... mais aussi les thermes et leurs équipements sportifs et culturels qu'il importe de développer dans la propagande augustéenne. Le complexe d'Agrippa au Champ de Mars, parallèle à la grande place des *Saepta Julia*, et qui comporte les premiers thermes publics et gratuits de Rome, s'accompagne aussi d'installations de plein air : étang-piscine, parcs et pistes d'entraînement qui en font un complexe pour l'entraînement de la jeunesse. Ces aménagements ont engendré l'organisation des associations de jeunes qui vont encadrer les structures éducatives. Strabon émerveillé, décrit le paysage du Champ de Mars – à l'apparence d'un gymnase - avec les mêmes mots qu'emploie Virgile décrivant les Champs-Élysées où les héros de l'*Iliade* s'entraînent sur des pelouses au bord d'un cours d'eau. L'exaltation de la *paideia* grecque est un leitmotiv de l'idéal romain ; le groupe Achille-Chiron évoque alors, pour des jeunes hommes cultivés, l'ensemble de l'éducation du héros dont les exercices physiques préparent à la guerre.

En ce sens, nous pouvons penser que le groupe sculpté des *Saepta Julia* daterait de l'époque d'Auguste, car il est nettement en adéquation avec les thèmes idéologiques des autres structures réalisées par Agrippa, plus ou moins à la même époque, en bordure des *Saepta Julia*.

Toutefois, les quatre fresques des niches semi-circulaires de l'*Augusteum* d'Herculanum, probablement dérivées de monuments de Rome⁴¹⁸ édifiés par les plus hauts dignitaires, sont la démonstration de *l'imitatio urbis* et du détournement d'œuvres ou de modèles de la culture hellénistique au service d'une propagande typiquement romaine et surtout, nous révèlent à la fois un phénomène d'assimilation, de récupération et d'interprétation de chefs-d'œuvre grec.

Le peintre a donc réuni dans ce bâtiment, tous les éléments pour créer l'illusion d'une transposition des sculptures des *Saepta Julia* et à travers elles, l'image de Rome. A la notoriété dont jouissaient ces œuvres s'ajoute le fait que les cités du littoral campanien voyaient leur population augmenter à partir du printemps, lorsque les riches Romains venaient s'y installer, dans leur villas, et profiter de la vie calme et « simple » de la

⁴¹⁸ A. Wallace-Hadrill, « Case dipinte. Il sistema decorativo della casa romana come aspetto sociale », in E. La Rocca, S. Ensoli, S. Tortorella, M. Papini (dir.), *Roma. La Pittura di un Impero*, Milan, 2009, p. 31-37, spéc. 34. Cf. aussi, C. Marigliani, *Caligula e Nerone*, Rome, 2011, p. 288.

campagne tout en y apportant le luxe de la capitale. Il est alors certain que les peintures de l'*Augusteum* sont des copies inspirées des œuvres majeures qui peuplaient la ville de Rome, et la démonstration d'une volonté de la part des commanditaires d'imiter l'*Urbs* et par là, la politique de construction du *princeps*, de manière à valoriser, à une échelle locale, leur propre cité.

L'imitation ou plutôt l'insertion des œuvres d'art dans le décor pariétal, habituellement exposées dans les portiques de Rome ne se limite pas seulement aux édifices publics comme avec l'exemple de l'*Augusteum* d'Herculanum, mais se retrouve aussi chez les particuliers campaniens, comme dans le salon H de la villa de *P. Fannius Synistor*, à Boscoreale, à environ deux kilomètres de Pompéi, datable des environs 60-40 av. J.-C. La villa fut fouillée en 1900 par V. De Prisco. Après le détachement des parois, réalisé dans le but que l'Etat italien en devienne acquéreur, la mégalographie de l'oecus H, a été dispersée en onze fragments, entre le Metropolitan de New-York, le Musée Archéologique National de Naples et le Musée de Mariemont et la villa ré-enterrée.⁴¹⁹ Les propositions d'interprétation pour la mégalographie du salon H, sont multiples - et peuvent selon une argumentation solide être suivies - comme en témoignent, entre autre, les recherches de F. Müller, G. Sauron et B. Bergmann⁴²⁰ et surtout les propositions énoncées lors du colloque de Mariemont tenu les 21-23 avril 2010, intitulé *Les fresques romaines de Boscoreale : perspectives actuelles*.

Les personnages de la mégalographie « historique » de la paroi gauche du salon H (Pl. VIII. 1), quand on entre dans la pièce, sont une évocation des œuvres exposées dans les portiques romains. Les trois figures humaines, « posées » sur un sol fictif, se détachent sur un fond rouge, surmontée d'une frise dorique à métopes et triglyphes, ornées de motifs de fleurs, derrière laquelle s'ouvre une colonnade en trompe-l'œil. Le vieil homme appuyé sur un bâton biscornu qui lui sert de canne, a l'attitude et la position codifiée du philosophe. Il est séparé du groupe des deux femmes de droite par une colonne à bossages, accentuant la sensation visuelle de la profondeur. La femme assise de profil coiffée d'un turban regarde le personnage devant elle, qui porte la

⁴¹⁹ Cf. le mémoire de F. Barnabei, *La villa pompeiana di P. Fannio Sinistore scoperta presso Boscoreale*, Rome, 1901.

⁴²⁰ F. Müller, *The wall painting from the oecus of the villa of Publius Fannius Synistor in Boscoreale*, Amsterdam, 1994 ; G. Sauron, « Nature et signification de la mégalographie énigmatique de Boscoreale », in *REL* 71, 1993, p. 87-117 ; *Id.*, *Quis Deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome*, Rome, 1994, p. 325 suiv. ; B. Bergmann, *Roman Frescoes from Boscoreale : the Villa of Publius Fannius Synistor in Reality and Virtual Reality*, New-York, 2010.

kausia (couvre-chef macédonien), assis sur un rocher, avec sa lance et son bouclier rond. Il pourrait s'agir des personnifications de la Perse vaincue par la Macédoine.

Les ombres portées de la colonne et de la frise donnent l'illusion de profondeur et créent un espace fictif – pour l'œil du spectateur - entre la colonne et le mur du fond. A l'intérieur de cet espace, les figures humaines sont disposées de manière à évoquer les statues qui ornaient les portiques. Nous pourrions suggérer, par ailleurs, que les personnages représentés sur la paroi du salon H de la villa de Boscoreale, soient une copie picturale de vraies sculptures dans de vrais portiques, comme l'exemple du groupe sculpté d'Achille et Chiron des *Saepta Julia*, inspiration et modèle de la fresque de la niche semi-absidiale droite de l'*Augusteum* d'Herculanum.

2.6) Diffusion dans les arts mineurs:

Juvénal, dans ses *Satires*, montre bien l'existence de la diffusion du modèle du groupe d'Achille et Chiron, comme objet décoratif, dans le passage de l'incendie du logement de Codrus :

« *Lectus erat Codro Procula minor, urceoli sex
Ornamentum abaci nec non et paruulus infra
Cantharus et recubans sub eodem marmore Chiron,
Iamque uetus graecos seruabat cista libellos
Et diuina opici rodebant carmina mures.
Nil habuit Codrus, quis enim negat ?* »⁴²¹

Le passage n'est pas explicitement clair sur l'iconographie de la statuette, il s'agit en effet d'un « *marmore Chiron* », pourtant nous ne pouvons croire que Chiron soit identifiable seul. On sait que la diffusion du groupe statuaire des *Saepta Julia* a été largement produite sous la forme de petites statuettes. Juvénal nous dit que Codrus n'avait rien « *Nil habuit Codrus* », est-ce ironique et dans le ton de la satire ou bien faut-il admettre que posséder une statuette en marbre ou une coupe à anse avec un pied

⁴²¹ Juvénal, *Satires*, III, 203-208, (trad. P. de Labriolle et F. Villeneuve, « CUF »), Paris, 1921, 1983 : « Codrus possédait un lit trop petit pour Procula elle-même ; six petites cruches, ornement de son buffet, avec, au-dessous, une petite coupe à anse et un Chiron couché sous le même marbre. Ajoutez-y quelques livres grecs conservés dans un vieux coffret, divins poèmes que rongeaient ces rustres de rats. Codrus, donc, n'avait rien : qui le conteste ? »

en forme de Chiron – selon l’avis de G. Becatti⁴²² – et des livres grecs étaient des biens modestes ou « communs » à cette époque ?

L’ironie du passage de Juvénal nous fait penser à une statue d’Hercule évoquée dans l’œuvre de Martial, qui aurait pu inspirer le poète. Dans l’épigramme 44 du livre IX, le poète décrit la statue d’*Hercule Epitrapezios*⁴²³ assis ou allongé sur un marbre, possession du collectionneur Novius Vindex. Martial révèle sur un ton « moqueur » que la statue qui fait l’objet de l’admiration et de la vantardise de son propriétaire n’est qu’une copie d’un bronze de Lysippe.⁴²⁴ L’original devait orner la table d’Alexandre le Grand, d’Hannibal puis de Sylla alors que la copie orne la table « d’un simple citoyen ».⁴²⁵

Ainsi, Martial et Juvénal énoncent subtilement, le goût des Romains pour l’art mais aussi la production massive et en série d’œuvres appréciées grâce au regard initié du spectateur et collectionneur. En effet, toutes les œuvres des peintres ou sculpteurs grecs ne sont pas reproduites, seules les œuvres considérées comme des chefs-d’œuvre, déjà de leur temps ou bien à l’époque romaine, sont copiées, et diffusées, largement, comme par exemple dans certaines demeures pompéiennes.

L’agencement du groupe d’Achille et Chiron dans les *Saepta Julia* et le lien avec au moins un autre groupe sculpté (Pan et Olympos) dans ce même lieu, ainsi que sa réception et son utilisation dans la propagande augustéenne, en font une création romaine. Les vertus belliqueuses d’Achille, qui jusqu’alors avaient la prédominance dans le répertoire figuré, n’existent plus dans les arts visuels ni dans les arts littéraires. On préfère alors une conception plus intimiste du jeune héros qui relève probablement de l’esthétique hellénistique, très appréciée à cette période.

La nouvelle conception des *Saepta Julia* reflète la puissance et le pouvoir de celui qui les avait conçues. Les œuvres d’art que le peuple peut admirer aux *Saepta Julia*, conçu comme un musée, sont aussi un rappel des exploits de César et de la famille des *Iulii* et à travers eux la puissance de Rome sur la Grèce - le modèle par excellence – et les autres territoires conquis.

⁴²² G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Florence, 1951, p. 260.

⁴²³ *Epitrapezios* signifie qui préside le festin et le protège, mais dans le cas précis de la statuette, l’adjectif signifie « surtout de table ».

⁴²⁴ Cf. J-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, 1982, p. 349 et Cf. Ch. Picard, *Manuel*, p. 596.

⁴²⁵ Cf., S. Estienne, « D’une chapelle dédiée à Hercule à l’Hercule Cubans des Régionnaires, le problème du recoupement des sources », in O. de Cazanove et J. Scheid (éd.), *Sanctuaires et sources*, Centre Jean Bérard, 2003, p. 55-67, spéc. p. 60-61.

L'originalité du groupe des *Saepta*, réside dans la composition iconographique et surtout dans la considération des Romains pour la figure d'Achille comme le modèle de *paideia*. Cette vision du héros est bien représentée chez Stace, même si son oeuvre était inachevée. A l'inverse, la littérature du I^{er} siècle av. J.-C. et du début du I^{er} siècle ap. J.-C., présente Achille comme le modèle du guerrier qu'on redoute, emprunté au modèle homérique. Chez Catulle, il est celui dont la naissance est destinée à être le fléau des Troyens, chez Virgile, à travers les yeux d'Énée, il est le héros violent et indomptable qui a tué Hector et tant d'autres valeureux Troyens. Achille, dans cette vision est également entré dans l'histoire, car ses exploits sont représentés dans un endroit sacré : le temple de Junon. Cependant, l'image du guerrier sanguinaire n'a pas totalement disparu du répertoire figuré romain à cette époque ; elle s'adapte simplement au support.⁴²⁶ Ainsi, la valeur belliqueuse et indomptable d'Achille au I^{er} siècle de notre ère, est retranscrite sur la cuirasse en bronze de la statue de Germanicus, (n° 136) membre de la puissance famille julio-claudienne, avec l'épisode du meurtre de Troïlos.

3) Survivance de la légende de Troïlos :

Le motif du meurtre de Troïlos est un élément du répertoire figuré qui incarne le mieux la violence d'Achille. Fortement utilisé en Étrurie jusqu'au II^{ème} siècle av. J.-C., pour décorer principalement les urnes funéraires des jeunes hommes, il disparaît peu à peu sous la domination romaine.

Néanmoins, la découverte à *Ameria*⁴²⁷ (Amelia), le 3 août 1963, d'une statue en bronze⁴²⁸ de *Nero Claudius Drusus Germanicus*, révèle un processus de réappropriation, au I^{er} siècle après J.-C., de cette image dans le monde romain et de l'utilisation « publique » de cet épisode mythologique, qui était, au vu de la documentation conservée, représenté dans un cadre exclusivement privé. Ce choix iconographique qui symbolise la victoire est d'autant plus surprenant qu'à cette époque, et même dès la fin de la République, le répertoire du cycle d'Achille n'évoque plus cet épisode.

⁴²⁶ Cf. T. Hölscher, *The language of Images in Roman Art*, Cambridge University Press, 2004.

⁴²⁷ La statue en bronze de Germanicus est évoquée dans plusieurs ouvrages ayant pour sujets soit l'iconographie des princes julio-claudiens soit les statues cuirassées. En 2008, G. Rocco avec *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Ameria (Umbria)* est la première à véritablement réaliser une étude détaillée entièrement consacrée à cette oeuvre.

⁴²⁸ La statue a été découverte à l'état fragmentaire, à l'extérieur de l'enceinte de la ville. Seul le pied droit était encore fixé sur le socle, et le matériel retrouvé autour se composait d'un chapiteau décoré de trophées et d'une proue de navire et d'un autel funéraire avec une guirlande sculptée tout autour.

3.1) Identification de Germanicus :

La reconstitution réalisée par le Musée national archéologique de Pérouse⁴²⁹ (n° 136), nous permet de constater que la statue se compose de plusieurs parties réalisées séparément : la tête, les jambes, les bras, l'épée, le manteau, la lance et le buste cuirassé. L'ensemble des études s'accordent sur l'identité du personnage cuirassé, représenté dans le geste de l'*adlocutio*⁴³⁰, et y reconnaissent Germanicus.⁴³¹

Depuis plus d'un siècle, l'iconographie de Germanicus est l'objet de multiples recherches.⁴³² Mais c'est vers la fin des années 1980, que les études ont établi l'existence et l'identification de trois types de portraits, suivant une chronologie plus ou moins précise, du prince de la *Domus Augusta*. Germanicus, par sa mère (Antonia Minor) est le petit fils de Marc-Antoine et d'Octavie, sœur d'Auguste. Sur ordre de son grand oncle, il est adopté par Tibère en 4 ap. J.-C. En 5 ap. J.-C, il épouse Agrippine l'Aînée, fille de Julia et d'Agrippa et donc petite-fille d'Auguste.

Le premier portrait date de son adoption par Tibère (**Pl. XX. 1**), le second durant son Consulat obtenu en 12 ap. J.-C. (**Pl. XX. 2**) et le troisième à sa mort en 19 ap. J.-C. comme celle d'Amelia.

La tête-portrait d'Amelia, présente les critères physiologiques du troisième type, désigné comme le type Gabies, en référence à une statue posthume en marbre retrouvée à Gabies (à 18 km de Rome) : les cheveux qui bifurquent, les pointes en virgules et qui descendent le long des tempes devant des oreilles grandes et légèrement pliées en avant, les arcades sourcilières en saillie, une bosse sur un nez prononcé, la lèvre supérieure fine et un menton arrondi.

Selon toute vraisemblance et grâce à des études comparatives sur des monnaies et des camées de l'époque de Caligula ou de Claude, ce type de portrait daterait du I^{er} siècle après J.-C. ; plus particulièrement sous le règne de Caligula comme le suggèrent K. Fittschen, D. Boschung, M. Cadario et G. Rocco.⁴³³ Ainsi la statue en bronze d'Amelia

⁴²⁹ G. Rocco, *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Almeria (Umbria)*, Rome, 2008, p. 493.

⁴³⁰ Le geste de l'*adlocutio* est généralement réservé à l'*imperator*, lorsqu'il s'adresse aux cohortes à Rome ou à l'armée dans le campement, debout sur un podium.

⁴³¹ Pour ceux qui rejettent cette identification, les *calcei patricii* représentés sur la statue d'Amelia, confirment au moins, l'appartenance du personnage à la classe la plus haute de l'aristocratie romaine, et plus particulièrement dans ce cas, à la famille impériale.

⁴³² K. Fittschen, « I ritratti di Germanico », in G. Bonamente, M.P. Segoloni (dir.) *Germanico, la persona, la personalità, il personaggio*, Rome, 1987, p. 205.

⁴³³ K. Fittschen, « I ritratti di Germanico », in G. Bonamente, M. P. Segoloni (dir.) *Germanico, la persona, la personalità, il personaggio*, Rome, 1987, p. 205-218, spéc. p. 212-216; D. Boschung, *Das*

serait un portrait posthume de Germanicus décédé en 19 ap. J.-C à Antioche. Si l'on peut identifier facilement Germanicus – dans une certaine mesure – c'est parce que son visage-portrait a été l'objet d'une riche production et rentre alors dans une recherche iconographique importante⁴³⁴ qui a débuté probablement à partir de 4 ap. J.-C, lorsque Germanicus fut adopté par Tibère – sous le nom de *Germanicus Iulius Caesar* - selon la volonté d'Auguste.⁴³⁵ Ajoutons que sa popularité, obtenue par sa personnalité propre et ses qualités militaires⁴³⁶ et artistiques⁴³⁷, a été un des facteurs de la diffusion de son image. Tacite utilise des références à Alexandre le Grand pour glorifier la personne de Germanicus, comme lorsqu'il évoque les funérailles à Antioche :

« *Funus sine imaginibus et pompa per laudes ac memoriam uirtutum eius celebre fuit. Et erant qui formam, aetatem, genus mortis, ob propinquitatem etiam locorum in quibus interiit, magni Alexandri fatis adaequarent. Nam utrumque corpore decoro, genere insigni, haud multum tringinta annos egressum, suorum insidiis externas inter gentes occidisse...* »⁴³⁸

Tacite fait allusion à la double ascendance de Germanicus à la famille des *Julii*, directement du côté de sa mère, Antonia⁴³⁹ et indirectement par sa femme, Agrippine (petite fille d'Auguste). Ainsi, Germanicus est le « premier vrai julio-claudien »⁴⁴⁰ au sens premier du terme ce qui lui donnait une place à part dans la politique de succession d'Auguste.

römische Herrscherbild, 1, 4. Die Bildnisse des Caligula, Berlin, 1989, p. 81, 100-101; « Die Bildnistypen des iulisch-claudischen Kaiserfamilie. Ein Kritischer Forschungsbericht », in *JRS* 6, 1993, p. 39, 60-61; M. Cadario, *La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a. C. al II d. C.*, Milan, 2004, p. 173 ; G. Rocco, *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Almeria (Umbria)*, Rome, 2008, p. 539, 545, 551-554, 680.

⁴³⁴ Z. Kiss, *L'iconographie des princes julio-claudiens au temps d'Auguste et de Tibère*, Varsovie, 1975, p. 160.

⁴³⁵ Vell. Pater., *Histoire romaine*, II, 104, 1 ; Suétone, *Tibère*, XV, 2 ; *Caligula*, I, 1 ; Tacite, *Annales*, I, 3, 5 ; IV, 57, 3 ; Dion Cassius, *Histoire Romaine*, 55, 13, 2.

⁴³⁶ Il s'est distingué aux côtés et sous les ordres de Tibère, durant les batailles en Germanie, puis il obtient le commandement (donné par Auguste) des huit légions basées sur le Rhin.

⁴³⁷ B. Gallotta, *Germanico*, Rome, 1987, p. 8, 9, 43.

⁴³⁸ Tacite, *Annales*, II, 73, 1-3, (trad. P. Wuilleumier et J. Hellegouarc'h, « CUF »), Paris, 1974, 1990: « Ses funérailles, sans images et sans pompe, durent leur éclat à ses louanges et au souvenir de ses vertus. Quelques-uns même trouvaient dans sa figure, son âge, le genre de sa mort, et aussi le voisinage des lieux où il périt, le sujet d'un parallèle entre sa destinée et celle du grand Alexandre. De fait, tous deux, doués d'un beau corps et d'une naissance illustre, ayant à peine dépassé trente ans, avaient succombé à des embûches domestiques, au milieu de nations étrangères... »

⁴³⁹ Antonia est la fille de Marc-Antoine et d'Octavie, sœur d'Auguste.

⁴⁴⁰ Son père est Drusus Major, deuxième fils de Livie né de son premier mariage avec *Tiberius Claudius Nerone*, de la famille des *Claudii*. Cf. B. Gallotta, *Germanico*, Rome, 1987, p. 24.

G. Cresci Marrone⁴⁴¹ souligne avec raison que Germanicus serait alors vu comme *proelior* surpassant ainsi le modèle de référence qu'était devenu Alexandre le Grand, valeureux mais inconstant dans ses passions :

« *Visuque et auditu iuxta uenerabilis, cum magnitudinem et grauitatem summae fortunae retineret, inuidiam et adrogantiam effugerat.* »⁴⁴²

et

« *Sed hunc mitem erga amicos, modicum uoluptatum,[...], neque minus proeliatorem, etiam si temeritas afuerit praepeditusque sit percussas tot uictoriis Germanias seruitio premere.* »⁴⁴³

Le geste de l'*adlocutio* renforce le pouvoir de Germanicus, et le présente comme un général militaire victorieux (pointe de la lance vers le sol)⁴⁴⁴, mais détient une valeur plus profonde, liée strictement au moment oratoire, où le général doit trouver les mots justes pour exalter les cœurs de ses troupes. On peut donc alors comprendre cette iconographie comme les symboles de l'*imperium* et de l'*auctoritas*. L'extension des pouvoirs militaires, accordée par Tibère lui-même avant son départ pour l'Orient⁴⁴⁵, lui confère une place particulière dans la politique de Rome. Les voyages de Germanicus et les combats qu'il mène en personne avec ses troupes sur le champ de bataille, le désignent comme un conquérant imitant Alexandre, comme un vrai *imperator*.⁴⁴⁶

Traditionnellement on célèbre les grands personnages en leur dédiant des *togatae effigies*. Cependant, nous savons par Pline l'Ancien qu'« *au contraire l'usage romain et militaire est de mettre une cuirasse < aux statues >* ».⁴⁴⁷ Il est donc de coutume pour les anciens généraux devenus des personnages politiques de Rome, de se faire

⁴⁴¹ G. Cresci Marrone, « Germanico e l'imitatio Alexandri in Oriente », in G. Bonamente, M. P. Segoloni (dir.), *Germanico, la persona, la personalità, il personaggio*, Rome, 1987, p. 74.

⁴⁴²
⁴⁴³ Tacite, *Annales*, II, 73, 2, (trad. P. Wuilleumier et J. Hellegouarc'h, « CUF »), Paris, 1974, 1990: « mais il était, lui, doux envers ses amis, modéré dans les plaisirs, [...], et il n'était pas moins guerrier, sans avoir la même témérité et bien qu'on l'eût empêché, après tant de coups victorieux portés aux Germanies, de les soumettre au joug de l'esclavage. »

⁴⁴⁴ G. Rocco, *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Almeria (Umbria)*, Rome, 2008, p. 570.

⁴⁴⁵ Tacite, *Annales*, II, 43, 1-6, (trad. P. Wuilleumier et J. Hellegouarc'h, « CUF »), Paris, 1974, 1990; Ch. Picard, *Auguste et Néron. Le secret de l'empire*, Paris, 1962, p. 22.

⁴⁴⁶ A. Rouveret, « Tacite et les monuments », in ANRW II, vol. 33/4, spéc. p. 3078-3081 et p. 3078, n° 108 et 109.

⁴⁴⁷ Pline l'Ancien, *HN*, XXXIV, 18, 10, (trad. H. Le Bonniec, « CUF »), Paris, 1953: « *at contra Romana ac militaris thoraces addere.* »

représenter sous les traits de général, c'est-à-dire en personnage cuirassé, pour évoquer leurs exploits militaires, qui bien souvent leurs ont permis d'accéder ou de consolider leurs pouvoirs ou tout simplement pour évoquer leur statut. L'introduction des statues cuirassées a probablement été inspirée par Alexandre le Grand, qui semble être le premier souverain à se faire représenter avec une cuirasse à corset cylindrique.⁴⁴⁸ Il est clairement visible, comme l'indique M. Cadario, que la typologie de la cuirasse évolue avec le temps ; néanmoins à partir de l'époque augustéenne on privilégie la statue cuirassée « classique », c'est-à-dire celle du V^{ème}- IV^{ème} siècle av. J.-C. Ainsi, la statue cuirassée « romaine » par excellence est une statue avec une cuirasse anatomique avec une double rangée de *pteryges*.⁴⁴⁹ On pense également aux statues de Jules César, érigées de son vivant au forum, pour probablement commémorer une de ses victoires⁴⁵⁰ et bien évidemment à la statue en marbre, d'Auguste de Prima Porta.⁴⁵¹

A Amelia, Germanicus porte aussi le manteau (*paludamentum*) sur l'épaule gauche rejeté en arrière, découvrant alors son épée et surtout sa cuirasse décorée sur toute sa surface. C'est bien la victoire du général que l'on célèbre ici. Toutefois, si l'identification du portrait de Germanicus et sa valeur commémorative ne semblent faire aucun doute, certains éléments techniques et stylistiques de l'armement apparaissent contradictoires avec la datation proposée. Mais c'est surtout le motif décoratif de la cuirasse qui soulève notre intérêt, quant à l'origine de cette production.

3.2) La cuirasse, produit tardo-hellénistique ?

Le premier élément qui suppose une datation différente est la tête de Germanicus. Il s'agit indubitablement d'une substitution, car même si les aspérités du temps ont dégradé la statue, l'espace entre le col et le décolleté est trop large pour une tête de cette dimension. Cette pratique courante, liée au phénomène de la *damnatio memoriae*

⁴⁴⁸ M. Cadario, *La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a. C. al II d. C.*, Milan, 2004, p. 29-30.

⁴⁴⁹ M. Cadario, *op.cit.*, Milan, 2004, p. 13-14, 20-29, 109-110, 116-120; G. Rocco, *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Almeria (Umbria)*, Rome, 2008, p. 577.

⁴⁵⁰ Dédicace de 45 av. J.-C. Les statues en bronze pourraient alors être liées aux cérémonies du triomphe, étant donné le financement important qu'elles suggèrent. (M. Cadario, *op. cit.*, Milan, 2004, p. 86.)

⁴⁵¹ R. Etienne, *Le siècle d'Auguste*, Paris, 1970 ; P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Turin, 1989; G. Messineo, *La villa di Livia a Prima Porta*, Rome, 2004 ; F. Hurlet et B. Mineo, *Le principat d'Auguste : réalités et représentations du pouvoir : autour de la « Res publica restituta »*, Actes du colloque, Nantes (1-2 juin 2007), Rennes, 2009 ; *Auguste*, Catalogue d'exposition (Grand Palais 19 mars 13 juill. 2014), RMN, 2014.

décrite par Pline l'Ancien, « *statuarum capita permutantur* »⁴⁵², ne suffit pourtant pas à établir une date précise.

G. Rocco à l'aide de comparaisons intelligemment choisies réussit à démontrer que la technique employée pour la fonte du bronze et le style ornemental sont spécifiques de l'époque hellénistique.

La cuirasse de type « classicisante » est une cuirasse d'apparat, qui se termine par des *pteryges* rigides-semi-circulaires allongées, alors que nous savons que ce type de cuirasse tend à disparaître dans la sculpture en ronde-bosse du I^{er} siècle ap. J.-C., au profit d'une cuirasse à corset ou de type anatomique, sur l'exemple d'Alexandre le Grand.

L'emplacement et le motif du sujet représenté sur la face principale de la cuirasse indique clairement où doit se poser le regard du spectateur. Le *thorax* devient alors l'élément le plus important de la statue, surpassant même le portrait, ce qui est une des caractéristiques de l'époque hellénistique. Les figures mythologiques et légendaires sur la face principale de la cuirasse ont été modelées et fondues dans le même coulage que la plaque du *thorax*.⁴⁵³ La forte saillie plastique d'Achille (tête, jambe droite et bouclier) et la jambe antérieure gauche du cheval de Troïlos sont spécifiques de l'époque hellénistique.⁴⁵⁴ Le motif de chiens courants qui sépare Scylla du groupe d'Achille et Troïlos crée un espace de lecture complexe de la cuirasse, mais rend compte aussi d'une vision soignée de l'ensemble du *thorax*, grâce au respect des proportions.⁴⁵⁵ Si l'on regarde attentivement les têtes des personnages, on remarque que les dimensions de Scylla correspondent à celles d'Achille et de Troïlos. Si les compositions figurées sont fréquentes sur les cuirasses de l'époque augustéenne et julio-claudienne, il est toutefois troublant de retrouver la thématique du meurtre de Troïlos sur une statue d'un membre de la famille impériale.

L'emplacement de Scylla sur la cuirasse correspond à celui des *gorgoneia*, des Victoires tauroctones, des Néréïdes sur des animaux marins ou à celui des animaux fantastiques comme les griffons que l'on trouve sur les statues d'époque julio-

⁴⁵² Pline l'Ancien, *HN*, XXXV, 4, 2. Voir aussi sur le sujet S. Benoist, *Un discours en images de la condamnation de mémoire*, Metz, 2008; A. Chastagnol et S. Benoist, *Le pouvoir impérial à Rome: figures et commémoration*, Genève, 2008; S. Benoist, A. Daguet-Gagey, *Figures d'empire, fragments de mémoire: pouvoirs et identités dans le monde romain impérial*, Villeneuve d'Ascq, 2011.

⁴⁵³ G. Rocco, *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Almeria (Umbria)*, Rome, 2008, p. 502.

⁴⁵⁴ *Idem.*, p. 505 et p. 623.

⁴⁵⁵ G. Rocco, *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Almeria (Umbria)*, Rome, 2008, p. 582-583.

claudienne.⁴⁵⁶ La position frontale de Scylla⁴⁵⁷, ses bras levés au-dessus de la tête brandissant une pierre et les ailes ainsi que les palmes au niveau de son ventre, correspond au modèle iconographique de la fin du IV^{ème} - III^{ème} siècle av. J.-C.⁴⁵⁸ Le *pathos* de Scylla, caractéristique aussi de cette époque (particulièrement à Pergame) se retrouve dans la figure d'Achille et de Troïlos. L'attaque du plus jeune fils de Priam par le « meilleur des Achéens » évoqué dans les *Chants Cypriens*, est fréquemment illustrée depuis l'époque archaïque, et suit le même schéma iconographique que celui de deux vases italiotes (n° 2) et (n° 10), d'un miroir étrusque (n° 61) et surtout celui des urnes étrusques (n° 78, 82, 85, 88) et (n° 90) du catalogue, pour lesquelles F.-H. Massa-Pairault, R. Rebuffat et de F. Coarelli, suggèrent un modèle pergaménien.⁴⁵⁹

Une autre référence, attique cette fois, est possible grâce à l'observation de la typologie du casque et du bouclier d'Achille, les chlamydes et les *embades* de Troïlos qui rappellent précisément celle du relief découvert dans l'Agora d'Athènes⁴⁶⁰ (Pl. XXI. 1). Cependant, il existe une différence ; les têtes d'Achille et de Troïlos sont figurées de trois-quarts sur la cuirasse de la statue en bronze d'Amelia.

Sur la face postérieure de la cuirasse, deux danseuses avec un *kalathiskos*⁴⁶¹ sont représentées de part et d'autre d'un candélabre. Ce sujet, que l'on retrouve le plus souvent sur des monuments en marbre⁴⁶², serait inspiré comme le suggèrent H. Schrader et G. E. Rizzo⁴⁶³ des *Saltantes Lacaenae* de Callimaque: ce seraient les jeunes femmes au *kalathiskos* des reliefs du musée de Berlin.⁴⁶⁴ Le motif des « *Saltantes Lacaenae* » fait référence à la Danse des Lacédémoniens instituée sous Lycurgue.

⁴⁵⁶ *Idem.*, p. 587 et M. Cadario, *op. cit.*, Milan, 2004, p. 145, 152, 183-184, 216 suiv.

⁴⁵⁷ Sur Scylla voir M. Govers Hopman, *Scylla. Myth, Metaphor, Paradox*, Cambridge University Press, 2013.

⁴⁵⁸ G. Rocco, *op. cit.*, Rome, 2008, p. 595, fig. 81, 82 et 83.

⁴⁵⁹ F.-H. Massa-Pairault, *Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques*, Rome, 1972, p. 113, 169 et p. 176; R. Rebuffat, « Meurtre de Troïlos sur les urnes étrusques », in *MEFRA* 84, 1972, p. 515-542 ; F. Coarelli, « Arte ellenistica e arte romana : la cultura figurativa in Roma tra II e I secolo a. C. », in M. Cristofani Martelli et M. Cristofani (éd.), *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche*, Florence, 1977, p. 35-40, spéc. p. 37-39.

⁴⁶⁰ G. Rocco, *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Almeria (Umbria)*, Rome, 2008, p. 608 et fig. 92.

⁴⁶¹ Ce terme désigne le couvre-chef en osier en forme de corbeille, typique dans les fêtes d'Apollon Karnèios. Voir art. de L. Guerrini, « Kallimachos » in *EAA*, p. 298.

⁴⁶² G. Rocco, *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Ameria (Umbria)*, Rome, 2008, p. 629. Ce motif se retrouve principalement sur des productions mineures comme la toreutique avant de devenir un motif du répertoire sculpté.

⁴⁶³ H. Schrader, *Phidias*, 1924, p. 311 et suiv. ; G. E. Rizzo, *Thiasos. Bassorilievi greci di soggetto dionisiaco*, Rome, 1934, p. 43-48.

⁴⁶⁴ Voir Ch. Picard, *Manuel d'archéologie grecque. La Sculpture*. Vol. II, Paris, 1939, p. 625.

Selon Plutarque⁴⁶⁵ et Athénée, cette loi ordonne aux jeunes Spartiates, dès l'âge de cinq ou sept ans, l'apprentissage de danses qui s'exécutaient avec des javelots, des épées et des boucliers. Puis, ces danses se sont diffusées auprès des jeunes filles. Dans certaines versions, les jeunes filles portant le kalathiskos sont des vierges liées au culte d'Artémis, d'Athéna, Déméter, Dionysos, Apollon et peut-être aussi à Aphrodite.⁴⁶⁶ G. Prudhommeau nous informe que l'origine de cette danse varie selon les auteurs.⁴⁶⁷ Pour Strabon (X, 465), Pausanias (III, 25, 2) et Nonnos (*Dionysiaques*, XIII, 40, XIV, 34) elle est due tout simplement au danseur Pyrrhichos, alors qu'Euripide l'attribue à Pyrrhus, fils d'Achille. Cette version est reprise par Lucien dans son *Dialogue de la Danse* : « Néoptolème, le fils d'Achille, fut un danseur illustre et innova cette admirable danse qui lui a emprunté son nom : la pyrrhique. Ce fût grâce à son talent de danseur que Troie jusque là imprenable, tomba au pouvoir des Grecs » (*Dialogue de la Danse*, IX).

Pline l'Ancien dans son livre sur les métaux évoque les « danseuses Lacédémoniennes » comme d'une œuvre célèbre en son temps : « *Huius sunt saltantes Lacaenae, emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia abstulerit.* »⁴⁶⁸

Ainsi, ce motif décoratif imprégné de l'art de la guerre, sur le revers de la cuirasse pourrait faire écho à la violence du « combat » entre Achille et Troïlos mais symbolise aussi une autre manière d'obtenir la victoire militaire.⁴⁶⁹

Le mouvement des drapés du *paludamentum* et les têtes de lions sur les *pteryges* sont eux aussi des motifs récurrents de l'espace hellénistique oriental des III^{ème} - II^{ème} siècles av. J.-C. Les têtes de satyres sont elles aussi des évocations de modèles hellénistiques de cette époque connus dans les arts mineurs. L'épée, serait un *xiphos*, arme de type grec, datant de la même période que les autres éléments hellénistiques. De plus, la ressemblance établie par G. Rocco entre la tête d'Achille et les portraits de Mithridate VI Eupator, ainsi que les autres points de correspondance avec le milieu oriental

⁴⁶⁵ Plutarque, *Morales : apophtegmes laconiens*, Lycurgue, 228b ; Athénée, XIV, 630d.

⁴⁶⁶ H. Metzger, "Lébès gamikos à figures rouges du Musée national d'Athènes", in *BCH* 66-67, 1942, p. 228-247, spéc. p. 233-245 ; K. Schauenburg, *Perseus in der Kunst des Altertums* (Antiquitas, 3.1), Bonn, 1960, 99-102.

⁴⁶⁷ G. Prudhommeau, *La danse grecque antique*, Paris, 1965, spéc. p. 303.

⁴⁶⁸ Pline l'Ancien, *HN*, XXXIV, 92 (trad. H. Le Bonniec, « CUF »), Paris, 1953 : « On a de lui des Lacédémoniennes dansant, œuvre sans défaut, mais à laquelle l'exactitude a ravi toute grâce. »

⁴⁶⁹ Cf. Julia Habetzeder, « Dancing with decorum », in *Opuscula*, vol 5, 2012, p. 7-47, spec. p. 19.

(Pergame), permettrait de dater la cuirasse décorée entre la fin du II^{ème} siècle av. J.-C et la moitié du I^{er} siècle av. notre ère.⁴⁷⁰

Si nous acceptons cette hypothèse, le programme figuratif serait donc indépendant de la figure de Germanicus et aurait un sens originel lié avec la politique de Mithridate, roi de Pergame. Scylla serait alors le symbole de la domination des mers par Rome et de sa politique expansionniste sur la Méditerranée orientale, contre laquelle le roi de Pergame lutte activement. Les aspirations et la position anti-romaine de Mithridate sont visibles à travers les figures d'Achille et de Troïlos.⁴⁷¹ Le groupe central du *thorax* peut alors évoquer hypothétiquement une victoire de Mithridate sur les Romains, peut-être vers 88 av. J.-C. La violence et le pathos qui se dégagent du groupe central de la cuirasse reflètent à la fois les caractères stylistiques de l'art hellénistique et les sentiments du commanditaire. Les dernières et multiples comparaisons et analyses de G. Rocco ont démontré que cette statue est de facture pergaménienne, réalisée pour un commanditaire de prestige. Cependant elle a été retrouvée dans la péninsule italienne avec la tête-portrait de Germanicus. Cette statue est-elle le reflet de la circulation des modèles dans les divers espaces occidentaux et orientaux ? Nous permet-elle d'appréhender le motif de la mort de Troïlos comme une résurgence plus ancienne, créée pour transmettre un message qui sera très vraisemblablement détourné ou du moins remanié (des arts mineurs à la sculpture) pour lui donner un sens nouveau en correspondance avec une vision romaine du début de l'empire ?

3.3) Symbolisme de ce motif des *Cypria* au I^{er} siècle de notre ère :

Avant tout, il faut comprendre les conditions dans lesquelles la statue en bronze a été érigée à Ameria et les différents changements qu'elle a pu subir.

3.3.1) Un butin de guerre :

Vraisemblablement, l'hypothèse la plus plausible est que cette statue, érigée pour Mithridate, fut apportée en Italie comme butin de guerre, et montrée lors d'un triomphe comme trophée. Les sources écrites nous apprennent qu'en 81 av. J.-C. le triomphe en

⁴⁷⁰ G. Rocco, *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Ameria (Umbria)*, Rome, 2008, p. 653, 671.

⁴⁷¹ En 88 av. J.-C., Ephèse (ralliée à Mithridate VI) se révolte contre Rome et donne l'ordre de tuer tous les Romains et les Italiens qui y résidaient et G. Rocco, *op. cit.*, Rome, 2008, p. 693.

l'honneur de L. Cornelius Sylla regorge d'objets ayant appartenu au roi de Pergame.⁴⁷² Nous pouvons alors admettre que la statue découverte à Amelia, devenu un *municipium* après les guerres sociales, fut utilisée comme monument honorifique par le général romain.⁴⁷³ D'autant que le choix d'ériger une statue cuirassée, évoque la fonction militaire du personnage représenté à l'époque, Sylla. La date de son édification reste approximative, mais nous pouvons supposer comme G. Rocco, qu'elle serait entre 81 av. J.-C. et 79 av. J.-C, date à laquelle Sylla, se retire de la vie publique.⁴⁷⁴ C'est donc une image glorieuse de général que veut laisser Sylla dans la cité d'Amelia, afin de donner une consonance d'éternité à ses exploits militaires réalisés en Orient. Rappelons que l'utilisation de trophée pour célébrer la victoire d'un général romain est courante, mais nous devons admettre que l'épisode mythologique du meurtre de Troïlos qui figure sur la partie centrale de la cuirasse donne une valeur toute particulière au message voulu par Sylla.

3.3.2) Les honneurs posthumes :

L'espace temporel (moins d'un siècle) entre la « venue » de la statue en Italie et sa réutilisation comme statue iconique de Germanicus peut jouer sur les valeurs et les événements historiques auxquels elle est liée et, lui permettent alors, d'évoquer de nouvelles valeurs, qui correspondent étroitement à la réception impériale de l'image d'Achille. A l'époque augustéenne et julio-claudienne, la représentation de divinités, de héros ou de personnifications sur les statues a un lien direct avec l'identité du personnage figuré, comme pour la statue de Prima Porta. Quel est donc le lien entre Germanicus et l'attaque d'Achille contre Troïlos ? Comment un prince romain peut-il être associé à un motif qui met en avant la suprématie du héros achéen sur un jeune prince troyen ?

L'identification du type Gabies⁴⁷⁵ démontre que cette statue s'inscrit dans un processus d'honneurs funèbres exceptionnels dédiés à Germanicus, de la part des sénateurs mais, aussi de Tibère, et par son fils Caligula et son frère Claude, pour des raisons diverses, mais toujours liées à la politique de succession. Les dimensions de la statue

⁴⁷² Voir Plutarque, *Vies*, tome VI, *Sylla*, XLV, (trad. R. Flacelière et E. Chambry « CUF »), Paris, 1971.

⁴⁷³ Trois généraux ont participé aux guerres contre Mithridate : L. Cornelius Sylla, L. Licinius Lucullus et Cn. Pompeius Magnus, mais le premier nous semble le plus probable car il joua un rôle à Amelia.

⁴⁷⁴ G. Rocco, *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Almeria (Umbria)*, Rome, 2008, p. 701.

⁴⁷⁵ Désigne les portraits posthumes de Germanicus.

(pratiquement trois mètres de haut) lui confèrent une valeur d'héroïsation, même si elle est constituée de différentes parties, assemblées à des époques différentes, que l'on peut rapprocher directement des honneurs funèbres décrits dans la *Tabula Hebana*⁴⁷⁶ et dans la *Tabula Siarensis*⁴⁷⁷, mais aussi de manière plus subtile, aux personnages mythologiques du *thorax*. Les articles de la *Tabula Hebana*, étudiés principalement par C. Gatti et W. Seston⁴⁷⁸ indiquent, comme chez Tacite, que Germanicus selon l'« affection » des sénateurs (*Honores, ut quis amore in Germanicum aut ingenio ualidus, reperti decretique*)⁴⁷⁹ serait chanté dans les *Carmina Saliorum (ut nomen eius Saliari carmine caneretur)*⁴⁸⁰, que des couronnes de chêne seront déposées sur des chaises curules parmi les places réservées aux prêtres Augustaux (*sedes curules sacerdotum Augustalium locis superque eas querceae coronae statuerentur*)⁴⁸¹ et encore bien d'autres moyens (arc de triomphe, statues....) pour célébrer sa mémoire, comme en témoigne une applique en bronze retrouvée à Oderzo (**Pl. XXI. 2**) qui représente Achille dans la même position que celle de la cuirasse de la statue de bronze d'Amelia.⁴⁸² Les études récentes⁴⁸³ sur la *Tabula Siarensis* centrées essentiellement sur la question des municipes et des provinces, ont révélé les mêmes informations que la *Tabula Hebana* sur les honneurs funèbres accordés à Germanicus. Par exemple, il est spécifiquement mentionné que les magistrats chargés de juridiction ne pouvaient accomplir aucun acte officiel, le jour anniversaire de la mort de Germanicus (le 10 octobre). Tous ces éléments suggèrent une vision politique qui voulait commémorer

⁴⁷⁶ Découverte en 1947 à Magliano (Héba) en Étrurie.

⁴⁷⁷ Découverte en 1980, en Espagne, à Siarum (Andalousie) où est reporté le texte officiel des honneurs dédiés à Germanicus. Cette table de bronze fut publiée pour la première fois en 1984.

⁴⁷⁸ C. Gatti, « Gli honores postumi a Germanico nella Tabula Hebana », in *PP*, 1950, p. 175-182 et W. Seston, « Germanicus héros fondateur », in *PP*, vol. 5, 1950, p. 175, 177.

⁴⁷⁹ Tacite, *Annales*, II, 83, 1, (trad. P. Wuilleumier et J. Hellegouarc'h, « CUF »), Paris, 1974, 1990: « Chaque sénateur, selon la force de son affection pour Germanicus ou de son imagination, inventa et fit voter des honneurs ».

⁴⁸⁰ *Idem.* : « son nom serait célébré dans le chant des Saliens ».

⁴⁸¹ *Ibid.* : « les places réservées aux prêtres Augustaux comporteraient des chaises curules où seraient posées des couronnes de chêne ».

⁴⁸² M. Cadario, *La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a. C. al II d. C.*, Milan, 2004, p.178-179, note 129.

⁴⁸³ J. González, « Tabula Siarensis, Fortunales Siarenses et municipia ciuium Romanorum » in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 55, 1984, p. 55-100 ; J. Gascou, « La Tabula Siarensis et le problème des municipes romains hors d'Italie », in *Latomus* 45, 1986, p. 541-554 ; J. González et J. Arce (éd.), *Estudios sobre la Tabula Siarensis*, Madrid, 1988 ; A. Sánchez-Ostiz Gutiérrez, *Tabula Siarensis*, Pampelune, 1999 ; A. Fraschetti, *La commemorazione di Germanico nella documentazione epigrafica*, Rome, 2000.

Germanicus, en tant que « héros divinisé »⁴⁸⁴ et qui s'inscrit dans la propagande du culte impérial.

Ces honneurs extraordinaires, peuvent s'expliquer par la personnalité propre de Germanicus, qui nous l'avons dit est particulièrement populaire et aimé du peuple. Germanicus avait atteint une perfection idéalisée, physique et intellectuelle (*Omnes Germanico corporis animique uirtutes, et quantas nemini cuiquam, contigisse satis constat : formam et fortitudinem egreriam, ingenium in utroque eloquentiae doctrinaeque genere praecellens, beniuolentiam singularem conciliandaeque hominum gratiae ac promerendi amoris mirum et efficax studium*)⁴⁸⁵ ce qui contribua sans aucun doute à son héroïsation et à toutes les cérémonies commémoratives en son honneur.

En cela, Germanicus avait les dons nécessaires pour être perçu et honoré tel un héros, au sens le plus ancien du terme, ce qui permet hypothétiquement de rapprocher la personnalité du prince avec l'épisode mythologique au centre de la cuirasse, et plus particulièrement de la figure d'Achille. Il est amusant de remarquer que le héros, en tenant compte des descriptions de Tacite⁴⁸⁶ et de Suétone à propos de Germanicus, semble être moins doté en *virtus* que le membre de la famille impériale. Germanicus « surpasse » alors ses compatriotes et les populations vaincues, comme Achille surpasse par bien des aspects, le genre humain.

3.3.3) Le lien avec la personnalité de Germanicus :

La datation antérieure de la cuirasse et son sens originel évoqués ci-dessus ne doivent pas pour autant nous empêcher de relier ce programme décoratif avec la personne de Germanicus, puisque la statue d'Amelia rentre dans un processus de réutilisation politico-iconographique. L'interprétation de la victoire de l'Occident (Achille) sur l'Orient (Troïlos) est encore valable à l'époque de l'empire, et est aussi en rapport avec la personne de Germanicus. Malgré les époques, elle continue à transmettre les mêmes

⁴⁸⁴ W. Seston, « Germanicus héros fondateur », in *PP*, vol. 5, 1950, p. 175 : Le nom de Germanicus sera inséré dans les chants des Saliens, et fera donc partie des divinités liées aux vertus civiques, au même titre que Salus, Concordia et Pax.

⁴⁸⁵ Suétone, *Caligula*, III, 1, (trad. H. Ailloud, « CUF »), Paris, 1957, 1967: « Il est établi que Germanicus réunissait, à un degré que personne n'atteignit jamais, toutes les qualités du corps et de l'esprit : une beauté et une valeur incomparables, des dons supérieurs au point de vue de l'éloquence et du savoir, dans les deux domaines, grec et latin, une bonté extraordinaire, le plus vif désir et le talent merveilleux de gagner les sympathies et de mériter l'affection. »

⁴⁸⁶ Tacite, *Annales*, II, 69, 1 - 74.1, (trad. P. Wuilleumier et J. Hellegouarc'h, « CUF »), Paris, 1974, 1990.

valeurs de courage et de volonté guerrière pour les jeunes générations d'Ameria.⁴⁸⁷ L'image d'Achille et Troïlos est bien connue des habitants de cette région depuis au moins l'époque archaïque ; la valeur guerrière est donc acquise dans l'esprit du spectateur, quelles que soient les intentions négatives originelles du commanditaire. La capacité de cet épisode connu par les *Cypria* à s'adapter aux cultures locales, d'Italie du Sud et de l'Étrurie, puis sous la domination romaine, prouve que la réception de la figure d'Achille évolue et s'adapte selon les idéologies et les époques car elle est le symbole de vertus anciennes qui correspondent à l'ensemble de la pensée aristocratique. Les modifications stylistiques apportées à la statue au cours du temps lui donnent une nouvelle symbolique dans son contexte de réutilisation à l'époque impériale.

La difficulté d'interprétation réside dans le fait que cette « image » est une réutilisation dans un contexte de réception romaine. En effet, il n'est certainement pas anodin d'avoir repris ce « trophée » de guerre pour le mettre en relation avec Germanicus, général des armées du Rhin, parti en Orient où il trouva une mort prématurée. Ce destin funeste, retranscrit dans les figures d'Achille et de Troïlos, est la clef de lecture du programme décoratif complexe de la cuirasse à l'époque romaine. On peut interpréter le motif central de deux manières différentes :

- Le jeune Troïlos, victime sans défense, est surpris par la mort, incarnée par le bras d'Achille, symbole de la mort soudaine et accidentelle de Germanicus, à l'âge de 34 ans.
- Il y aurait une transposition de Germanicus dans la figure d'Achille, qui lui aussi connaîtra une mort prématurée à l'apogée de sa gloire.

Cet épisode symboliserait aussi la *virtus* guerrière dont Germanicus ne semble pas dépourvu. La statue, à travers les figures mythologiques, évoquerait donc l'acte d'*imitatio Achillis*, en ce sens où Germanicus comme le héros achéen a obtenu la gloire sur les champs de bataille et une grande renommée en Orient.⁴⁸⁸ Cependant, il serait mal venu d'interpréter le meurtre de Troïlos comme symbole de *virtus*, car l'acte d'Achille est impie et dépourvu d'honneur puisqu'il défie toutes les règles militaires et

⁴⁸⁷ Les différentes analyses effectuées sur la topographie de la ville mettent en évidence que l'emplacement où était érigée la statue, devait être en relation avec un gymnase, lieu de prédilection des activités de la jeunesse.

⁴⁸⁸ Ceux sont principalement ses exploits en Orient qui coûteront la vie à Germanicus. Le plus virulent de ses détracteurs, Pison, voit dans ces agissements un rappel de l'attitude de Marc Antoine, grand-père de Germanicus, et donc l'associe à une éventuelle prise de pouvoir pour un retour à une monarchie.

religieuses, même si Athéna, divinité protectrice du héros approuve ce geste (comme sur les vases italiotes (n° 1, 3, 8) et (n° 13) et sur le *stamnos* (n° 52) de notre catalogue). Il serait donc embarrassant de reconnaître les qualités militaires de Germanicus à travers la figure d'Achille, dont la victoire, accentuée par la présence des deux Victoires volant sur les côtés⁴⁸⁹, est assurée face à un jeune homme désarmé et apeuré. Mais il serait encore plus improbable de reconnaître Germanicus en la personne de Troïlos, malgré son ascendance avec le fils de Priam⁴⁹⁰, car il est représenté comme un jeune prince inexpérimenté des combats, victime sans défense, *a contrario* de l'image glorieuse du général.

De plus, la volonté des Romains qui les pousse à se reconnaître comme les héritiers des Troyens et de considérer Rome, comme la nouvelle Ilion⁴⁹¹, semble définitivement exclure l'hypothèse de voir en Germanicus un nouvel Achille. Le parallèle avec le héros achéen est clairement irréalisable, par la volonté de Germanicus lui-même, lorsque l'on sait par les sources écrites qu'il a réalisé une dédicace sur la tombe d'Hector (*ad Hectoris tumulum*) lors de son voyage à Ilion, qui célèbre à la fois Rome comme nouvelle Ilion ressuscitée et « la soumission de la Thessalie au « *genus Aeneadum* ». ⁴⁹²

L'évocation de la mort prématurée de Germanicus à travers le groupe d'Achille et Troïlos serait incomplète si nous ne tenions pas compte de la figure de Scylla, qui suggère une interprétation plus profonde du programme figuré dans son ensemble : l'*imitatio Alexandri*. Les premières recherches de L. Braccesi et M. Cadario ont aboutit à considérer Scylla comme une évocation de l'Océan et le symbole des aventures désastreuses maritimes de Germanicus.⁴⁹³ La menace de Scylla, visible par son aspect monstrueux et par la pierre qu'elle brandit de la main droite, serait une référence aux

⁴⁸⁹ La Victoire de gauche apporte une épée qui semble destinée à Achille, signe évident du dénouement de l'attaque de Troïlos.

⁴⁹⁰ G. Rocco, *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Almeria (Umbria)*, Rome, 2008, p. 673: fait référence à l'ascendance troyenne de la *gens Iulia*, famille par laquelle Germanicus a été adopté.

⁴⁹¹ Il s'agit du mythe de « Troia resurgens », lié à la figure d'Enée et donc au passé légendaire de Rome, un des points largement développé dans la politique augustéenne. (B. Gallotta, *Germanico*, Rome, 1987, p. 69).

⁴⁹² M. Pani, « La missione di Germanico in Oriente : politica estera e politica interna », in G. Bonamente, M.P. Segoloni (dir.), *Germanico, la persona, la personalità, il personaggio*, Rome, 1987, p. 13-14; G. Rocco, *op. cit.*, Rome, 2008, p. 676 ; L. Braccesi, « Germanico e l'*imitatio Alexandri* in Occidente », in G. Bonamente, M. P. Segoloni (dir.) *Germanico, la persona, la personalità, il personaggio*, Rome, 1987, p. 53-65.

⁴⁹³ M. Cadario, *La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a. C. al II d. C.*, Milan, 2004, p. 175-176.

naufrages qu'a subi l'armée de Germanicus et à la terreur des soldats, relatés dans un fragment du poème épique de Caius Albinovanus Pedo⁴⁹⁴, connu par Sénèque l'Ancien et repris, à nouveau, par Tacite.⁴⁹⁵ D'autant que Scylla représente également une valeur funéraire, grâce à sa capacité de connexion avec le monde de l'au-delà.⁴⁹⁶

Il faudrait alors considérer, qu'au I^{er} siècle de notre ère et, dans le contexte des honneurs funèbres, Scylla pourrait simplement avoir une valeur apotropaïque,⁴⁹⁷ de par sa nature propre et par son emplacement dans la partie supérieure de la cuirasse.

Le monstre marin serait aussi un rappel des dangers auxquels ont été confrontés le roi macédonien (expéditions en Orient) et le prince julio-claudien (expéditions sur l'Océan septentrional contre les Germains), déjà retranscrits dans cette vision par Tacite.

Les deux chercheurs italiens rapprochent ces événements de certaines descriptions relatées chez Tacite et Suétone qui permettent d'établir un parallèle posthume avec Alexandre le Grand. Dans cette hypothèse, le programme décoratif sur la partie antérieure de la cuirasse aurait une valeur *d'imitatio Alexandri in rebus*.⁴⁹⁸ Tout comme le roi macédonien, Germanicus s'est rendu en Orient, il a bravé l'inconnu et a connu une mort prématurée. Ainsi, la prédiction de la mort de Germanicus (*Et ferebatur Germanico per ambages, ut mos oraculis, maturum exitum cecinisse*)⁴⁹⁹ rejoint celle d'Alexandre le Grand, (que le général romain a cherché à égaler de son vivant),⁵⁰⁰ qui serait évoquée par la présence de Scylla, rapprochée de la créature marine décrite dans le *Roman d'Alexandre* de Pseudo-Callisthène, annonciatrice de la mort imminente du jeune roi macédonien.⁵⁰¹ Pourtant cette analyse reste difficilement envisageable. En effet, il est peu probable que l'on ait voulu évoquer ces « expériences » maritimes, qui sont des échecs dans la carrière de Germanicus sur un monument officiel et public.

⁴⁹⁴ Poète du I^{er} siècle av. J.-C – I^{er} siècle ap. J.-C. Son poème sur la navigation de Germanicus sur l'Océan septentrional est perdu pour la majeure partie.

⁴⁹⁵ Tacite, *Annales*, I, 70, 1-5 ; II, 24, 1, (trad. P. Wuilleumier, « CUF »), Paris, 1974, 1978.

⁴⁹⁶ G. Rocco, *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Almeria (Umbria)*, Rome, 2008, p. 686.

⁴⁹⁷ *Idem.*, p. 688.

⁴⁹⁸ L. Bracessi, « Germanico e l'*imitatio Alexandri* in Occidente », in G. Bonamente, M. P. Segoloni (dir.), *Germanico, la persona, la personalità, il personaggio*, Rome, 1987, p. 53-65, spéc. p. 63 et suiv.; M. Cadario suggère également de voir un parallèle dans le type même de la statue, entre la figure de Germanicus et le roi macédonien, même s'il n'existe aucune statue d'Alexandre cuirassé.

⁴⁹⁹ Tacite, *Annales*, II, 54, 4, (trad. P. Wuilleumier, « CUF »), Paris, 1974, 1978 : « Et on rapportait que, dans des termes ambigus propres aux oracles, il avait prédit à Germanicus une fin prématurée. »

⁵⁰⁰ L. Bracessi, « Germanico e l'*imitatio Alexandri* in Occidente », in G. Bonamente, M. P. Segoloni (dir.), *Germanico, la persona, la personalità, il personaggio*, Rome, 1987, p. 53-65; G. Cresci Marrone, « Germanico e l'*imitatio Alexandri* in Oriente », in G. Bonamente, M. P. Segoloni (dir.), *Germanico, la persona, la personalità, il personaggio*, Rome, 1987, p. 67-77, spéc. p. 67 et suiv. et p. 74.

⁵⁰¹ M. Cadario, *La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a. C. al II d. C.*, Milan, 2004, p. 175-178 ; G. Rocco, *op. cit.*, Rome, 2008, p. 672.

Qu'il s'agisse de Mithridate, de Sylla ou de Germanicus et voire même de Caligula, l'image d'Achille reste associée à une élite, qu'elle soit militaire ou aristocratique. Elle garde sa nature initiale de modèle de *Virtus* même dans les exploits les plus ambigus comme celui du meurtre de Troïlos. La figure d'Achille confère à la personne qui l'exploite une forme de légitimité dans la gloire obtenue qui peut souvent se transformer en héroïsation posthume comme dans le cas de Germanicus. Dans le cas de la statue en bronze de Germanicus, l'utilisation du mythe, en réalité, est simplement le résultat d'une abondance d'œuvres d'art qu'on réutilise de façon appropriée.

Dans cette optique, la légende posthume de Germanicus, créée par les auteurs latins du I^{er} siècle ap. J.-C., et par Caligula, devient un modèle de référence au même titre que celle d'Alexandre le Grand et d'Achille, même si les actes de Germanicus en Orient révèlent une toute autre volonté.

La renommée de Germanicus sera utilisée par Tibère pour ne pas perdre le pouvoir⁵⁰² et surtout après, par Caligula, pour légitimer sa position d'*imperator*. Caligula, en tant que fils de Germanicus détient, dans une certaine mesure, les faveurs d'une partie du peuple et de l'armée⁵⁰³, qui le considèrent à la fois digne d'être empereur grâce à sa naissance (liens du sang et généalogie) et à la fois parce qu'ils espèrent que le jeune empereur soit l'égal de son père. Pour Caligula, ce n'est pas la cuirasse qui est importante (sans pour autant minimiser le rôle dans l'interprétation de la réception), mais la substitution d'une tête, vraisemblablement celle de Sylla, par le portrait de son père afin d'honorer sa mémoire comme le veut la tradition et du même coup protéger sa position d'héritier légitime dans la succession impériale, dans les cités romaines comme Amelia où les vétérans sont nombreux et acquis à sa cause.

La réutilisation et la réception de l'épisode du meurtre de Troïlos au début de l'empire romain semble être un fait rarissime, au vu du petit nombre d'objets découverts. Nous devons admettre que les sculptures de bronze ou de marbre qui étaient à l'extérieur (Statue de Germanicus) et à l'intérieur de l'*Urbs* (*Arès Ludovisi*, *Thétis* et le groupe

⁵⁰² Tibère est dans l'obligation de célébrer la mémoire de son fils adoptif pour démontrer qu'il n'est pas associé directement à la mort de ce dernier mais aussi pour respecter la tradition augustéenne. Il devait s'efforcer de tenir compte de la popularité de la veuve qui participa activement à garder intact le souvenir de Germanicus (Z. Kiss, *L'iconographie des princes julio-caludiens au temps d'Auguste et de Tibère*, Varsovie, 1975, p. 160). Face à Germanicus le « bien aimé », et considéré comme le meilleur héritier d'Auguste, Tibère éprouve des difficultés à résister aux « réclamations » des partisans de Germanicus.

⁵⁰³ Depuis son enfance, le fils de Germanicus avait l'habitude de se promener au milieu des troupes militaires dirigées par son père, ce qui lui valu son surnom de Caligula, qui signifie « petite sandale ».

sculpté d'Achille et Chiron) révèlent une nouvelle réception de la figure du héros grec. Ce nouvel état dans la réception du mythe du cycle d'Achille, soumet le regard du spectateur à une attention particulière, qui dévoile un intérêt modifié du mythe. Si Achille reste le modèle de la bravoure et des vertus guerrières, il n'en résulte pas moins que son iconographie évolue en concordance avec les idéologies de l'empire romain et provoque ainsi un renouveau dans le répertoire figuré du héros.

Les deux exemples « romains » situés dans l'enceinte de Rome et à des endroits idéo-politiques stratégiques (Champ de Mars et *Saepta Julia*) contribuent à donner une image plus « douce » d'Achille. Le héros achéen, « fléau des Troyens », doit laisser la place à un adolescent, modèle de *paideia* pour pouvoir continuer à exister et à transmettre les valeurs aristocratiques au sein de la société romaine, héritière de l'ancienne Ilion. A travers le remaniement de la figure d'Achille nous pouvons observer un changement des mœurs et des idées à propos de l'utilisation du mythe, dans le contexte de la *Pax Romana*. Le répertoire du cycle d'Achille se renouvelle en exploitant dorénavant l'enfance du héros, avec une préférence pour les thèmes de l'enseignement et de la découverte à Skyros, qui donne au regard du spectateur romain une vision positive d'Achille à laquelle ils pourront plus facilement s'identifier.

La considération et l'engouement pour le héros achéen se dirigent vers d'autres héros légendaires, comme Hercule, plus étroitement liés à l'histoire de Rome et autres villes italiennes. Néanmoins la figure d'Achille ne disparaît pas du répertoire figuré mythologique, elle est simplement utilisée sous une forme différente. Achille disparaît du paysage public, sauf rare exception, pour trouver une place particulière dans la sphère domestique romaine.

III) Représentation dans la sphère privée de Rome : le cas de la *Domus Aurea*

Sous Tibère et Caligula, la figure d'Achille est encore utilisée pour transmettre des valeurs guerrières, militaires et héroïques.⁵⁰⁴ Sous l'empereur Néron, nous ne retrouvons plus le héros dans les espaces publics, à forte fréquentation, mais chez les particuliers, dans leurs demeures. La volonté de l'empereur de faire de Rome la

⁵⁰⁴ Pensons par exemple au reliefs du Sébastéion d'Aphrodisias où la composition du motif d'Achille et Penthésilée est identique à celle du relief de Néron vainqueur de l'Arménie et de Claude sur Britannia. Les reliefs affrontés suggèrent un programme décoratif réfléchi. Sur le côté Nord les reliefs sculptés des empereurs julio-claudiens et sur le côté Sud, les reliefs mythologiques.

nouvelle Iliade et de créer un nouvel « âge d'or » qui lui ressemble, coïncide avec le changement et l'évolution de la figure d'Achille dans le paysage esthétique et parallèlement aussi dans les arts littéraires. A priori, dans l'*Urbs*, Achille n'est plus une figure emblématique mais devient un élément figuratif de second plan, symbole de valeurs obsolètes, principalement dans l'environnement de l'empereur. Néron semble être le premier à introduire une image édulcorée d'Achille, dans l'espace domestique de la *Domus Aurea*, à travers l'épisode de la Découverte d'Achille à Skyros.

La plupart des premiers ouvrages dédiés à la *Domus Aurea*, découverte à la fin du XV^{ème} siècle, tel que celui de S. Piale⁵⁰⁵, portent leur intérêt essentiellement sur le complexe architectural, élément essentiel pour pouvoir ensuite analyser le décor iconographique dans son contexte. Malgré des découvertes archéologiques, débutées réellement au XVIII^{ème} siècle, qui ont contribué à une connaissance plus grande des salles et de leur décoration, les ouvrages récents des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles⁵⁰⁶, continuent à privilégier l'étude de l'architecture du palais de Néron - point dominant de la réalisation de la *Domus Aurea* -, au détriment de la peinture, qui reste simplement un élément décoratif. Les chapitres sur le décor, et particulièrement sur les scènes troyennes, quand ils existent, consistent en une simple description sans vraiment d'analyse interprétative. D'autres, comme R. Luciani et L. Sperduti ne les évoquent même pas !

Les travaux d'Y. Perrin, d'E. Segala et de I. Iacopi, complétés récemment par l'ouvrage de P. Meyboom et E. Moormann, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma* publié en 2013, sont les rares exemples à véritablement proposer une interprétation du programme décoratif et des « tableaux » mythologiques replacés dans leur contexte architectural d'origine, afin de comprendre leur fonction

⁵⁰⁵ S. Piale, *Delle terme Traiane delle dal volgo erboneamento di Tito, della domus aurea di Nerone e della Titi Domus in cui era la statua del laocoonte*, Rome, 1832.

⁵⁰⁶ C. C. Van Essen, *La Topographie de la Domus Aurea Neronis*, Amsterdam, 1954 ; A. Boëthius, *The golden house of Nero : some aspects of Roman architecture*, Ann Arbor, 1960 ; N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, 1969 ; G. Lugli, *La Domus Aurea e le terme di Traiano*, Rome, 1969 ; Y. Perrin, *L'art de la Domus Aurea de Néron à Rome*, Thèse, 1978 ; « Nicolas Ponce et la Domus Aurea de Néron », in *MEFRA* 94, 2, 1982, p. 843-891 ; « La domus Aurea et l'idéologie néronienne », in *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome*, Strasbourg, 1987, p. 359-391 ; R. Luciani et L. Sperduti, *Domus Aurea Neronis Roma*, Rome, 1993 ; W. J. Th. Peters, P. G. P. Meyboom, « Decorazione ed ambiente nella Domus Aurea di Nerone », in E. Moormann (dir.), *Functional and spatial analysis of wall painting*, Leiden, 1993, p. 59-63 ; E. Segala et I. Sciortino, *Domus Aurea*, Milan, 1999 ; I. Iacopi, *Domus Aurea*, Milan, 2001 ; L. F. Ball, *The Domus Aurea and the Roman architectural revolution*, Royaume-Uni, 2003 ; P. G. P. Meyboom et E. M. Moormann, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, Peeters, Leuven, 2013.

symbolique. Certes, la décoration picturale a plus souffert des affres du temps, mais elle reste néanmoins un témoin capital dans la compréhension de l'organisation de la *Domus Aurea* et pour nous un des premiers exemples picturaux romains de la nouvelle réception à Rome de la figure d'Achille, dans le palais impérial.

Nous ne prétendons pas aboutir à une conclusion définitive sur la question du décor troyen et encore moins sur l'ensemble du décor de la *Domus Aurea*. Nous nous proposons seulement d'établir des analogies entre la peinture de la *Découverte d'Achille à Skyros* et les sources écrites, ainsi qu'une analyse des peintures directement liées au cycle d'Achille et à la guerre de Troie afin de comprendre comment l'image de la découverte d'Achille à Skyros est utilisée sous le principat de Néron à Rome.

1) Réception de la demeure impériale :

La représentation de la *Découverte d'Achille à Skyros* (n° 137) se situe dans un cadre particulier, faisant partie d'un ensemble architectural appelée *Domus Aurea* en relation avec les riches matériaux (or, marbre...) employés pour son élaboration qui s'étend du Palatin à l'Esquilin (*domum a Palatio Esquilias usque fecit*).⁵⁰⁷ Y. Perrin⁵⁰⁸ et E. Segala⁵⁰⁹ montrent bien que, déjà au I^{er} siècle de notre ère, pour les auteurs latins, l'intérêt de cette construction réside dans le matériel employé : « *In ceteris partibus cuncta auro lita, distincta gemmis unionumque conchis erant* ». ⁵¹⁰ Pourtant ce luxe, selon Tacite, est un phénomène courant puisque « *ceterum Nero usus est patriae ruinis exstruxitque domum, in qua haud proinde gemmae et aurum miraculo essent, solita quidem et luxu uolgata* »⁵¹¹ au contraire des jardins et des pièces d'eau (sur une superficie de 80 hectares) autour desquels la maison du *princeps* est construite et qui suscitent l'admiration et particulièrement celle de Suétone. L'auteur nous dit que « *dans son vestibule on avait pu dresser une statue colossale de Néron, haute de cent-vingt pieds ; la demeure était si vaste qu'elle renfermait des portiques à trois rangs de colonnes, longs de mille pas, une pièce d'eau semblable à une mer, entourée de*

⁵⁰⁷ Suétone, *Néron*, XXXI, 1, (trad. H. Ailloud, « CUF »), Paris, 1931, 1967: « il se fit bâtir une maison s'étendant du Palatin à l'Esquilin. »

⁵⁰⁸ Y. Perrin, « La domus Aurea et l'idéologie néronienne », in *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome*, Strasbourg, 1987, p. 362-363.

⁵⁰⁹ E. Segala et I. Sciortino, *Domus Aurea*, Milan, 1999, p. 14, 22, 29-32.

⁵¹⁰ Suétone, *Néron*, XXXI, 3, (trad. H. Aillous, « CUF »), Paris, 1931, 1967: « dans le reste de l'édifice, tout était couvert de dorures, rehaussé de pierres précieuses et de coquillages à perles. »

⁵¹¹ Tacite, *Annales*, XV, 42, 1 (trad. P. Wuilleumier, « CUF »), Paris, 1924, 2003: « Quoi qu'il en soit, Néron mit à profit les ruines de sa patrie et fit construire une demeure telle que les pierreries et l'or étonnaient moins – ce luxe étant depuis longtemps ordinaire et répandu ->

maisons formant comme des villes, et par surcroît une étendue de campagne, où se voyaient à la fois des cultures, des vignobles, des pâturages et des forêts, contenant une multitude d'animaux domestiques et sauvages de tout genre... » (Néron, XXXI, 2).

Véritable palais, cette demeure aux dimensions⁵¹² et aux décors extravagants s'inscrivait au cœur de Rome et remaniait le paysage urbain⁵¹³ créant ainsi un véritable changement pour la population de l'*Urbs* et devint la cible de vives critiques :

« *Roma domus fiet : Veios migrate, Quirites,
Si non et Veios occupat ista domus* ». ⁵¹⁴

En effet, en s'attribuant, pour un usage strictement privé et dédié pour son seul plaisir, le « quartier » légendaire de la fondation de Rome⁵¹⁵ et celui des grandes familles⁵¹⁶, Néron ne respecte pas la « tradition » d'agrandissement des demeures sur le Palatin.⁵¹⁷ D'autant qu'il existait des terrains inexploités où l'empereur aurait pu construire sa demeure ainsi que des jardins et des parcs.

Ce gigantesque complexe architectural, se compose de deux grands corps de bâtiments qui forment l'ensemble de la *Domus Aurea* (Pl. XXII. 1). Ils pourraient être perçus comme deux éléments distincts avec un caractère propre : du côté ouest, les pièces d'apparat ou publiques et du côté est, les pièces privées, réservées à la famille et aux invités choisis. Si l'analyse d'E. Frézouls démontre que cette distinction n'existe en aucune façon⁵¹⁸, Y. Perrin souligne quant à lui, à juste titre, la réalité monarchique de

⁵¹² La *Domus Aurea* se déploie sur 4 des 14 régions de Rome établies sous Auguste : entièrement sur la région X et III, sur la moitié de la région II et sur un quart de la région IV. (R. Luciani, L. Sperduti, *Domus Aurea Neronis Roma*, Rome, 1993, p. 35.) Il ne reste plus aujourd'hui qu'un bâtiment de 300 x 190 m, sur l'Oppius, englobé dans les fondations des thermes de Trajan. Cf. A. Boethius, *The Golden House of Nero*, Ann Arbor, 1960, p. 107-108.

⁵¹³ La construction de la *Domus Aurea* engendre de nombreuses expropriations. (N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grottes à la Renaissance*, Londres, 1969, p. 5-6; E. Frézouls, « Les julio-claudiens et le Palatium », in *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome*, Strasbourg, 1987, p. 462; R. Luciani, L. Sperduti, *Domus Aurea Neronis Roma*, Rome, 1993, p. 3.)

⁵¹⁴ Suétone, *Néron*, XXXIX, (trad. H. Ailloud, « CUF »), Paris, 1931, 1967: « Rome deviendra sa maison : citoyens, émigrez à Véies, Si cette maudite maison n'englobe pas jusqu'à Véies. ». Il s'agit d'une épigramme ou d'une affiche.

⁵¹⁵ Selon la légende Romulus aurait fondé la ville de Rome sur le Palatin. (Tite-Live, *Histoire romaine*, I, 6, 4 ; I, 7, 3 ; I, 12, 4; Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines*, I, 85, 6 ; 86, 2 ; 87, 3 ; Ovide, *Tristes*, livre III, 1, 31-32 ; *Fastes*, livre IV, 815-818 ; V, 151-152.)

⁵¹⁶ E. Frézouls, « Les julio-claudiens et le Palatium », in *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome*, Strasbourg, 1987, p. 447.

⁵¹⁷ *Idem*, p. 451 : Les descendants des grandes familles agrandissent leurs demeures en les rattachant à celle de leur père. La *Domus Aurea* n'a pas de caractère familial et s'étend au-delà du Palatin.

⁵¹⁸ E. Frézouls, « Les julio-claudiens et le Palatium », in *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome*, Strasbourg, 1987, p. 455.

la *domus* privée du *princeps* qui servira de résidence officielle du pouvoir, en se fondant essentiellement sur les correspondances de la *domus* avec les caractéristiques de la « vie orientale » qui semble inspirée la conduite de Néron, mise en parallèle avec celle des rois perses et égyptiens. Quant aux jardins, ils sont l'équivalent des « paradis » des palais orientaux grecs et perses.⁵¹⁹ La Maison Dorée est dans cette optique, un palais impérial, un lieu de représentation et une habitation à caractère purement privé. On peut toutefois admettre que le caractère politico-idéologique de la *Domus Aurea* réside tout simplement dans le seul fait de son existence, (seule volonté de l'empereur) et de son emplacement. La maison reflète directement la personnalité de l'empereur qui a lui-même choisi le nom de *domus aurea*.⁵²⁰

Les architectes de la *Domus Aurea*, Severus et Celer(us), sont connus grâce aux sources écrites - principalement par Tacite⁵²¹ - cependant, nous ne savons rien d'eux⁵²², si ce n'est qu'ils ont construit la demeure du prince. A ces deux noms, s'ajoute celui du peintre, Fabullus ou Famullus. Pline l'Ancien, nous renseigne sur les habitudes et les qualités de ce peintre - formé à la peinture de chevalet⁵²³ - qui a été choisi pour décorer et sublimer la demeure ou du moins les plafonds des salles à sujets mythologiques : « *fuit et nuper grauis ac severus idemque floridis timidus pictor Famulus huius erat Minerva spectantem spectans, quacumque aspiceretur paucis diei horis pingebat, id quoque cum grauitate, quod semper togatus, quamquam in machinis carcer eius artis domus aurea fuit, et ideo non extant exempla alia magnopere.* »⁵²⁴

Les termes employés par Pline l'Ancien sont difficiles à interpréter avec certitude. Si *gravis* et *severus* désignent *a fortiori* le caractère du peintre *floridus* et *umidus* doivent définir sa manière de peindre. Selon H. Eristov⁵²⁵ et F. Coarelli, suivis entre autre aussi par I. Iacopi, E. Segala et I. Sciortino, *gravis* et *severus* définissent le caractère moral

⁵¹⁹ Ch. Picard, *Auguste et Néron. Le secret de l'empire*, Paris, 1962, p. 164-165 ; H-J. Beste, « Domus Aurea, il padiglione dell'Oppio », in M. A. Tomei et R. Rea (dir.), *Nerone*, Milan, 2011, p. 173.

⁵²⁰ Y. Perrin, « La domus Aurea et l'idéologie néronienne », in *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome*, Strasbourg, 1987, p. 362-363.

⁵²¹ Tacite, *Annales*, XV, 42.

⁵²² Cf. L. F. Ball, *The Domus Aurea and the Roman architectural revolution*, Royaume-Uni, 2003, p. 259 et suiv., pour la question de l'attribution du travail des architectes.

⁵²³ E. Dubois-Pelerin, *Le luxe privé à Rome et en Italie au I er siècle ap. J. -C.*, Naples, 2008, p. 131.

⁵²⁴ Pline l'Ancien, *HN*, XXXV, 120: « Fabullus vivait dernièrement, c'était un personnage grave, sévère, et en même temps un peintre fleuri et boursoufflé. De lui était une Minerve qui, quelque côté qu'on la regardât, regardait le spectateur. Il ne peignait que peu d'heures par jour, et cela avec gravité ; car il ne quittait jamais la toge, même sur les échafaudages. La maison dorée fut la prison des ouvrages de ce peintre ; aussi n'en voit-on guère ailleurs. »

⁵²⁵ H. Eristov, « Peinture romaine et textes antiques : informations et ambiguïtés. A propos du recueil Millet », in *Revue Archéologique*, vol. 1, 1987, p. 109-123, spéc. p. 114.

de Fabullus. Ainsi, on pourrait supposer que le terme « *gravis* » se réfère à la dignité du peintre qui peignait en toge et « *severus* » à sa manière rigoureuse de traiter les sujets mythologiques⁵²⁶. Cependant, si H. Eristov traduit *floridus* comme l'exubérance de l'invention du peintre, F. Coarelli l'interprète différemment. Pour les chercheurs italiens qui suivent F. Coarelli, le terme *floridus* fait référence aux *colores floridi*, c'est-à-dire la richesse chromatique du décor vivement coloré⁵²⁷ et aux touches d'ombre et de lumière qui soulignent les contours des formes et *umidus* désigne la fluidité de la pâte. D'autres, comme U. Pappalardo, supposent que *floridus* est aussi employé pour évoquer les couleurs et *humidus* pour le style du peintre : « dans la « pâte » de sa touche. »⁵²⁸ S'il est admis que *gravis* et *severus* déterminent les qualités personnelles de Fabullus, et *floridus* et *umidus* ses qualités techniques, peut-être pourrions nous suggérer une autre interprétation quant à l'interprétation des termes sur la manière de peindre. Ne faudrait-il pas comprendre *floridus* dans le sens de brillant ou éclatant et *umidus* comme la fluidité ou légèreté du geste du peintre ? Ainsi, Fabullus peint-il les décors de la *Domus Aurea* en respectant rigoureusement les sujets mythologiques tout en y apportant une nouveauté technique et une innovation dans le rendu esthétique : jeu de lumière et de fluidité qui donne un effet de « flouté », présent dans la fresque de la *Découverte d'Achille à Skyros*.

La rareté des figures mythologiques et humaines dans l'ensemble des décors de la Maison Dorée⁵²⁹ confère peut-être une importance supplémentaire aux légendes représentées. Le nombre restreint présuppose un choix précis, de la part de Néron, des épisodes illustrant des grandes figures homériques, liées à la guerre de Troie. En effet, l'ensemble des décors picturaux sur les parois des salles de la *Domus Aurea* se compose de figures appartenant en majorité à l'univers dionysiaque et présente la première phase du IV^{ème} style pompéien. Ainsi, des figures volantes, des animaux fantastiques (centaures, griffons, monstres marins etc...), des Satyres, des Ménades, des Néréides, des animaux sauvages, des génies ailés et des sphinx peuplent s'entremêlent aux architectures fantastiques d'or et de marbre peintes ou stucées décorées de draperies, festons végétaux, candélabres...⁵³⁰ (Pl. XXIII. 1 et Pl. XXIII. 2)

⁵²⁶ E. Segala et I. Sciortino, *Domus Aurea*, Milan, 1999, p. 31.

⁵²⁷ Les *floridi colores* sont les couleurs vives comprenant le *minium* (rouge sang), le *purpurissum* (pourpre), l'*armenium* (bleu intense), l'*indicum* (indigo) ou le *melinum* (blanc lumineux). Cf. Pline l'Ancien, *HN*, XXXV, 30).

⁵²⁸ D. Mazzoleni, U. Pappalardo, *Fresques des villas romaines*, Paris, trad. française, 2004, p. 319.

⁵²⁹ Ch. Picard, *Auguste et Néron. Le secret de l'empire*, Paris, 1962, p. 190.

⁵³⁰ Cf. I. Iacopi, *Domus Aurea*, Milan, 2001, p. 25 et 31.

E. Segala et I. Sciortino vont même à mettre en parallèle ce type de décor avec la célèbre tente du roi égyptien Ptolémée II Philadelphie.⁵³¹

2) La fresque de la salle 119 : La découverte d'Achille à Skyros

Le « tableau » central (n° 137) de la voûte en berceau de la salle octogonale 119⁵³² de la *Domus Aurea* (**Pl. XXII. 2**) illustre une version ancienne de l'enfance d'Achille, inconnue d'Homère ou du moins inexploitée dans l'*Illiade* - l'île de Skyros est mentionnée par Homère comme une des conquêtes d'Achille - mais certainement relatée dans les *Cypria*. Pour éviter une mort certaine à son fils, Thétis oblige Achille à revêtir des vêtements féminins pour le cacher parmi les filles du roi Lycomède sur l'île de Skyros. Durant plusieurs années, le jeune garçon est contraint de vivre auprès des jeunes filles et se lasse d'accomplir des tâches qu'il juge indignes de lui. Son amour pour Déidamie lui permet de contenir son énergie « bouillonnante » jusqu'à l'arrivée d'Ulysse et Diomède. Les deux héros, dépêchés par l'armée achéenne pour emmener Achille à Troie, utilisent la ruse afin de révéler la véritable identité du héros. Ils dissimulent des objets exclusivement masculins (bouclier, épée, lance..) parmi les cadeaux offerts aux filles du roi Lycomède. À la vue des armes le cœur d'Achille s'emplit de joie et de courage, il arrache ses vêtements pour prendre possession de la lance et succombe ainsi à l'appel de la guerre et de la gloire promise et dévoile sa véritable nature. L'attitude violente d'Achille effraye les princesses qui s'enfuient de part et d'autre de la pièce.

La fresque de la salle 119 (n° 137) illustre l'instant précis de la révélation d'Achille au centre d'un décor complexe composé de panneaux rectangulaires et de frises sur un fond blanc. La composition du décor de la voûte⁵³³ se constitue en trois « champs »:

- 1) La partie extérieure se compose de trois panneaux rectangulaires et carrés alternés décorés autour par des frises végétales.
- 2) La partie médiane en forme de carré, comprend trois panneaux rectangulaires sur chaque côté unis par des formes géométriques en L dans les angles. Les panneaux illustrent soit des figures seules ou des groupes. La plupart des figures sont allongées,

⁵³¹ E. Segala et I. Sciortino, *Domus Aurea*, Milan, 1999, p. 33.

⁵³² La numérotation de la pièce change selon l'avancement des fouilles et la découverte de nouvelles pièces. Le numéro 119 se base sur la dernière numérotation des pièces découvertes.

⁵³³ Cf. la description de N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, 1969, p. 17 et celle de G. P. Meyboom et E. Moormann, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, Leuven, 2013, p. 118.

dans une attitude de banquet. Les personnages portent des couronnes de lierre et sont à moitié dévêtus. Il pourrait donc s'agir de personnages dionysiaques. Les panneaux et les formes géométriques en L dans les angles sont entourés par une frise végétale.

- 3) La partie centrale est délimitée par une frise grecque. A l'intérieur de ce « cadre », au-dessus et au-dessous du tableau à caractère mythologique central se trouvent un panneau rectangulaire avec des figures humaines. Sur les côtés, deux petits compartiments en forme de T avec à l'intérieur une figure humaine debout qui tient un canthare. Ils sont encadrés par une frise végétale qui entoure le tableau mythologique d'*Achille à Skyros*. Aux angles, quatre carrés décorés par un motif de fleur sont reliés grâce à une frise au tableau central de la voûte.

L'attention est concentrée sur le tableau central. Au premier plan, Achille brandit un bouclier et tient une lance dans la main droite et sur Déidamie, qui tente de le retenir en lui agrippant le bras droit. De part et d'autre du couple, en arrière plan, deux groupes de jeunes filles affolées tentent de s'enfuir. Les jeunes filles sur la droite sont représentées de dos ; alors que sur la gauche deux jeunes filles semblent retenir, par les bras, une de leur sœur qui regarde le couple central. A droite, parmi elles, se trouve un soldat avec un casque à panache blanc qui porte une cuirasse, sur une tunique bleue. Le siège richement ouvragé sur lequel est assise Déidamie lui confère un statut particulier et peut être un élément pour la compréhension de la scène. Il est normal qu'elle soit assise au plus près d'Achille, car un lien intime les unit. De plus, son visage n'exprime aucune surprise, aucune peur car elle connaît l'identité d'Achille. Elle ne cherche pas à s'enfuir, au contraire elle tente de retenir Achille en s'agrippant à son bras droit, de toutes ses forces et en basculant le poids de son corps pour consolider ses appuis. Cependant, le fait qu'elle soit encore assise marque le dénouement de la scène - Achille quittera Déidamie pour aller combattre sous les murs de Troie – alors que les jeunes filles sur la droite, manifestent leur étonnement et la peur que suscite le geste violent d'Achille par leur fuite.

L'épisode de la découverte à Skyros illustrée par Fabullus, n'est pas une création romaine. Les sources écrites nous apprennent qu'un tableau réalisé par Polygnote dans les Propylées d'Athènes, représentait le passage évoqué dans les *Cypria*. Pausanias dit : « *Il a eu raison aussi, à mon sens, de montrer la conquête de Scyros par Achille et de*

ne pas faire comme ceux qui racontent qu'Achille vécut à Scyros au milieu des jeunes filles – ce que précisément Polygnote a représenté dans son tableau. »⁵³⁴

On peut donc supposer que Fabullus, « artiste » de l'empereur, avait probablement accès aux cartons de modèles. Dans cette optique, il a pu s'inspirer de l'œuvre du peintre grec du V^{ème} siècle av. J.-C et suivre le schéma iconographique, pour le tableau de la Maison Dorée. Ainsi, la codification iconographique de la scène et probablement la connaissance de l'épisode dans la littérature, permet instantanément au spectateur de l'identifier. De plus, la composition picturale trouve un parallèle surprenant, dans l'*Achilléide* de Stace. Le poète du I^{er} siècle de notre ère consacre plus de la moitié de son poème inachevé, à ce moment crucial de la vie d'Achille. La correspondance entre la fresque de la *Domus Aurea* – et les peintures domestiques campaniennes qui reprennent le motif - et le texte de Stace démontre ainsi, l'existence d'une inspiration commune entre les arts figurés et les genres littéraires⁵³⁵, même si certains éléments diffèrent. Ainsi, se pose la question de savoir lequel des deux arts à inspiré l'autre. On peut supposer que l'auteur (originaire de Campanie) a pu « traduire » en poésie les fresques de la *Découverte d'Achille à Skyros* qu'il a pu admirer dans la région campanienne dans son *Achilléide* inachevée et datée de la fin du I^{er} siècle ap. J.-C. Dans le texte, on retrouve la violence du geste d'Achille qui s'empare des armes et fait tomber ses vêtements féminins dévoilant ainsi sa véritable identité. Les jeunes filles apeurées qui courent se réfugier auprès de leur père ou dans une autre salle. Enfin, Déidamie qui tente vainement de retenir physiquement Achille. Pourtant nous ne pouvons exclure la possibilité que la représentation iconographique ait été inspirée par les sources écrites, en sachant que l'épisode de Skyros était probablement relaté dans les *Cypria* mais aussi peut-être par d'autres textes antiques perdus et donc inconnus des chercheurs contemporains.

Toutefois, dans la composition picturale Ulysse semble absent, alors que le texte de Stace nous dit que le roi d'Ithaque « s'est précipité à ses côtés » pour insuffler des paroles courageuses qui poussent le héros à se dévoiler : « *Tunc acer Ulixes admotus lateri sumissa uoce...* » (*Achilléide.*, I, v. 866).

⁵³⁴ Pausanias, *Description de la Grèce*, I, 22, 6. Cf. A. Reinach, *Recueil Millet*, p. 146-147 et note 1. Cf. aussi Achille Tatius, *Le roman de Leucippé et Clitophon*, VI, I, 3, (trad. J.-Ph. Garnaud, « CUF »), Paris, 1991 : « C'est ainsi que j'ai vu un jour Achille, sur un tableau. » et note 1. Cf. J.-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, 1982, p. 103-104 et note 14.

⁵³⁵ Le parallèle est encore plus surprenant avec les fresques des demeures pompéiennes.

E. Segala, peut-être dans un souci de trouver une correspondance fidèle entre les textes et le tableau propose d'identifier, sur la gauche, le soldat parmi les filles du roi Lycomède, comme Ulysse.⁵³⁶ En effet, Ulysse s'est déguisé en marchand pour pouvoir être accueilli sur l'île du roi Lycomède et approcher les princesses. L'homme en arrière plan, porte un casque mais pas d'armure, il est vêtu d'un himation. Cette association de deux éléments à la nature opposée, serait un signe de son déguisement. Si nous suivons les arguments d'E. Segala, nous nous apercevons rapidement que cette hypothèse s'avère être plausible mais difficile à admettre si l'on tient compte des autres représentations de cet épisode, retrouvées dans des demeures pompéiennes. Il est difficile de croire que le personnage d'Ulysse, qui joue un rôle essentiel dans la décision d'Achille, soit relégué au second plan, perdu parmi les filles de l'île de Skyros. La comparaison avec les peintures pompéiennes contemporaines représentant le même épisode mythologique nous amène à croire qu'il s'agit plutôt d'un soldat du roi Lycomède, qui protège les princesses apeurées à la vue d'Achille prenant les armes.

L'originalité de la pièce 119 de la *Domus Aurea* réside alors dans le fait « d'exiler » le « tableau » en le plaçant au centre du plafond - décoré par des frises végétales, candélabres et figures dionysiaques -, mais aussi dans le choix d'illustrer un seul épisode du cycle d'Achille, sans aucune correspondance avec un autre épisode du même cycle. Les difficultés d'observation étroitement liées à la hauteur de plafond et au traitement stylistique du peintre prennent part d'une certaine manière à l'appréciation du sujet.

Même si la fonction de la pièce n'est pas encore déterminée de manière certaine, elle joue un rôle prépondérant pour la réception du sujet. Les deux chercheurs italiens R. Luciani et L. Sperduti suggèrent qu'il s'agit d'un *cubiculum*. Cette proposition nous apparaît la plus plausible. Dans cette optique, le spectateur aurait pu contempler la scène mythologique, confortablement installé sur des banquettes.

L'isolement du sujet épique accentue l'attention du regard ce qui permet une totale immersion du spectateur dans l'instant représenté. En effet, l'emplacement du « tableau » semble d'une part diriger le regard du spectateur vers le sujet mythologique central, lui faisant oublier le reste du décor et, d'autre part, ouvrir la paroi dans un espace irréel, fantastique, où la violence du geste d'Achille et la peur qui anime les

⁵³⁶ E. Segala et I. Sciortino, *Domus Aurea*, Milan, 1999, p. 86.

jeunes filles amènent le spectateur à ressentir la sensation étrange que les personnages prennent vie et vont sortir de leur cadre. Fabullus grâce à une technique habile, réussit à illustrer l'instant le plus fort émotionnellement de l'enfance d'Achille, le moment le plus décisif de sa vie, celui où le héros décide de faire face à son destin, malgré un emplacement à priori peu favorable à l'admiration. Les sentiments bouillonnants et l'effet de vivacité⁵³⁷, malgré le geste suspendu d'Achille, qui se détachent de la fresque sont peut-être aussi le reflet de la personnalité du peintre Fabullus.

Le traitement stylistique et la place du « tableau » donnent au spectateur le sentiment que les personnages mythologiques sont comme des « acteurs » dans un espace démesurément grand. Ainsi, ce tableau du plafond de la salle 119 de la Maison Dorée, fait partie d'un vaste ensemble pictural décoratif secondaire.

L'épisode de la découverte d'Achille à Skyros n'est pas le seul motif de l'enfance du héros présent dans la *Domus Aurea*. Notons, l'innovation du complexe architectural, principalement dans la partie est⁵³⁸, mais son décor reste, dans une certaine mesure, traditionnel dans les choix des sujets mythologiques *in situ* : la rencontre de Pâris et Hélène, les adieux d'Hector à Andromaque, la découverte d'Achille à Skyros, les Noces d'Amphitrite (?)...

Le plafond de la salle 80 communément appelée la « voûte dorée », regorge d'allusions aux sculptures que l'on pouvait admirer en se promenant aux *Saepta Julia* mais aussi sous les portiques de Rome. Nous retrouvons, sous la forme de huit scaynetes, une série de couples célèbres (dont certains sont difficilement identifiables) du répertoire mythologique grec. Il s'agit de Cupidon et Vénus, Achille et Chiron, Polyphème et Galatée (?), une déesse et un héros, Marsyas et Olympos, Minerve et Rome, Endymion (?) et Orphée. La composition iconographique générale qui illustre les figures mythologiques en couple – un enseignant, un élève – décrite de manière approfondie dans la thèse d'Y. Perrin⁵³⁹, démontre qu'il s'agit d'un véritable programme décoratif ayant pour thème général l'initiation et l'enseignement des arts (musique) et de l'amour. Ces deux valeurs seront les fondements des conceptions culturelles et

⁵³⁷ E. Segala et I. Sciortino, *Domus Aurea*, Milan, 1999, p. 86.

⁵³⁸ Les fouilles des années 1940 et 1950, ont permis de découvrir le cryptoportique et le nymphée de Polyphème.

⁵³⁹ Y. Perrin, *L'art de la Domus Aurea de Néron à Rome*, (Thèse), 1978.

idéologiques de Néron pour fonder la « nouvelle Rome ».⁵⁴⁰ Mais aussi pourraient suggérer que Néron en intégrant ces « couples sculptés », sous la forme picturale, voulait s'appropriier pour lui seul, les chefs-d'œuvre antiques en les regroupant dans un endroit unique. Il faudrait alors considérer la *Domus Aurea* dans son ensemble (architecture et décor pictural) comme « un lieu de conservation des mémoires historiques et légendaires de la cité ».⁵⁴¹

La place attribuée aux héros comme Ulysse, Achille et Hector est infime en comparaisons de l'espace accordé à l'ensemble du décor. En effet, sur les 150 salles recensées du palais à proprement parler, seulement six (50, 80, 119, 129, 29 et 33) sont pourvues de tableaux à sujets mythologiques. Soit une douzaine de tableaux au total.

La salle 129, communément appelée salle des *Adieux d'Hector à Andromaque*, fait directement référence au passé légendaire de Troie. La destruction partielle du tableau central du plafond, qui représentait un personnage chevauchant un centaure marin, nous empêche d'assurer une identification du « cavalier. Cependant, le petit Eros tient dans ses bras un coffret en bois, ce qui tend à suggérer qu'il s'agit d'Amphitrite et non pas de Thétis apportant les armes d'Achille comme il a été proposé. Ce choix nous apparaît peu probable surtout, lorsqu'on observe l'ensemble du décor de cette salle, qui a pour thématique l'amour. De part et d'autre de la voûte, au centre des longs côtés, sont disposés la *Rencontre d'Hélène et de Pâris* et les *Adieux d'Hector à Andromaque*. Ces deux sujets troyens sont traités comme des sujets secondaires, et sont diamétralement opposés dans leur symbolique originelle ; d'un côté nous avons une rencontre, de l'autre, un adieu. Le thème général de l'amour unit pourtant ces trois fresques. L'amour d'Amphitrite pour Poséidon, l'amour naissant entre Hélène et Pâris et l'amour qui unit Hector à Andromaque.

L'existence d'une correspondance entre la *Découverte d'Achille à Skyros* et les *Adieux d'Hector à Andromaque* est possible si l'on tient compte de leur emplacement symétrique dans l'aile est de la *Domus Aurea* et du rapprochement symbolique qu'ils renferment, en lien avec l'idéologie néronienne.

⁵⁴⁰ Y. Perrin, « Nicolas Ponce et la Domus Aurea de Néron », in *MEFRA* 94, 2, 1982, p. 868; « La domus Aurea et l'idéologie néronienne », in *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome*, Strasbourg, 1987, p. 382 suiv.

⁵⁴¹ R. Luciani et L. Sperduti, *Domus Aurea Neronis Roma*, Rome, 1993, p. 40-41.

3) Valeurs idéologiques de Néron :

Effectivement on doit tenir compte des idées politiques et culturelles de Néron pour comprendre les intentions du décor pictural de la *Domus Aurea*. L'empereur attache de l'importance aux récits d'Homère et au passé d'Ilion, qui ont bercé son enfance, comme tous les Romains. L'attachement singulier de Néron pour le passé légendaire de Troie⁵⁴² et son goût pour le théâtre et la musique sont perceptibles dès son plus jeune âge comme le souligne Suétone⁵⁴³ et l'ont probablement amené à se considérer comme le fondateur du renouveau culturel de Rome. Notons que sa première apparition publique (à l'âge de neuf ans) a eu lieu lors des Jeux Troyens durant lesquels il a participé à une représentation du siège de Troie : « *Tener adhuc necdum matura pueritia circensibus ludis Troiam constantissime fauorabiliterque lusit* ». ⁵⁴⁴

Le mythe de *Troia resurgens* n'a jamais été aussi présent dans les esprits qu'après l'incendie du 18 juillet 64, pendant lequel Néron « charmé devant ce spectacle chanta la prise d'Ilion dans un costume de théâtre. »⁵⁴⁵ Nous savons, grâce aux sources écrites, que l'empereur avait rédigé un poème intitulé *Troica*, consacré à la guerre de Troie, et dont le héros était Pâris. Le choix pourrait paraître surprenant si l'on ne connaissait pas son affection pour cette figure légendaire⁵⁴⁶ et si nous ne connaissions les intentions politico-idéologiques de Néron.

En choisissant Pâris comme protagoniste de son poème, Néron choisit de glorifier la figure du prince « élégant », « beau », qui préfère les douceurs de l'intimité que les combats guerriers et non pas l'image d'Homère. Dans l'*Iliade*, les actes de Pâris font de lui le symbole de la couardise et de la lâcheté, et inspirent au lecteur des sentiments de mépris, comme la honte. Pourtant, c'est lui, aidé par Apollon qui donnera la mort à Achille, le héros par excellence. L'empereur remplacera les modèles de la vertu combattante et guerrière par Pâris, héros esthète et pacifiste. Il est vrai que cette

⁵⁴² Cf. Y. Perrin, « Nicolas Ponce et la Domus Aurea de Néron », in *MEFRA* 94, 2, 1982, p. 843-891, spéc. p. 868-870 ; F. Gury, « La forge du destin à propos d'une série de peintures pompéiennes du IV^e style », in *MEFRA* 98, 1986, p. 485, note 201.

⁵⁴³ Suétone, *Néron*, XX, 1, (trad. H. Ailloud, « CUF »), Paris, 1931, 1967.

⁵⁴⁴ Suétone, *Néron*, VII, 1, (trad. H. Ailloud, « CUF »), Paris, 1931, 1967 : « A un âge encore tendre, en pleine enfance, il participa aux jeux troyens, pendant les représentations du cirque, avec beaucoup d'assurance et de succès. »

⁵⁴⁵ Suétone, *Néron*, XXXVIII, 6, (trad. H. Ailloud, « CUF »), Paris, 1931, 1967 : « *Hoc incendium e turre Maecenatiana prospectans laetusque « flammae », ut aiebat, « pulchritudine », Halosin Ilii in illo suo scaenico habitu decantauit* » ; Tacite, *Annales*, XV, 39, 3, (trad. P. Willeumier et J. Hellegouarc'h, « CUF »), Paris, 1974, 1990 : « *Quae, quamquam popularia, in irritum cadebant, quia peruaserat rumor, ipso tempore flagrantis Urbis, inisse eum domesticam scaenam et cecinisse Troianum excidium, praesentia mala uetustis cladibus adsimulantem.* »

⁵⁴⁶ Y. Perrin, « Nicolas Ponce et la Domus Aurea de Néron », in *MEFRA* 94, 2, 1982, p. 868.

hypothèse fonctionne avec les éléments historiques, plus ou moins précis, qui énoncent l'idéologie et la politique de Néron envers les valeurs aristocratiques traditionnelles⁵⁴⁷. Nous pourrions croire que Néron célèbre ainsi les défauts et l'anti-héroïsme au mépris des qualités appréciées habituellement par l'élite (courage, honneur...). Sa fastueuse demeure⁵⁴⁸ est le symbole de sa volonté et de son pouvoir mais sert aussi de parallèle entre la réalité historique et le passé légendaire de Troie, qu'affectionne tout particulièrement le jeune empereur. Les peintures mythologiques directement liées à la guerre de Troie seraient alors un rappel du passé glorieux de la ville de Priam en omettant la victoire grecque et qui plus est en cherchant à ridiculiser la figure emblématique d'Achille, « destructeur des Troyens ».

4) Interprétation symbolique et idéologique :

Selon Y. Perrin, les figures héroïques, Hector et Achille, sont représentées dans des situations d'échec, pour affirmer les nouvelles valeurs anti-héroïques promues par Néron. Dans cette optique, Hector quitte sa femme pour mourir et Achille se ridiculise en portant des vêtements féminins et en vivant parmi des jeunes femmes. Faut-il souligner l'aisance du héros à pénétrer dans le gynécée et à se faire passer pour une belle jeune fille ?! La situation d'échec évoquée chez Y. Perrin, ne semble pourtant pas si évidente. Pourquoi considérer la situation d'Achille comme honteuse ou méprisable ? On peut s'appuyer sur le fait qu'Homère ignore ce passage des *Chants Cypriens*, qu'il a peut-être jugé peu digne pour le héros.⁵⁴⁹ Au contraire, le héros, qui est pourtant dans une situation difficile, n'hésite pas à révéler sa véritable identité pour aller combattre à Troie et affronter son destin qu'il sait inévitable. En observant bien le visage du héros, il ne fait aucun doute, que cette soif de gloire, ce désir d'aller combattre, de ne plus cacher sa véritable nature l'anime et le pousse à suivre Ulysse. Achille n'est pas dans une situation d'échec mais au contraire fait preuve de courage. L'ardeur avec laquelle, dans la composition picturale, il se dresse au milieu des filles du roi Lycomède, laisse tomber ses vêtements féminins et, brandit ses armes révèle toute la magnificence d'Achille, tout son éclat ! Achille doit être perçu dans la nudité héroïque, car il ne porte plus aucun attribut féminin (bijoux ou vêtements long). Il retrouve son libre arbitre et

⁵⁴⁷ Ch. Picard, *Auguste et Néron*, Paris, 1962, p. 144, 146.

⁵⁴⁸ Suétone, *Néron*, XXXI ; Tacite, *Annales*, XV, 42-43 ; Pline l'Ancien, *HN*, XXXVI, 14, 111.

⁵⁴⁹ M. Delcourt, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique*, Paris, 1958, p. 17.

sa véritable nature guerrière, qu'il avait jusqu'alors refoulée ; il est heureux de voir les héros achéens alors que les jeunes filles sont effrayées.

Quant à Hector, il ne quitte pas sa femme pour aller simplement mourir sous les murs de Troie, mais accomplir son devoir de prince, pour sa patrie. L'honneur qui anime cette scène d'adieux, est une véritable leçon de vie et de courage pour celui qui croit en ces vertus.

Si l'on tient compte de la préférence de Néron pour les Troyens, de l'emplacement quasi symétrique des pièces où sont placés les deux sujets mythologiques et de la position propre de chacun des tableaux, nous pouvons supposer qu'il s'agit pour l'empereur d'opposer les deux héros et de donner son opinion en favorisant le camp troyen. A travers l'image d'Achille et d'Hector nous avons deux conceptions héroïques opposées. Le premier qui est déguisé en fille afin d'éviter son destin est violent et imprégné d'une ardeur guerrière qui ne peut souffrir d'attendre davantage. Alors que le second, affronte son destin avec dignité. Il est un homme d'âge mûr, un père et un mari qui prend ses responsabilités pour sauvegarder la vie de sa femme, de son fils et de sa patrie. Alors qu'Achille, jeune adulte à peine sorti de l'adolescence, abandonne volontairement sa femme et son fils pour aller obtenir la gloire sous les murs de Troie, c'est le cœur dans l'âme qu'Hector abandonne Andromaque et Astyanax.

Il faudrait alors conjointement considérer la *Découverte d'Achille à Skyros* et les *Adieux d'Hector à Andromaque* comme deux évocations diamétralement opposées de l'amour et de deux âges de la vie. D'un côté un adolescent au caractère passionné et impétueux et de l'autre un homme expérimenté et sage.

Ainsi, nous avons deux visions de l'amour à travers les salles 129 et 119. Dans la salle où se sont représentés les *Adieux d'Hector à Andromaque*, on ressent l'amour qui lie les deux personnages. Hector en armes est obligé d'aller au combat, cependant, il lance un dernier regard à son épouse affligée. Il est nettement visible qu'il ne souhaite pas quitter son épouse, alors que dans la salle de la *Découverte d'Achille à Skyros*, Achille est envahi par l'amour de la guerre. Il se précipite sur les armes offertes sans même un regard pour Déidamie, qui tente vainement de le retenir. A l'inverse d'Hector, son amour pour la guerre, pour la gloire suprême est plus fort que son amour pour sa femme.

Avec l'exemple de la *Domus Aurea*, nous venons de voir que le motif d'Achille est traité relativement de manière négative, mais surtout comme un simple élément noyé dans l'ensemble du programme décoratif du palais de Néron, qui certes n'en est pas moins techniquement remarquable.

L'épisode de la *Découverte d'Achille à Skyros* connaît un grand succès sur les parois des demeures vésuviennes. Comment expliquer la préférence quantitative jusqu'à présent, de ce sujet sur les parois domestiques de la cité campanienne alors que les figures légendaires liées à la fondation de Rome sont peu représentées ? Les symboliques sont-elles les mêmes que dans la *Domus Aurea* ou bien la figure d'Achille prend-elle d'autre signification dans cette région d'Italie ? Ce motif est-il la seule représentation du héros ou bien la figure d'Achille se décline-t-elle sous d'autres épisodes ?

La *Découverte d'Achille à Skyros*, dans la *Domus Aurea*, est indépendante du point de vue de la composition du décor général de la voûte. Elle n'est pas reliée aux autres figures humaines – autant par l'emplacement que par le sujet - ni à la guerre de Troie. Elle annonce une autonomie de la figure d'Achille dans le décor pictural que l'on trouve dans les exemples des cités vésuviennes.

Chapitre 3

L'image d'Achille en Campanie au I^{er} siècle de notre ère

Si la cité d'Herculanum, située seulement à quelques kilomètres de Pompéi, nous a déjà livré l'existence de la figure d'Achille dans les monuments publics (l'*Augusteum*) liée directement à la personne de l'empereur et sa politique, la maison du Relief de Télèphe (*Insula Orientalis* I, 2-3), de l'autre côté de la ville, nous livre une autre utilisation de l'image du héros. Comment interpréter la transposition de la figure d'Achille de la sphère publique à la sphère privée du particulier ? La figure d'Achille continue-t-elle à incarner les mêmes valeurs, les mêmes symboliques une fois qu'elle pénètre dans l'espace domestique du particulier ?

I) La maison du Relief de Télèphe :

Le seul exemple que nous ayons à Herculanum de la figure d'Achille dans la sphère privée est celui du bas-relief de la maison du Relief de Télèphe (n° 140), vaste *domus*⁵⁵⁰ appartenant à Marcus Nonius Balbus, préteur et proconsul de la province de Crète et de Cyrénaïque, ainsi que sénateur à l'époque augustéenne.⁵⁵¹

La découverte archéologique d'une dédicace a démontré qu'il avait fait construire ou plutôt restaurer la Basilique située sur un côté du troisième *cardo*⁵⁵² :

*M. Nonius. M. F. Balbus procos.
Basilicam Portas Murum
Pecunia sua.*⁵⁵³

Les nombreuses statues qui peuplent les lieux les plus représentatifs de la ville témoignent de son statut de patron de la cité. La plus célèbre étant la statue cuirassée *in situ* sur la grande esplanade faisant face à la mer, près des thermes suburbains.

⁵⁵⁰ Cependant, les matériaux précieux employés et le luxe de la conception et de l'aménagement tendent à nous faire considérer cette *domus* comme une villa urbaine. Cf. M. P. Guidobaldi et D. Esposito, *Herculanum*, Verone, 2012, p. 303.

⁵⁵¹ U. Pappalardo, « Le mythe d'Héraclès à Herculanum », in *MEFRA* 113, 2001, p. 931 ; M. P. Guidobaldi, « La casa del rilievo di Telefo : considerazioni sulla storia edilizia di una *domus* aristocratica ercolanese », in *Ostraka* 1, 2006, p. 31 ; M. P. Guidobaldi et D. Esposito, *Herculanum*, Verone, 2012, p. 35.

⁵⁵² D. Esposito, *La pittura di Ercolano*, Naples, 2005, p. 13

⁵⁵³ F. Mazois, *Les ruines de Pompéi*, Paris, 1824. *CIL* X, 245. ou *CIL* X 1425 (M. Torelli, in *Eidola*, 2004, p. 125, note 19).

1) La maison :

Cette grande demeure située, en partie, sur les remparts de la ville, est formée de différents corps⁵⁵⁴ dont une terrasse avec vue sur la mer et fait partie des *domus* luxueuses appartenant à la « noblesse locale ».⁵⁵⁵ Les dernières fouilles réalisées par D. Camardo et F. Basile dans le cadre du *Herculaneum Conservation Project*⁵⁵⁶, analysent principalement l'organisation spatiale de la demeure et, tendent à démontrer un lien étroit entre la maison de M. Nonius Balbus et les thermes suburbains. La première phase de la maison, réalisée à l'époque augustéenne, est constituée d'un *atrium*, d'un jardin avec un laraire, d'un péristyle, d'un *triclinium* luxueux et d'autres petites pièces. La copie du bas-relief⁵⁵⁷ représentant la guérison de Télèphe par Achille (n° 140) se trouve *in situ*, dans la *dieta* s'ouvrant sur l'*atrium*. La composition du bas-relief se divise en deux épisodes : à gauche la prescription de l'oracle à Achille et à droite le moment où Achille soigne, grâce à la rouille de sa lance, le fils d'Hercule. Télèphe blessé est en position de faiblesse, voire de victime, face à Achille debout, tout puissant, possesseur de l'unique remède.

2) La légende :

Cet épisode non homérique connu, entre autre, par les fragments des *Chants Cypriens*, est une des conditions de la victoire des Grecs sur les Troyens. Lors de la première expédition contre Troie, l'armée achéenne arrive en Mysie et Achille, lors d'un combat, blesse le roi, Télèphe, fils d'Hercule. Après le départ des Grecs, Télèphe apprend que seule la rouille de la lance d'Achille peut le soigner. En échange de sa guérison, Télèphe indique aux Achéens le chemin vers Troie. Achille accomplit alors un acte généreux envers Télèphe mais aussi pour toute une communauté. Avec cet épisode, il devient un élément indispensable pour l'armée achéenne et un modèle de *clementia*. En effet, en agissant ainsi, Achille prouve à ses compagnons d'armes et à Télèphe qu'il peut avoir un geste de pure bonté ; le premier depuis son départ pour Troie. Avec cet acte, Achille montre qu'il n'est pas un seulement un guerrier sanguinaire, à qui rien ni personne ne résiste sur le champ de bataille, mais qu'il est doté d'autres valeurs, telle

⁵⁵⁴ M. P. Guidobaldi, « La casa del rilievo di Telefo : considerazioni sulla storia edilizia di una *domus* aristocratica ercolanese », in *Ostraka* 1, 2006, p. 31; M. P. Guidobaldi et D. Esposito, *Herculaneum*, Verone, 2012, p. 303 et suiv.

⁵⁵⁵ F. Pesando et M. P. Guidobaldi, *Gli « ozi » di Ercole. Residenze di lusso a Pompei ed Ercolano*, Rome, 2006.

⁵⁵⁶ M. P. Guidobaldi, « La casa del rilievo di Telefo : considerazioni sulla storia edilizia di una *domus* aristocratica ercolanese », in *Ostraka* 1, 2006, p. 33, note 14.

⁵⁵⁷ L'original est conservé au Musée Archéologique National de Naples, Inv. 286787 / ex 76/128.

que la clémence, aussi importante que la bravoure, le courage et l'honneur pour incarner le modèle héroïque.

3) Un original grec ?

La scène de la guérison permet au sculpteur de montrer ses capacités (deux âges différents) tout en respectant les canons esthétiques de l'époque classique. Pourrait-il s'agir alors d'un original grec ? Pour M. P. Guidobaldi, ce bas-relief correspond aux *typoi*, particulièrement appréciés à l'époque tardo-républicaine comme en témoigne Cicéron dans une lettre à Atticus : « *Je te prie en outre de me procurer des bas-reliefs que je puisse enchâsser dans les murs de mon petit atrium, et deux margelles ornées de reliefs.* »⁵⁵⁸

Il a été établi que le marbre pentélique, originellement polychrome, était une production néo-attique d'époque augustéenne. Il s'agirait donc d'un objet de collection pour ce commanditaire raffiné.

Faut-il comprendre cette scène comme un épisode du cycle d'Achille ou comme un épisode relatif à la vie de Télèphe, fils d'Hercule, héros qui a donné son nom à la cité campanienne ?

On peut penser que le propriétaire, s'il s'agit bien de M. Nonius Balbus, ait voulu se rattacher à la fois à la figure d'Achille perçu comme bienfaiteur – aussi bien pour Télèphe que pour l'armée achéenne – et à celle de Télèphe, fils d'Hercule fondateur mythique d'Herculanum dans un souci d'évocation ou de rappel de ses bienfaits, à ses *clientes*, qui attendaient d'être reçus. Dans cette optique, M. Nonius Balbus se voyait peut-être comme le « refondateur » de la cité d'Herculanum, dans la lignée d'Hercule et de Télèphe. A cette idée, s'ajoute la découverte, à l'extrémité nord du cardo III, près de la Basilique (financée par M. Nonius Balbus) et de l'*Augusteum*, bâtiments de la zone publique - que les travaux récents⁵⁵⁹ sur la typologie urbaine d'Herculanum ont permis

⁵⁵⁸ Cicéron, *Correspondances*, Att. I, 10, 3, (trad. L.-A., Constans, « CUF »), 1969: « ... *Praeterea typos tibi mando quos in tectorio atrio possim includere et putealia sigillata duo.* »

⁵⁵⁹ A. Allroggen-Bedel, « Dokumente des 18. Jahrhunderts zur Topographie von Herculaneum », in *CronErcol* 13, 1983, p. 2-16; M. Pagano, « La nuova pianta della città e di alcuni edifici pubblici di Ercolano », in *CronErcol* 26, 1996; *Ercolano. Itinerario archeologico ragionato*, Naples, 1997; *Gli Antichi Ercolanensi, Antropologia, Società, Economia*, Naples, 2000; *I primi anni degli scavi di Ercolano, Pompei e Stabia*, Rome, 2005; F. Pesando, « Appunti sulla cosiddetta Basilica di Ercolano », in *CronErcol* 33, 2003, p. 331-337; A. Corralini, *Hercules domesticus. Immagini di Ercole nelle case della regione vesuviana (I secolo a. C. – 79 d. C.)*, Naples, 2001; T. Najbjerg, *Public painted and sculptural programs of the Early Roman Empire: a case-study of the so-called basilica in Herculaneum*, Ph. Diss, Princeton, 1997; « A Reconstruction and Reconsideration of the So-Called Basilica in Herculaneum », in *JRA*, « Supplementary series », 47, 2002; D. Esposito, *La pittura di Ercolano*, Naples, 2005.

d'établir avec certitude - d'une plaque ronde en marbre⁵⁶⁰, illustrant la même scène de l'oracle de manière similaire (Pl. XXIV).

L'image d'Achille rendue à travers ce bas-relief mural dans l'*atrium* de la maison marque l'appartenance du propriétaire à l'élite locale et un goût certain pour la culture hellénistique. La nature et la qualité du matériau apportent déjà « les lettres de noblesse » au propriétaire d'un tel objet. Néanmoins, le sujet choisi fait référence à une tradition iconographique ancienne et traduit des valeurs quelques peu obsolètes. Les thèmes de la piété, avec l'oracle fait à Achille, et de la *clementia* du héros, qui soigne le fils d'Hercule, sont des valeurs dont seule l'élite peut se valoir ou prétendre.

L'unique exemple d'Herculanum est-il une exception en comparaison des multiples représentations iconographiques d'Achille dans de nombreuses maisons pompéiennes ?

II) Une vision « ancienne » du héros sur les frises pompéiennes ou les « parois épiques » :

En parallèle des tableaux centraux qui se développent sur les parois des demeures vésuviennes les frises à sujets épiques sont encore actuelles. Seulement trois exemples subsistent à Pompéi : dans la maison du Cryptoportique, du Sacellum Iliaque et dans la maison de D. Octavius Quartio. Le principe de la frise juxtapose, généralement, de manière continue les épisodes successifs en lien avec la chronologie du récit de l'épopée, comme le souligne J-M. Croisille.⁵⁶¹

1) La maison du Cryptoportique (I, 6, 2) *et du Sacellum Iliaque (I, 6, 4)⁵⁶² :

L'ouvrage de V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell'Abbondanza (anni 1910-1923)*⁵⁶³, demeure encore aujourd'hui la référence la plus complète pour l'étude de la maison du Cryptoportique originellement nommée Maison Homérique, en raison de la découverte des peintures retrouvées *in situ* dans le cryptoportique, en 1914.⁵⁶⁴ Cette demeure pompéienne, qui appartenait à la famille des *Valerii Rufi*, située sur la rue de l'Abondance, fait partie des plus grandes maisons de la cité vésuvienne.

⁵⁶⁰ Découverte en 1960, il est conservé au Dépôt archéologique d'Herculanum, Inv. 2219 / 77515. Cf. M. Pagano, *Ercolano. Itinerario archeologico ragionato*, Naples, 1997, p. 47.

⁵⁶¹ J-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, 1982, p. 635.

⁵⁶² Les premières publications de V. Spinazzola sont dans les *Notizie degli Scavi* de 1912 et 1913.

⁵⁶³ Publication posthume en 1953.

⁵⁶⁴ Chronologie des découvertes des peintures : en avril 1914 (Conseil des Chefs, les Adieux d'Hector à Andromaque, Diomède et Glaucos, Jeux en l'honneur de Patrocle, Libation offert par Achille sur le bûcher, femme en pleurs, Andromaque en pleurs et Achille sur son char tiré par Xanthos) ; en mai 1914, l'épisode de la lutte pour le corps de Patrocle, Enée sauvé par Poséidon et la capture des prisonniers

1.1) La poésie grecque en images :

Le cryptoportique où sont situés les « tableaux » iliaques est constitué de trois ailes, qui forment un espace de déambulation et de couloir d'accès aux autres pièces souterraines (thermes et *oecus* 22). Il s'agit d'un espace privilégié dédié au plaisir (cryptoportique et *oecus* 22) et au bien-être (complexe thermal). La décoration du II^{ème} style pompéien que l'on trouve dans l'ensemble des pièces souterraines, a été réalisée entre 40 et 30 avant notre ère. La paroi se compose, dans la zone inférieure, d'une plinthe noire surmontée d'une frise de méandres sur fond bleu ; la zone médiane, de grands panneaux de couleur rouge auxquels sont accrochés des guirlandes, scandés par de grands piliers hermaïques itiphalliques de Ménades et de Satyres en buste, de couleur jaune. Ils ont la fonction de caryatides disposées sur des bases, devant des piliers rouges et sont reliés au sommet par des protomes. Cependant, le jeu des couleurs jaune-rouge, qui doit donner un effet illusionniste de profondeur est peu réussi, surtout si on le compare à celui de l'*oecus* 22⁵⁶⁵, cependant il suggère une volonté de la part du propriétaire de faire référence à un goût archaïque, ancien. Au-dessus des deux corniches, se trouve une frise imitant de petits carreaux de marbre et une frise avec des rinceaux végétaux se terminant en volutes ; dans la zone supérieure, à plus de deux mètres de hauteur, se déploie sur les six parois, une frise de trente quatre centimètres de haut, qui s'inspire de plusieurs poèmes épiques : l'*Iliade*, l'*Ethiopide* et l'*Ilioupersis* attribués respectivement à Homère, Arctinos de Milet et à Stésichore. La frise est entrecoupée par des fenêtres dont le nombre et la forme diffèrent selon les ailes.

Cette demeure est un des exemples les plus anciens où la figure humaine est représentée et prend une place importante dans l'ensemble du décor de la maison romaine, correspondant ainsi au « code des images » énoncé par Vitruve. Il n'est donc pas surprenant que la décoration du cryptoportique (pavement, murs et plafond voûté)⁵⁶⁶ soit en concordance avec l'ampleur de l'aménagement.

Le décor peint et stucqué va servir à mettre en avant le propriétaire, à travers un sujet épique grec, montrant ainsi l'étendue de sa culture hellénistique.

troyens, l'arrivée de Penthésilée. Arrêt des fouilles en juin 1914, puis reprise en novembre de la même année.

⁵⁶⁵ Il y a un jeu d'opposition dans les zones de couleurs. Dans le cryptoportique les panneaux sont rouges et les caryatides jaunes alors que dans l'*oecus* 22, les panneaux sont jaunes et les caryatides de couleur pourpre.

⁵⁶⁶ Au moment de sa découverte, le sol du cryptoportique était en terre battue mais au temps de sa splendeur il devait être comme celui de l'*oecus* 22, en marbre ou en mosaïque. Des motifs d'armes décoraient le plafond voûté ce qui formait un lien thématique avec la frise figurée.

1.2) Parcours d'une collection ?

Il existe deux entrées pour accéder au cryptoportique. L'entrée principale se situe le long de la rue parallèle à la rue de l'Abondance (**Pl. XXVI. 1**), du côté du jardin, et fait pénétrer le visiteur dans l'aile Ouest. La deuxième entrée se situe à l'intérieur de la maison. Les dimensions des treize marches et l'étroitesse du passage donnent à penser qu'il devait s'agir d'un escalier de service, présent dès l'origine de la maison, qui donne accès directement aux ailes Nord et Est. Les emplacements des 25 épisodes les uns par rapport aux autres respectent le déroulement chronologique des chants de l'*Iliade*, et permettent de suggérer l'ordonnance de la promenade et de proposer une reconstitution des sujets figurés et de leurs emplacements dans la frise qui parcourt les trois ailes du cryptoportique.

1.3) La composition et l'agencement du décor :

Le cryptoportique est un espace qui favorise la contemplation. Si ce type de construction n'est pas rare dans l'architecture romaine, il n'en reste pas moins que, les trois ailes qui constituent le cryptoportique de la maison éponyme réalisent un ensemble exceptionnel et unique à Pompéi.

1.3.1) Les fenêtres :

La forme trapézoïdale des fenêtres et leurs dimensions (50 cm à l'extérieur et 1 mètre à l'intérieur) présupposent que le propriétaire et ses invités devaient utiliser le plus souvent le cryptoportique en été, à la recherche d'un peu de fraîcheur. D'une certaine manière, elles scandent et participent au rythme de la frise iliaque.

1.3.2) Les piliers :

L'aspect simple des piliers hermaïques de Ménades et de Satyres rappelle les structures architecturales des portiques et des colonnades anciennes mais aussi la structure propre de la maison. En effet, ces piliers illusionnistes font écho aux vrais piliers qui soutiennent la partie haute de la demeure (*solarium* et *triclinium*). Les têtes de Ménades et des Satyres, souriantes pour la plupart, sont une référence au monde dionysiaque que l'on retrouve de manière beaucoup plus ostentatoire dans l'*oecus* 22.⁵⁶⁷ (**Pl. XXVI. 2**)

⁵⁶⁷ V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell'Abbondanza (anni 1910-1923)*, Rome, 1953, spéc. p. 488 et suiv., fig. 557 568-569, 576 et suiv. et Tav. D'aggiunta 8-9; G. Pugliese Carattelli, I. Baldassare, T. Lanzillotta, et S. Salomi (dir.), *Pompei, pitture e mosaici (PPM)*, vol. I, Rome, 1990-

Ainsi, le cryptoportique, prépare-t-il, petit à petit, le visiteur à pénétrer dans un lieu où règnent les références dionysiaques.

1.3.3) La frise :

La frise épique est scandée par les fenêtres et par les têtes des Ménéades et des Satyres (**Pl. XXV**), néanmoins les épisodes représentés se déroulent de manière homogène, sans véritable césure. Au contraire, on trouve une harmonie entre chaque scène, que le lien soit fait par le paysage (rochers, fleuves..) ou bien par le jeu de symétrie. Les épisodes, par leur unité thématique et leur disposition, se développent sous la forme d'une frise sur tout le pourtour des parois du cryptoportique.

Le rythme est donc imposé par les piliers hermaïques, les guirlandes et les mouvements des personnages, principalement dans les scènes de bataille. Les guerriers se déploient dans des sens différents ce qui transmet une illusion de vitesse, de vitalité et contribue à l'unité des scènes malgré la présence des piliers. Les expressions des visages des Ménéades et des Satyres animent la composition générale. La figuration humaine et mythologique (Ménéades et Satyres) réservée à la partie supérieure donne la tonalité du parcours. L'œil du spectateur est attiré irrémédiablement dans le récit narratif qui se déploie tout autour de lui sous la forme d'une frise.⁵⁶⁸

1.4) Proposition d'une reconstitution :

La vue d'ensemble de la reconstitution est basée sur les sources écrites grecques (*Iliade* et *Chants Cycliques*) et les épisodes similaires retrouvés dans la peinture domestique pompéienne et du décor *in situ* dans les trois ailes du cryptoportique (**Pl. XXVII-XXIX**).

1.4.1) L'*Iliade* :

Les épisodes du poème épique d'Homère figurés dans le cryptoportique se déploient de la paroi 1 de l'aile Ouest jusqu'à la paroi 6 de l'aile Nord. Ainsi, l'*Iliade* occupe les trois-quarts de l'espace, ce qui lui confère une place majeure dans le programme décoratif du cryptoportique. Les grandes lacunes auxquelles déjà les archéologues du

1999, spéc. p. 254-273; G. Cerulli Irelli, M. Aoyagi, S. De Caro, U. Pappalardo (dir.), *La peinture de Pompéi*, Paris, 1993, p. 18-19 ; F. Pesando, *Domus. Edilizia privata e società pompeiana fra III e I secolo a. C.*, Rome, 1997, spéc. p. 36-37 ; F. Coarelli (éd.), *Pompéi, la vie ensevelie*, Paris, 2002, p. 258-259.

⁵⁶⁸ J-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, 1982, p. 634.

début du XX^{ème} siècle ont été confrontés sont le résultat bien évidemment de l'éruption de 79 ap. J.-C. qui a détruit la ville, et peut-être même aussi celui du tremblement de terre de 62 ap. J.-C., auquel s'ajoutent les dégradations du temps, principalement lors de la seconde guerre mondiale. Cependant, il est possible, grâce aux calculs de V. Spinazzola⁵⁶⁹, de proposer un total approximatif entre 80 et 85 épisodes figurés, pour l'ensemble du cryptoportique.

L'épisode de *La Peste* ne se situe pas au début de la paroi, l'espace inoccupé laisse la possibilité d'ajouter une scène antérieure connue, par les *Chants Cypriens*, telle la Prière de Chrysès à Apollon et sa venue dans le camp achéen, par exemple. En tenant compte des dimensions du fragment de l'épisode de la Peste (Fig. 3) dans le camp achéen (0, 60 m), de la largeur des piliers (0,40-0,42 m), et de la longueur de la paroi (16, 65 m), nous pouvons suggérer une reconstitution de la paroi qui selon la chronologie des événements décrits chez Homère, illustrerait les Chants I, II et III de l'*Illiade*. Ainsi, nous aurions le :

- Chant I : la prière de Chrysès à Apollon, suivit de la Peste dans le camp achéen, le Conseil des Chefs de l'armée achéenne, la Colère d'Achille contre Agamemnon, le Départ de Chryséis, le retrait d'Achille sous sa tente, le Départ de Briséis, la requête de Thétis à Zeus,

- Chant II : une scène d'Assemblée et de combats, description du camp achéen et du camp troyen,

- Chant III : l'Armement de Pâris, Hélène sur les remparts et le duel entre Pâris et Ménélas.

⁵⁶⁹ Un épisode mesure 70 cm de long et les hermès qui mesurent entre 40 et 42 cm de large sont placés tout les 2, 90 mètres.



Fig. 3

Sur la paroi 2 de l'aile Nord, les trois épisodes *in situ* représentent les Adieux d'Hector à Andromaque (0, 41 m) (Fig. 4), l'échange entre Diomède et Glaucos et le héros grec entouré de Mars et Athéna (1, 20 m) (Fig. 5), et le Conseil des Chefs (0, 69 m) (Fig. 6). Selon les calculs des mesures⁵⁷⁰, on aurait dû retrouver sur cette paroi la suite du Chant III avec l'épisode où Aphrodite sauve Pâris du combat et les :

- Chant IV : le moment où Ménélas est blessé, deux scènes de combats,
- Chant V : la rencontre entre Athéna et Diomède, le combat entre Diomède et Enée, l'instant où Apollon sauve Enée
- Chant VI : une scène de combat et l'histoire de Bellérophon (?), les Adieux d'Hector à Andromaque, l'échange des armes entre Glaucos et Diomède avec la présence de Mars et Athéna et le Conseil des Chefs
- Chant VII : le duel entre Hector et Ajax,
- Chant VIII : la fuite de Diomède à la vue d'Hector.



Fig. 4



Fig. 5

⁵⁷⁰ La paroi mesure 21, 75 m. Si l'on enlève la largeur de la niche (2, 35 m) et la largeur de la porte d'accès (0, 95 m), il reste environ 15 mètres pour placer un total de 21 scènes en tenant compte des dimensions des tableaux *in situ*.



Fig. 6

Le décor de la paroi 3 de l'aile Est a complètement disparu, si ce n'est le fragment que l'on interprète comme la lutte pour le corps de Patrocle (0, 96 m) (Fig. 7). La reconstitution de cette paroi n'est possible que par la connaissance de l'œuvre homérique. A gauche de cet épisode devaient être figurés :

- Chant IX : la scène de l'Ambassade,
- Chant X : la mort de Dolon,
- Chants XI à XV : scènes de combats et particulièrement le combat près des neufs achéennes.

- Chant XVI : le combat entre Patrocle et Sarpédon, le combat entre Hector et Patrocle avec la présence d'Apollon

Et à droite, de la lutte pour le corps de Patrocle le

- Chant XVII : Hector revêt l'armure d'Achille, une scène de combat, le duel entre Ménélas et Antiloque,
- Chant XVIII : Achille sous sa tente jouant de la lyre, une scène de combats, Achille pleurant la mort de Patrocle entouré des Néréides et une scène de combat.



Fig. 7

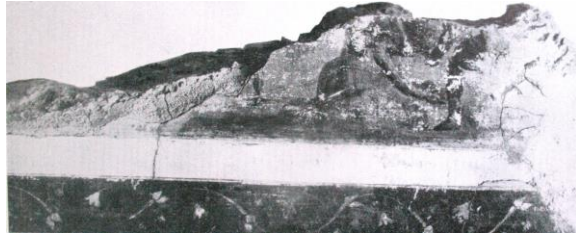


Fig. 8

La suite du Chant XVIII continue sur le mur du fond (paroi 4), au-dessus de la porte qui mène à l'*oecus* 22, se trouve un fragment qui représente sans aucun doute, grâce à l'inscription, le transport du corps de Patrocle (0, 55 m) (Fig. 8). Cet épisode devait être précédé par l'épisode où Achille se montre aux Troyens et leur fait prendre la fuite. Le chant iliaque continue sur une partie de la paroi 5 avec l'épisode de Thétis dans les forges d'Héphaïstos (1, 02 m) (n° 141. 1).

Malgré un état de conservation médiocre et qui subit encore les outrages du temps, les tableaux iliaques (n° 141. 1, 141. 2, 141. 3, 141. 4, 141. 5, 141. 6), au nombre de huit et scandés par quatre piliers hermaïques, sur la paroi 5 de l'aile Est, sont tous identifiables. Nous avons de gauche à droite, l'épisode de Thétis dans les forges d'Héphaïstos, puis le :

- Chant XIX : Achille pleurant Patrocle (n° 141.), trois hommes en armes (0, 60 m) (Fig. 9) et la Restitution de Briséis (1, 32 m) (Fig. 10),
- Chant XX : les dieux assistent à la bataille (0, 35 m) et Achille de retour au combat (0, 70 m) (Fig. 11) et Poséïdon qui sauve Enée avant la capture des prisonniers Troyens (1,20 m) (Fig. 12).



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

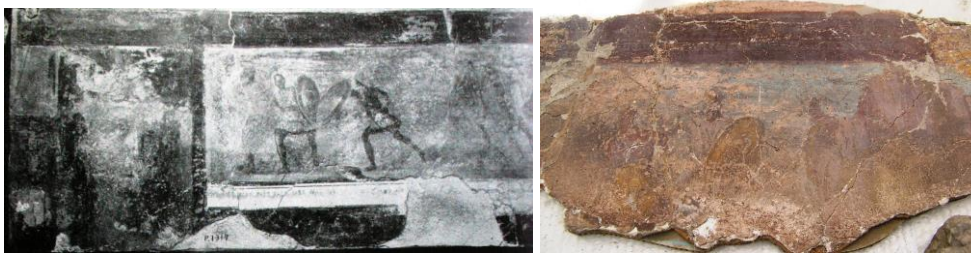


Fig. 12

Sur la paroi 6 de l'aile Nord, sur les onze ou douze épisodes originels, seuls six sont encore *in situ* (pour certains de manière très fragmentaire) et identifiables. Le décor original devait se composer du

- Chant XXI : la Mort de Lycaon en présence du Scamandre (1, 20 m) (n° 141. 7) qui se trouve *in situ*, d'Achille sur son char tiré par Xanthos (n° 141. 8) et du Combat des dieux,
- Chant XXII : Hector et Achille avec Athéna, suivit du duel entre Achille et Hector, mort d'Hector et de l'épisode de l'Outrage au corps d'Hector, les Pleurs d'Andromaque (0, 69 m) *in situ*.
- Chant XXIII - XXIV: Achille accomplissant le rite funéraire devant le bûcher de Patrocle (0, 73 m) et les Jeux funéraires (0, 50 m) (n° 141.) et peut-être la rançon pour le corps d'Hector.

1.4.2) L'*Ethiopide* et l'*Ilioupersis* :

Ces deux poèmes conservés dans les *Chants Cypriens* sont réunis sur la paroi 7 de l'aile Ouest et illustrent, avec quelques épisodes précis⁵⁷¹, la fin de Troie, qui se termine véritablement avec la fuite d'Enée (Fig. 13), représentée sur la paroi Sud de l'aile

⁵⁷¹ Si l'on tient compte que les fenêtres occupent 5, 80 m de la paroi et qu'il devait y avoir 5 hermès, il ne reste que 5, 78 mètres pour placer environ huit épisodes.

Occidentale. L'emplacement de cet épisode coïncide parfaitement avec la fin de la promenade et fait écho à la sortie « réelle » du promeneur.⁵⁷²

De gauche à droite, nous avons l'évocation de l'*Ethiopide* avec peut-être cinq épisodes : l'arrivée de Penthésilée (0, 64m) (Fig. 14), la mort de la reine des Amazones, la mort de Troïlos, la mort d'Achille, et Ajax qui porte le cadavre d'Achille. Alors que l'*Ilioupersis* serait évoquée par seulement trois épisodes sur le reste de la paroi : le cheval de Troie, la prise de la ville et une femme sur les murs de Troie (0, 45 m) (fig. 15).

1.5) La place d'Achille dans le cryptoportique :

Dans cette proposition de reconstitution de l'ensemble du décor peint de la frise du cryptoportique (tableau 6), nous aurions alors entre 75 et 80 épisodes et la figure d'Achille apparaîtrait approximativement une vingtaine de fois. Il serait visible environ quatre fois sur la paroi 1 dans l'aile Ouest, trois fois sur la paroi 3 de l'aile Est, une fois, sur la paroi 4 du mur du fond de l'aile Est, trois ou quatre fois sur la paroi 5 de l'aile Est, 6 ou 7 fois sur la paroi 6 dans l'aile Nord et peut-être trois fois sur la paroi 7 dans l'aile Ouest.

Si l'on tient compte des calculs de V. Spinazzola, et des nôtres, la frise du cryptoportique se composerait de 80 épisodes dont 20 avec Achille. L'image du héros grec occuperait alors environ entre 25 % du décor de la frise figurée (80 épisodes = 100 % ; 20 épisodes = 25 %) soit environ un quart de l'ensemble des scènes.



Fig. 13

⁵⁷² Selon R. Brilliant (*Narrare per immagini. Racconti di storie nell'arte etrusca e romana*, Florence, 1987, p. 62). et K. Galinsky (*Aeneas, Sicily and Rome*, p. 31 et suiv.), il faudrait voir cette scène à la fois comme un calembour à la sortie du cryptoportique et comme un parallèle mythologique entre Enée et le spectateur ce qui anoblit de surcroît l'acte quotidien de sortir de la maison.

Aile	Paroi	Chant	Sujet / épisode
Ouest	1	I	Prière de Chrysès à Apollon Peste dans le camp achéen Conseil des Chefs de l'armée achéenne Colère d'Achille contre Agamemnon Départ de Chryséis Achille sous sa tente Départ de Briséis Requête de Thétis à Zeus
		II	Assemblée Combats Camp achéen Camp troyen
		III	Armement de Pâris Hélène sur les remparts Duel entre Pâris et Ménélas
	7	Ethiopide	Arrivée de Penthésilée Mort de Penthésilée Mort de Troïlos Mort d'Achille Ajax porte le cadavre d'Achille sur ses épaules
		Ilioupersis	Cheval de Troie Prise de la ville Femme en pleurs
Nord	2	III	Aphrodite sauve Pâris
		IV	Ménélas blessé Combats Combats
		V	Rencontre entre Athéna et Diomède Combat entre Enée et Diomède Apollon sauve Enée
		VI	Combats Histoire de Bellérophon Echange des armes entre Diomède et Glaucos devant Athéna et Mars Adieux d'Hector à Andromaque Conseil des Chefs
		VII	Duel entre Hector et Ajax
		VIII	Fuite de Diomède face à Hector
	6	XXI	Mort de Lycaon Achille sur son char tiré par Xanthos Combat des dieux
		XXII	Hector et Achille avec Athéna Duel entre Achille et Hector Outrage au corps d'Hector Pleurs d'Andromaque
		XXIII-XXIV	Achille accomplissant les rites funéraires devant le bûcher de Patrocle Jeux funéraires Rançon pour le corps d'Hector

Est	3	IX	Ambassade auprès d'Achille
		X	Mort de Dolon
Est	3	XI à XV	Combats près des nefs achéennes
		XVI	Combat entre Patrocle et Sarpédon Combat entre Hector et Patrocle Mort de Patrocle
		XVII	Lutte pour le corps de Patrocle Hector revêt l'armure d'Achille Combats Duel entre Ménélas et Antiloque
		XVIII	Achille joue de la lyre Combats Achille pleurant la mort de Patrocle entouré des Néréides Combats
	4	XVIII	Achille se montre aux Troyens Transport du corps de Patrocle
	5	XVIII	Thétis dans les forges d'Héphaïstos
		XIX	Achille pleurant Patrocle Trois hommes en armes Restitution de Briséis
		XX	Dieux assistent à la bataille Achille retourne au combat Poséidon sauve Enée Capture des prisonniers troyens

Tableau 6 (en gras, les épisodes trouvés *in situ*)



Fig. 14

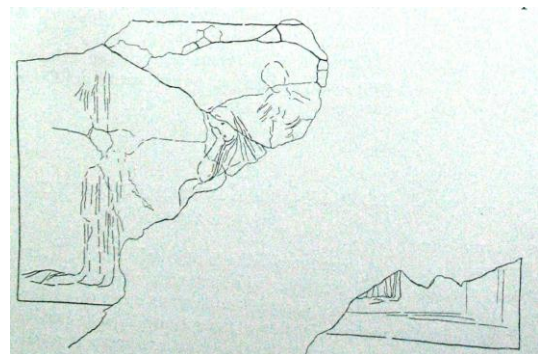


Fig. 15

Cette proportionnalité est à mettre en parallèle avec la place qui lui est attribuée dans les vingt-quatre chants de l'*Illiade*. Achille présent dans le chant I, ne réapparaîtra qu'au chant IX avec l'épisode de l'Ambassade, pour enfin véritablement revenir dans l'épopée qu'au chant XVIII, lorsqu'Antiloque lui apprend la mort de Patrocle. Toutefois, si Achille disparaît pendant un long moment, il est indéniable qu'il reste à l'esprit du lecteur, qui attend – comme les Achéens – son retour sur le champ de bataille.

La monumentalité réside également dans la thématique abordée de la frise qui, se déroule à la manière d'un *volumen* ou d'un papyrus, qui de surcroît s'accorde et utilise parfaitement le potentiel de l'espace de déambulation du cryptoportique. L'épopée est le sujet le plus noble que l'on puisse choisir pour évoquer les valeurs et les vertus de l'aristocratie romaine.

La hauteur de la frise ne rend en aucun cas la visibilité plus ardue et, les inscriptions grecques permettent aisément d'identifier les personnages. Ce mode de représentation n'est pas nouveau. Pensons aux frises des temples, par exemple celui d'Apollon à Rome, qui illustre une scène de bataille (juste après la victoire d'Actium).⁵⁷³

Alors, la magnificence du décor prend un nouveau sens. On transpose les « techniques » utilisées pour un monument public et sacré dans la sphère domestique. Cette frise rivalise dans la technique et la composition avec les autres décorations du même style évoquées dans le *De Architectura* de Vitruve et dont l'existence à Rome et ses alentours est attestée par les découvertes archéologiques.

Dans le livre VII, 2 du *De architectura* de Vitruve, l'architecte énonce les différents décors appropriés aux différentes pièces de la demeure. Ainsi, « *pour les galeries, ils tirèrent parti des espaces que procure leur longueur, et les décorèrent de paysages variés, empruntant des images à des particularités topographiques précises : on peint aussi des ports, des promontoires, des rivages, des cours d'eau, des sources, des euripes, des sanctuaires, des bois sacrés, des montagnes, des troupeaux, des bergers ; de même, en quelques endroits, de grandes compositions à personnages représentant des images de dieux ou des suites de scènes mythologiques, sans oublier les combats de*

⁵⁷³ T. Hölscher, *The language of Images in Roman Art*, Cambridge University Press, 2004, p. 39.

Troie ou les errances d'Ulysse de paysage en paysage, et toutes choses qui, au même titre que celle-ci, procèdent de la nature. »⁵⁷⁴

Ainsi, la découverte archéologique en 1848 de la frise des *Errationes Ulixis per topia* dans une *domus* de l'Esquilin⁵⁷⁵, crée un parallèle très intéressant à confronter avec la frise de la maison du Cryptoportique de Pompéi. On y retrouve les mêmes principes de composition. La frise des aventures d'Ulysse, lors de son retour vers Ithaque, est scandée par des colonnes en trompe-l'œil. Les onze épisodes qui nous sont parvenus devaient suivre l'ordre chronologique de l'*Odyssee*. L'échelle réduite des personnages montre que nous sommes encore aux prémices de l'insertion de la figure humaine et que le paysage reste le centre d'intérêt de ce type de compositions picturales. Selon Pfuhl les inscriptions grecques qui identifient les personnages seraient la preuve que cette frise soit d'inspiration grecque.⁵⁷⁶ Pourtant, comme le souligne P. Grimal, le choix des scènes en correspondance avec la prédilection de l'époque pour les paysages montagneux et les rochers, n'est pas anodin. L'épisode des Lestrygons et de Circé, sont les parties du périple d'Ulysse qui concernent les côtes réelles italiennes⁵⁷⁷ et certains épisodes légendaires italiens (fondation de villes par le fils d'Ulysse et de Circé, etc...). Ainsi, la frise met en lumière les origines légendaires et l'ancienneté de la famille du propriétaire.

Mais cette manière de traiter le thème épique n'est pas la seule adoptée par les peintres. En effet, dans la frise iliaque de la maison du Cryptoportique, la figure humaine occupe le premier plan. Cette différence de traitement est probablement due à la nature même du sujet épique figuré. Dans le premier cas, l'intérêt est concentré sur les paysages explorés par Ulysse alors que dans le second, il s'agit de représenter les combats de Troie. Cette réalité est aussi suggérée dans le texte de Vitruve, qui distingue les deux thèmes : « *Troianas pugnas* » et « *Vlixis errationes* ».

⁵⁷⁴ Vitruve, *De Architectura*, VI, 2 : « ...ambulationibus uero propter spatia longitudinis uarietatibus topiorum ornarent ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes : pinguntur enim portus, promunturia, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores, nonnullis locis item signorum megalographiae habentes deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus Troianas pugnas seu Vlixis errationes per topia ceteraque quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum procreata. »

⁵⁷⁵ Voir entre autre, l'étude d'A. Gallina, « Le pitture con paesaggi dell'Odissea dall'Esquilino », in *Studi Miscellanei* 6, 1964 et le magnifique ouvrage de R. Biering, *Die Odysseefresken vom Esquilin*, Munich, 1995. Voir aussi M. Papini, « Sguardi (e pianti) romani. Le pitture dell'Iliade e dell'Odissea e un'arte "prossima alla fine" », in E. La Rocca, S. Ensoli, S. Tortorella, M. Papini (dir.), *Roma. La Pittura di un Impero*, Milan, 2009, p. 99-113, spéc. p. 100.

⁵⁷⁶ E. Pfuhl, *Malerei und zeichnung der griechen*, II, Rome, 1923, p. 887.

⁵⁷⁷ P. Grimal, *Les jardins romains*, Paris, 1969, p. 343.

De plus, certains épisodes suivent avec quelques variantes, des schémas iconographiques codifiés et répandus depuis longtemps dans les arts figurés tel Thétis dans les forges d'Héphaïstos⁵⁷⁸ ou la Peste envoyée par Apollon.⁵⁷⁹ La grandeur de l'espace fournit une occasion privilégiée au peintre qui peut représenter des scènes peu conventionnelles qui feront passer le spectateur dans différents états émotionnels, telle la tristesse avec Achille pleurant le corps de Patrocle, l'effroi avec l'outrage au corps d'Hector, l'admiration avec les scènes de combats....

Le cryptoportique est une démonstration de la rhétorique de l'image qui induit la narration et permet au spectateur de comprendre facilement l'articulation de la composition et de prêter attention aux détails.

On peut établir un autre parallèle avec des tablettes sculptées en bas-relief, à peine ébauché et en miniature⁵⁸⁰, découvertes dans les alentours de Rome, au XVI^{ème} siècle, qui ont été nommées « Tables Iliques » au vu du sujet représenté. A. Sadurska⁵⁸¹ a recensé, décrit avec précision et analysé les dix-neuf tablettes dont la première monographie a été réalisée au XIX^{ème} siècle par O. Jahn⁵⁸². L'ouvrage le plus récent est celui de M. Squire⁵⁸³ qui donne une vision complète de l'ensemble des études réalisées sur le sujet. L'exemple le plus intéressant pour notre étude est celle de la Table dite Capitoline⁵⁸⁴ (**Pl. XXX. 1**) qui illustre les vingt-quatre chants de l'*Iliade* sous la forme de bandes superposées de part et d'autre d'une scène centrale qui représente l'*Ilioupersis*, sous laquelle figure les épisodes de l'*Ethiopide* et de la *Petite Iliade*. De manière ingénieuse, les tables iliaques résument toute la légende de la guerre de Troie mais aussi d'autres poèmes épiques comme l'*Odyssée*. Toutes les scènes sont accompagnées d'inscriptions grecques pour pouvoir identifier les personnages, ce qui prouve que ces documents étaient commandés par des Romains cultivés et instruits. Ces tablettes auraient été réalisées vers 15-16 ap. J.-C., pour les plus anciennes, en même

⁵⁷⁸ Il existe 5 occurrences de cet épisode à Pompéi : maison de Méléagre (VI, 9, 2.13), maison des Amours dorés (VI, 16, 7.38), maison de Siricus (VII, 1, 25.46.47), maison de L. Livius Firmus (IX, 1, 7) et la maison d'Achille (IX, 5, 1-3).

⁵⁷⁹ Il existe une occurrence de cette scène à Pompéi, dans la maison de D. Octavius Quartio (II, 2, 2-5).

⁵⁸⁰ Les dimensions moyennes d'une tablette sont de 24 cm x 24 cm ou de 15 cm x 9 cm.

⁵⁸¹ A. Sadurska, *Les tables iliaques*, Varsovie, 1964.

⁵⁸² O. Jahn, *Griechische Bilderchroniken*, Bonn, 1873.

⁵⁸³ M. Squire, *The Iliad in a Nutshell: visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford University Press, 2011.

⁵⁸⁴ Cette table a été découverte en 1683. Il manque les douze premiers chants du côté gauche. Les dimensions de la table sont de 25 cm x 28 cm et de 1, 5 cm d'épaisseur, mais la largeur présumée est de 40 cm.

temps qu'une série d'œuvres littéraires et plastiques, où la légende troyenne a connu son apogée pour les besoins de la politique dynastique d'Auguste. Ainsi, K. Weitzmann⁵⁸⁵ reprend l'argumentation d'O. Jahn, en faveur d'un prototype manuscrit existant dès l'époque hellénistique. Cependant, l'hypothèse d'une datation antérieure n'est pas à exclure. En effet, comme le suggère V. Spinazzola⁵⁸⁶ puis A. Sadurska, les tables iliaques pourraient avoir été conçues à la même époque qu'un prototype monumental. La ressemblance qui existe entre le thème des reliefs des tables iliaques et celui de la frise de la maison du Cryptoportique à Pompéi suppose que le même prototype ait servi à ces deux monuments. Si la fonction de ces documents reste encore incertaine, plusieurs hypothèses ont été formulées. Il pourrait s'agir d'un support didactique⁵⁸⁷, d'un objet votif⁵⁸⁸ ou bien encore d'un objet ayant une fonction décorative⁵⁸⁹ (par exemple placé dans les bibliothèques privées). Ne faudrait-il pas, comme le suggère A. Rouveret, considérer ces tablettes comme des objets qui servent à mémoriser⁵⁹⁰ ? On retrouve sur la Table Capoline les scènes sauvegardées dans le cryptoportique de la maison éponyme à Pompéi, mais aussi des scènes qui seront figurées dans d'autres exemples du décor pariétal de certaines demeures pompéiennes.⁵⁹¹

Le soin apporté aux détails dans chacun des épisodes de la frise qui se déroule sur six parois du cryptoportique est perceptible dans l'expression des personnages, la fidélité plus ou moins grande au texte et les inscriptions.

Les personnages ne sont pas de simples silhouettes sans expression, au contraire, si le spectateur observe attentivement chacune des figures, il pourra lire sur chacun des visages un sentiment différent. Prenons l'exemple de la *Peste envoyée dans le camp achéen*. Le dieu Apollon est caché derrière un rocher et, pourtant, on peut lire la

⁵⁸⁵ K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton, p. 5, suiv.; *Ancient Book Illumination*, Cambridge, 1959, p. 31, suiv.

⁵⁸⁶ V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell' Abbondanza (anni 1910-1923)*, Rome, 1953, p. 577-578.

⁵⁸⁷ Hypothèse de O. Jahn, *op. cit.*, Bonn, 1873 et de H. I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, 1958, p. 229, 522, note 11.

⁵⁸⁸ Soutenu par K. Schefold, *WP*, Berlin, 1957, p. 214-215.

⁵⁸⁹ Thèse soutenue par A. Sadurska, *Les tables iliaques*, Varsovie, 1964, p. et par N. Horsfall, « Stesichorus ar Bovillae ? », in *JHS* 99, 1979, p. 26-48, spéc. p. 34-35.

⁵⁹⁰ A. Rouveret, « Les Tables Iliques et l'art de la mémoire », in *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1988, p. 168.

⁵⁹¹ Cf. A. Sadurska, *Les tables iliaques*, Varsovie, 1964, p. 17-18 et p. 95-100; R. Bianchi Bandinelli, « Continuità ellenistica nella pittura di età medio e tardo-romana », in *Storicità dell'arte classica*, Bari, 1973, p. 259, suiv.; A. Rouveret, « Les Tables iliaques et l'art de la mémoire », in *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1988, p. 172.

détermination dans son regard ; le peintre a également représenté en arrière-plan le temple de la divinité. La composition de la frise contient plusieurs plans, d'actions, d'attitudes et de positions multiples qui livrent toute l'intensité, toute l'énergie à l'épopée homérique. La scène de la libation sur le bûcher de Patrocle (n° 141. 9) démontre que le peintre connaissait parfaitement le texte, tout en y insérant, de manière subtile, une touche « romaine ». Il a représenté les corps des prisonniers troyens égorgés entassés devant le bûcher de Patrocle auprès duquel Achille casqué accomplit un acte rituel de sacrifice. Cette composition est unique dans la peinture pompéienne. L'élément typiquement romain est le personnage qui souffle sur le bûcher. Il s'agit de la personnification du Vent invoqué par Achille dans l'*Illiade*, cependant l'inscription l'identifie comme *NOTUS*, invoqué en Italie.⁵⁹² L'insertion de ce vent latin est un signe d'adaptation minutieuse de la légende dans l'univers romain.

Le peintre a inscrit les noms de chacun des personnages à côté des figures peintes, pour que le spectateur puisse identifier la scène mais aussi, pour transmettre une grandeur supplémentaire à sa réalisation. En effet, les inscriptions sont en langue grecque ce qui fournit au statut du commanditaire une distinction supplémentaire. Cependant, les inscriptions qui accompagnent chacun des personnages, comme dans la fresque des *Errationes Ulixis* de la maison sur l'Esquilin, placée à plus de quatre mètres de haut, sont souvent peu visibles. Ainsi, nous pouvons nous demander en quoi la présence de ces inscriptions « minuscules » est-elle essentielle dans la composition ? S'agit-il d'une référence à la grande peinture de l'époque classique ? En effet, nous savons que dans les grands tableaux à sujets historiques, comme la Bataille de Marathon, et à sujets mythologiques, les personnages étaient accompagnés d'inscriptions permettant de les identifier. Sans les inscriptions le spectateur pourrait considérer les décors comme des scènes de genre. Ainsi, les inscriptions participent à héroïser la scène⁵⁹³, et permettent au spectateur de la replacer dans le contexte de l'épopée.

Ou bien, devons-nous avoir une approche plus « philosophique » ? Le fait d'écrire les noms des personnages ne leur confère-t-il pas une existence « réelle » ? En ce sens où le personnage peut prendre réellement vie, comme lorsque le nom du héros est chanté par l'*aède*. Il n'est plus seulement une silhouette ou une figure humaine insérée dans un

⁵⁹² Le même Vent est évoqué dans une tempête de l'*Enéide* de Virgile (Livre I, v. 108) et au livre III, v. 269.

⁵⁹³ N. Strawczynski, « L'inscription comme élément de composition », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 1998, 13, p. 107-121, spéc. p. 116.

environnement extérieur, mais devient véritablement un héros identifié, ou compagnon d'un héros, dans le cas de la maison de l'Esquilin mais aussi dans la maison du Cryptoportique à Pompéi et plus tard dans la maison de D. Octavius Quartio. L'écriture, propre à la civilisation, accentue également la présence humaine - aux dimensions réduites - dans un espace « sauvage » et « naturel », élément dominant dans ce type de frise. Elle rattache les héros au monde des humains et de la rhétorique, participant ainsi aux valeurs véhiculées par l'image épique. Notons, que dans les exemples de frises pompéiennes, malgré l'état de conservation actuel du cryptoportique par exemple, les personnages se détachaient sur un fond neutre. Par conséquent, l'écriture associée aux figures humaines dans cette frise, a la double fonction d'identifier le personnage héroïque et d'évoquer le niveau de culture grecque du propriétaire de la maison du Cryptoportique.

1.6) Les références:

Le transfert entre la sphère publique et la sphère privée se réalise dans une atmosphère d'abondance et de richesse culturelle dont les premiers bénéficiaires sont les membres de l'élite sociale. Le cryptoportique de la maison éponyme à Pompéi est un signe de la tendance à introduire dans la sphère privée des références à des « monuments » de Rome ou liés à la sphère culturelle romaine.

La structure même du cryptoportique n'est pas sans rappeler le cryptoportique de la *Domus Transitoria* à Rome. Dans cette vision, le décor iliaque est à mettre en parallèle avec les frises sculptées et peintes des temples mais aussi avec les décorations des portiques, comme celui de Philippe à Rome.

La conception architecturale du cryptoportique, ainsi que son décor pariétal et celui du plafond, amène à faire un parallèle avec les portiques existant – très à la mode à cette période – à Rome où sont exposées des œuvres d'art (sous l'initiative de Jules César) et plus particulièrement avec le portique de Philippe (*L. Marcius Philippus*) érigée en 29 av. J.-C. au Champ de Mars.⁵⁹⁴ Pline l'Ancien, mentionne l'existence au portique de Philippe, d'une série de tableaux, réalisé par Théoros, ayant pour sujet la guerre de Troie : « *bellumque Iliacum pluribus tabulis, quod est Romae in Philippi*

⁵⁹⁴ Cf. A. Viscogliosi, « Porticus Philippi », in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, IV, Rome, 1999, p. 146-148.

porticibus. »⁵⁹⁵ Dans cette vision, le cryptoportique est bel et bien un portique souterrain transposé dans la maison d'un particulier, qui souhaitait avoir chez lui une évocation d'œuvres célèbres, que l'on retrouvait à Rome.

La structure même de la frise évoque également une référence littéraire, contemporaine de la création du décor. La juxtaposition des épisodes épiques peut faire écho aux fresques qu'admire Énée au temple de Junon dans l'*Énéide* de Virgile. Certes, la publication est postérieure aux peintures de la Maison du Cryptoportique, mais rien ne nous empêche de penser que Virgile a pu s'inspirer de ce type de peinture pour sa description.⁵⁹⁶

Le décor pictural du cryptoportique, datant de la seconde moitié du I^{er} siècle av. J.-C. est le premier témoignage domestique, à Pompéi, de l'intérêt des membres de l'élite, pour les poèmes homériques et les légendes troyennes. Il ne s'agit pas d'un parcours initiatique, mais d'un décor consacré à la mémoire des hauts faits d'un passé glorieux et héroïque. Les connotations transmises par les fresques dans les consciences des spectateurs reflètent l'évolution des mœurs de la société romaine entre le I^{er} siècle av. J.-C. et le I^{er} siècle de notre ère. Les images choisies forment un véritable programme décoratif, en adéquation avec le lieu où elles sont exposées, qui ne se contente pas d'illustrer les poèmes épiques, mais transmet également des émotions et des souvenirs au spectateur⁵⁹⁷, selon le degré de son savoir.

La transformation ultérieure du cryptoportique en cantine et en pièce de stockage, démontre un changement radical des valeurs, des goûts et des mœurs sociales des derniers propriétaires de la demeure. Pourtant, à un siècle d'intervalle nous retrouvons la figure d'Achille insérée dans une frise dans la maison du Sacellum Iliaque, qui à une époque antérieure formait une seule et même demeure avec la maison du Cryptoportique.

La décoration de la frise de la petite pièce E (n° 142), qui illustre quelques scènes de l'*Illiade*, a donné son nom à la maison du Sacellum Iliaque, pourtant sa fonction reste encore hypothétique. Ses dimensions (1, 52 x 1, 86 m) et son implantation dans

⁵⁹⁵ Pline l'Ancien, *HN*, XXXXV, 144 : « *La Guerre de Troie en une suite de tableaux qui se trouvent à Rome sous le portique de Philippe.* »

⁵⁹⁶ Cf. N. Horsfall, « Aspects of Virgilian influence in Roman life », in *Atti del Convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio (19-24 sept. 1981)*, Milan, 1984, p. 47-63, spec. 53.

⁵⁹⁷ Cf. S. Hales, *The Roman House and Social Identity*, Cambridge, 2003, p. 47.

l'architecture de la maison, tendent à lui attribuer la fonction d'un laraire, que l'on retrouve fréquemment à Pompéi.

Le décor stucé et peint (des traces de polychromie sont encore apparentes sur certains vêtements des personnages) de la frise qui court dans la zone supérieure des trois parois (n°150) qui constituent la pièce aurait été réalisé au I^{er} siècle ap. J.-C., soit environ un siècle plus tard que le décor du cryptoportique de la maison éponyme à Pompéi.

Le programme iconographique est le seul à pouvoir nous offrir une piste pour interpréter la fonction de cette pièce, d'autant que l'originalité des images, qui ne respectent pas le répertoire imagé courant, nous autorise à y lire un sens fort.

La frise, haute d'une vingtaine de centimètres, est construite sur un rythme narratif où les personnages réalisés en stuc se détachent sur un fond bleu (**Pl. XXX. 2**), ne peut figurer l'ensemble du poème homérique comme dans le cryptoportique de la maison précédente. Elle illustre les Chants XXII à XXIV de l'*Iliade* sans discontinuité, mais peut être divisée en cinq épisodes distincts : Le départ d'Hector, le combat entre Hector et Achille sous le regard des divinités, l'outrage au corps d'Hector, la rançon pour le corps d'Hector et le retour de Priam à Troie avec le corps de son fils. Le jeu esthétique entre le stuc et la peinture donne de la profondeur et une perspective, à laquelle s'ajoute la concavité de la partie haute de la frise (sous la corniche), à l'ensemble de la frise continue, qui semble avoir été en cours d'élaboration au moment de l'éruption du Vésuve. Cette contrainte technique donne du relief aux visages, qui sous un certain angle de vue, semblent se détacher de la paroi.

La lecture chronologique des épisodes débute sur la deuxième moitié de la paroi Ouest, avec le départ d'Hector sous les yeux de Priam, d'Hécube et d'Ashtanax sur les murailles de Troie. Ce schéma iconographique de la sortie d'Hector sous les yeux de ses parents et de son fils est un *unicum* dans l'art grec et romain, tout comme la scène du cortège funèbre d'Hector. Ce motif est une création du stucateur qui illustre fidèlement les vers 37 à 85 du chant XXII de l'*Iliade*, où Priam et Hécube tentent d'empêcher Hector d'aller au combat. Ainsi, on choisit de représenter Hector, sous son aspect le plus vaillant, courant littéralement vers la mort. Le fait de représenter cet épisode donne un effet dramatique à la composition, renforcé par la présence d'Ashtanax, qui est elle aussi une pure création. La présence de la Moire ou l'incarnation du *Fatum* (le Destin) qui guide le prince troyen, permet déjà au spectateur

– qui connaît parfaitement l’*Iliade* – de comprendre aisément la suite des événements et, par conséquent, le funeste destin d’Hector. Dans l’*Iliade* c’est Athéna qui persuade Hector d’affronter Achille en prenant l’aspect de son frère Déiphobe. Ainsi, la présence de cette figure ailée en tunique courte est plus une référence, voire une interprétation proprement romaine de la scène. A l’inverse, le stucateur représente de manière canonique la scène de l’outrage au corps d’Hector ou celle de la *clementia* d’Achille, mais décide, néanmoins, d’insérer une vision romaine en ne représentant pas les funérailles de Patrocle (seulement une colonne entourée de bandelettes suggère le tombeau du héros achéen) et en figurant le retour de Priam avec le corps de son fils. L’intérêt est ainsi concentré sur la figure d’Hector, un des ancêtres et un des modèles les plus courageux pour les Romains, héritiers des Troyens.

En réalité, loin d’être un résumé de l’*Iliade*, la frise, centrée sur les derniers épisodes du poème homérique, en propose une lecture tout à fait originale grâce à des insertions innovantes qui ne suivent pas la chronologie du texte homérique. En effet, le commanditaire, ou le stucateur-peintre, a délibérément suivi une cohérence spatiale avec la division visuelle des deux camps : le camp troyen est sur le mur de gauche et le camp achéen sur le mur de droite. Ensuite, la juxtaposition du départ d’Hector vivant et de son retour à Troie, mort, sur la même paroi, offre un raccourci dramatique intense de la destinée qu’attend chaque individu de manière symbolique. Sur la paroi Est, les deux scènes antithétiques de la démesure cruelle d’Achille envers le cadavre d’Hector et de sa *clementia* envers le vieux roi Priam participe également à l’effet tragique.

Ainsi, nous pouvons supposer que la thématique des honneurs dus aux défunts, qui régit la composition, est à mettre en relation avec la fonction de la pièce. La *Virtus* dont sont détenteurs Hector, Achille et Endymion est le gage de l’héroïsation qui permet d’accéder au monde divin (décor du plafond de la voûte). Ce *sacellum* doit alors, dans cette hypothèse, être considéré comme un *hérôon* familial, dédié au culte des ancêtres - et non pas à Vénus comme le suggère M. Papini⁵⁹⁸ - où les défunts de la lignée familiale sont figurés sous des traits héroïques de l’épopée et du mythe. Il pourrait alors s’agir de la préfiguration de la *consecratio in formam deorum*, dont les premiers exemples apparaissent en Occident romain à la période claudio-néronienne. A l’origine,

⁵⁹⁸ M. Papini, « Sguardi (e pianti) romani. Le pitture dell’*Iliade* e dell’*Odissea* e un’arte « prossima alla fine » », in E. La Rocca, S. Ensoli, S. Tortorella et M. Papini (dir.), *Roma. La Pittura di un Impero*, Milan, 2009, p. 106.

ce type de représentation à caractère funéraire et commémoratif est utilisé dans la sculpture. Les traits du défunt sont assimilés aux traits de la divinité ou bien le portrait du défunt remplace celui de la figure mythologique initialement prévue, par exemple sur les sarcophages. Il est donc possible que le propriétaire de la maison du Sacellum Iliaque ait souhaité dédier la pièce E, à la commémoration de ses ancêtres, en intégrant leur « portraits » aux figures légendaires de la frise supérieure qui orne cet espace. Ainsi, les hommages rituels rendus aux ancêtres de la famille, représentés sous la forme héroïque, sont rendus dans le sacellum. C'est comme si, on fusionnait les ancêtres de la famille avec les figures iliaques. Dans cette vision, les défunts sont comparables aux héros homériques et peuvent prétendre aux mêmes bienfaits dans l'au-delà.

L'usage de la frise épique est encore présent au I^{er} siècle de notre ère et sert à ennoblir aussi bien la demeure, que son propriétaire, particulièrement avec le renouvellement et la création de certains schémas iconographiques. La composition et l'originalité des scènes de la maison du Sacellum Iliaque se retrouvent-elles dans la maison de D. Octavius Quartio, qui reprend, une fois encore la frise iliaque d'une manière nouvelle ?

2) La maison de D. *Octavius Quartio* (II, 2, 2-5) :

Comme dans les deux précédentes maisons, les sujets iconographiques du décor de l'*oecus* H⁵⁹⁹ qui s'ouvre sur le canope et le jardin, qui occupe les deux tiers de la propriété⁶⁰⁰, reflète le goût du propriétaire pour la poésie homérique et les anciennes légendes de Troie. (Pl. XXXI-XXXII) Le nom du propriétaire est *Decimus Octavius Quartio*, probablement un prêtre d'Isis ou de Diane et d'Hercule à la vue des tableaux mythologiques sur l'ensemble des parois de la maison et des objets retrouvés.⁶⁰¹ Certains détails architecturaux, comme la hauteur des portes de l'*atrium*, donnent à penser que déjà à l'époque samnite cette maison était celle d'un aristocrate.

Au décor noble de l'*oecus* H - la plus grande pièce de la demeure (5, 05 x 5, 25 m) – s'ajoute un pavement d'une grande qualité qui suppose que cette pièce était utilisée comme salle de réception et de représentation.

⁵⁹⁹ Découverte de la pièce en octobre 1919.

⁶⁰⁰ Il s'agit d'un des plus grands et des plus beaux jardins de tout Pompéi. Le matériel retrouvé (statuettes de Bes et de Diane-Isis) suggère un lien étroit avec l'Orient et peut-être même particulièrement avec Alexandrie. Le jardin serait alors une référence aux *paradisias* des rois Perses et de l'Égypte.

⁶⁰¹ V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell' Abbondanza (anni 1910-1923)*, Rome, 1953, p. 973.

Le décor actuel présente de grandes lacunes dans la zone supérieure de la paroi et n'a conservé que quinze épisodes environ de la frise iliaque (n° 143), alors qu'à l'origine il devait en avoir une vingtaine, et huit épisodes du cycle d'Hercule.

2.1) La composition du décor :

La zone inférieure de la paroi est décorée par de grandes plaques de marbres illusionnistes surmontées d'une frise de faux marbre. La zone médiane est décorée par une frise figurée représentant des épisodes de la guerre de Troie et par de grands panneaux, un peu à la manière d'une mégalographie, retraçant les épisodes d'Hercule à Troie. La zone supérieure de la paroi est complètement perdue. La disposition d'une prédelle à sujet iliaque surmontée d'une petite mégalographie mythologique dénote un goût pour l'ancien de la part du propriétaire⁶⁰², qui devait probablement être attaché aux traditions les plus anciennes et par conséquent aux valeurs les plus nobles de la société romaine. Le fait d'avoir choisi ce mode de représentation (frise continue sur les quatre parois) révèle une certaine originalité ou du moins un parti pris volontaire de la part du propriétaire qui ne suit pas la nouvelle tendance du tableau mythologique central. Ainsi, le fait de dédier entièrement une pièce au thème troyen prouve que cet épisode mythico-historique auquel se rattache les Romains est encore bien présent dans les mémoires collectives.

2.2) Les fresques d'Hercule :

2.2.1) Les épisodes illustrés :

La partie supérieure du décor est consacrée à une Héracléide en lien avec la ville de Troie. Les épisodes s'enchaînent chronologiquement depuis le côté gauche de la paroi Est jusqu'à la paroi Nord.

Sur la paroi Est, Hercule tue le monstre marin envoyé par Poséidon et délivre Hésione⁶⁰³, Hercule accompagné de Télamon réclame les chevaux promis par Laomédon pour la libération d'Hésione, Hercule tue Laomédon⁶⁰⁴, Noces de Télamon

⁶⁰² En effet, la décoration a été réalisée au I^{er} siècle ap. J.-C., mais le mode de représentation suggère une décoration plus ancienne, celle du II^e style pompéien.

⁶⁰³ Selon la légende, Laomédon avait refusé de payer Apollon et Poséidon pour la construction des murailles de la ville de Troie. Pour se venger, Poséidon envoya un monstre marin qui dévorait les habitants. Pour apaiser la colère du dieu, il fallait sacrifier la fille du roi Laomédon, Hésione. Hercule proposa de délivrer la jeune fille à la condition que Laomédon lui donne ses chevaux, cadeau de Zeus pour lui avoir enlevé Ganymède. Une fois sa fille sauvée, Laomédon refuse le prix convenu.

⁶⁰⁴ Hercule revient plusieurs années après avec une petite armée. Il prend la ville et tue Laomédon et ses fils, sauf Priam.

et d'Hésione.⁶⁰⁵ Sur la paroi Sud, côté sud, Hercule fait de Priam le nouveau roi de Troie.⁶⁰⁶ Sur la paroi Ouest, Hercule et Déjanire⁶⁰⁷, Déjanire et le don du Centaure Nessos⁶⁰⁸ et Apothéose d'Hercule avec la présence de Philoctète⁶⁰⁹ (**Pl. XXXI. 1 et 2 – XXXII. 1 et 2**).

2.2.2) Une référence au pouvoir politique ?:

La richesse des matériaux employés de manière illusionniste et les thèmes abordés ainsi que leur composition stylistique dans l'*oecus* H, indiquent probablement une volonté du propriétaire de mettre en avant des valeurs qui correspondent à sa fonction sociale mais aussi aux valeurs de l'empereur.

Les découvertes archéologiques ont démontré que le même thème existait dans la *Domus Transitoria* de Néron et dans le portique d'Octavie, à Rome.⁶¹⁰ Ainsi, nous pouvons suggérer que le propriétaire de la demeure pompéienne, a souhaité reprendre un sujet « impérial » pour montrer son appartenance à l'élite locale et peut-être des liens avec le pouvoir impérial.

2.3) La frise iliaque :

2.3.1) Les Chants illustrés :

Sur la paroi Ouest (Chants XII et XIII), le traitement en silhouette des personnages et leur position (vue de dos, de face caché par un bouclier) et l'absence d'inscriptions, volontaire ou non⁶¹¹, donne l'impression d'une masse guerrière. Cet effet de style diminue la distance entre le passé glorieux des héros et le présent ; les mouvements des figures dans l'*oecus* H, mais aussi dans la maison du Cryptoportique et la maison du Sacellum Iliaque, sont similaires à ceux des vrais soldats. La violence figurée avec les corps allongés sur le sol dans l'épisode de la Peste (paroi Sud) et les lances croisées des

⁶⁰⁵ Télamon avait été le premier à franchir les murailles, en récompense Hercule lui donne la main d'Hésione.

⁶⁰⁶ Comme cadeau de mariage Hésione demande à racheter son frère, Podarcès. Hercule accepte et Podarcès prend le nom de Priam (« celui qui a été vendu »). Hercule lui confie alors le pays tout entier.

⁶⁰⁷ Hercule tue le centaure Nessos qui a voulu violer Déjanire.

⁶⁰⁸ Avant de mourir, Nessos donna à Déjanire une drogue avec son sang, lui disant que c'était un philtre d'amour.

⁶⁰⁹ Déjanire jalouse de l'amour d'Hercule pour Iole, versa le philtre donné par Nessos sur une tunique et la donna à Hercule. Dès que le héros revêtit la tunique, une brûlure se répandit sur tout son corps et ne pouvant résister à la douleur, le héros se jeta sur le bûcher qu'alluma Philoctète, sur le mont Oeta.

⁶¹⁰ V. Spinazzola, , *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell' Abbondanza (anni 1910-1923)*, Rome, 1953, p. 388-389 (pour le portique d'Octavie).

⁶¹¹ Nous ne pouvons dire avec certitude si l'absence d'inscriptions à cet endroit est la conséquence de l'altération de la peinture ou bien si elle existait dès la conception du décor.

duels entre combattants et le sang des blessures, accentue le dynamisme de la composition. La bataille près des nefs achéennes est identifiable grâce aux inscriptions latines et non plus grecques : *AI [AS] TALAMONIUS* et *HECTOR*. Il s'agit de l'évocation du combat entre Ajax et Hector, et plus particulièrement du moment où Hector, semblable à une flamme dévorante, harangue les soldats pour détruire les nefs achéennes : « *Or, sus ! Troyens dompteurs de cavales, enfoncez donc le mur des Argiens, et déchaînez-moi sur leurs nefs un prodigieux incendie.* » (Il. XII, 440-441). La torche qu'il tient dans la main est une création du peintre qui vise à symboliser « l'éclat » d'Hector « *semblable à la flamme, lancé à l'assaut des nefs.* » (Il. XIII, v. 688) mais est aussi une allusion à l'incendie qui fait rage autour des combats.

La présence des inscriptions trouve son intérêt dans ce genre de scène car aucun attribut ne peut différencier les personnages qui luttent. Lorsque certains schémas traditionnels ne laissent aucun doute sur l'identité des personnages les inscriptions paraissent superflues alors que la présence des noms à côtés des figures est nécessaire à l'identification et à la narration de la scène représentée. Sans les inscriptions, il s'agirait d'une simple scène de bataille, avec des combattants inconnus, ordinaires et fondus dans la masse et non pas des héros homériques, modèles des valeurs guerrières, qui donnent ses lettres de noblesse à la peinture et à la pièce de l'*oecus* H de la maison de *D. Octavius Quartio*. Les inscriptions nominatives ne concernent que les plus valeureux. Notons, que dans l'*Iliade*, où de nombreux guerriers s'affrontent, Homère identifie seulement une poignée de guerriers : Achille, Agamemnon, Ménélas, Ulysse, Diomède etc....Les plus exceptionnels ! par leurs lignées, leurs rangs et leurs exploits. Il faut que leurs noms soient inscrits, pour qu'ils puissent exister et perdurer dans les mémoires. Par contre, le fait que les inscriptions soient en latin et non pas en grec comme dans la maison du Cryptoportique signifie-t-il que le propriétaire ne lisait pas le grec ou bien traduit-il la volonté du commanditaire d'intégrer complètement la légende dans l'histoire romaine grâce à la langue ? Peut-être faudrait-il voir dans les inscriptions latines, une réception entière et l'intégration définitive de la légende de Troie dans l'histoire du peuple romain ?

Cette partie de la frise iliaque correspondrait alors au décor de la paroi Est de l'aile orientale du cryptoportique de la maison éponyme à Pompéi. En parallèle, nous avons aussi à l'extrême droite de la paroi, comme dans la maison du Sacellum Iliaque (paroi droite), Achille (il ne reste que la tunique courte et une partie du bras qui tient une

lance) sur le char conduit par Automédon (inscription), qui traîne le cadavre d'Hector vers le lit funéraire de Patrocle qui se trouve sur la paroi Est.

Sur la paroi Nord se déroule la *Patrocléia*. Les chevaux Xanthos et Balios sont animés par la rage de Patrocle et se ruent sur les boucliers qui recouvrent les cadavres ensanglantés des Troyens. La magnifique posture de Patrocle illustre parfaitement l'entrée du héros dans les combats qui font rage au Chant XVI du poème homérique. Pour une fois, Patrocle est montré comme un vrai combattant et non pas, simplement, comme le compagnon d'Achille. D'autant plus que la *Patrocléia* se situe sur la paroi du fond, ce qui lui confère une place particulière dans l'ensemble de la composition. Le geste de Patrocle est un des moments les plus héroïques et le plus déterminant de l'*Illiade*. Patrocle, simple mortel, décide d'aller combattre pour porter secours à ses compagnons d'armes alors qu'Achille reste toujours en retrait, blessé dans son orgueil. La geste glorieuse de Patrocle réside dans sa volonté d'aller combattre tout en tenant tête à Achille et dans ses exploits sur le champ de bataille. Il s'agit également du moment le plus déterminant de l'*Illiade*, puisque c'est après la mort de Patrocle qu'Achille reviendra combattre et montrera tout son potentiel guerrier.

La mort de Patrocle n'est pas représentée mais induite par la scène du revêtement des nouvelles armes par Achille en présence de Thétis. La Néréide regarde son reflet dans le bouclier qu'elle tient contre elle, pendant que son fils revêt le reste de l'armure. Malgré la grande lacune qui nous prive de la figure du héros, nous pouvons supposer que la posture d'Achille suivait le schéma iconographique traditionnel de cet épisode, que l'on retrouve sur certains miroirs étrusques⁶¹² et sur le cratère à volutes (n° 19): Achille avec une jambe fléchie levée se penche pour attacher une cnémide.

La paroi Est se divise en deux moitiés qui obligent le spectateur à adopter deux sens de lecture comme dans la maison du Sacellum Iliaque. Il s'agit de la paroi qui présente le plus d'innovations dans la composition du schéma iconographique. Les Jeux funéraires en l'honneur de Patrocle ne se déroulent pas à côté d'un tumulus ou d'un bûcher mais en présence du défunt enveloppé dans un linceul sur son lit funéraire. A côté du défunt, un homme (Achille ?) semble accomplir les rites funéraires. Cette nouvelle iconographie est plus fidèle au texte d'Homère qui nous dit qu'Achille prépare un sort

⁶¹² Voir cat. n° 56 et n° 57.

outrageux au cadavre d'Hector « *près du lit où repose le fils de Ménoétios* » (*Il.* XXIII, 25).

Selon le texte, Achille est seul pour accomplir les rites funéraires, il ne souhaite pas une intervention extérieure, sauf la présence des Chefs de l'armée achéenne.⁶¹³ S'agit-il d'un acte de dévotion ?, d'amour ? ou purement d'un acte égoïste ? Le héros pense-t-il être le seul capable de rendre hommage à « son double » ? La participation de l'élite de l'armée achéenne et principalement de son commandant, Agamemnon, participe à l'héroïsation du mort. De cette manière, le défunt est honoré de manière prestigieuse et peut ainsi espérer devenir *aidomos*. De plus, la présence de Patrocle sur le lit funéraire accentue l'effet dramatique de la composition et correspond davantage aux rites romains. Grâce à cette « image » le peintre insère un acte réel romain dans la frise mythique grecque et réussit à fondre le passé légendaire avec le présent.

Si les participants à la course de chars peuvent être identifiés par la connaissance du texte homérique, la présence des hommes tenant des bassins (?) entre les concurrents est plus difficile à interpréter.⁶¹⁴ En effet, il n'existe aucune occurrence littéraire ou figurée pour ces « insertions ». Les dimensions réduites de ces personnages et leur vêtement (tunique courte) induisent l'hypothèse qu'il s'agit de personnages mineurs.

Dans l'*Illiade*, la course de chars est la première épreuve, suit le pugilat et la lutte. Dans la frise de l'*oecus* H, la course de chars est présentée comme la première compétition, puis vient la lutte entre Ulysse et Ajax. Les inscriptions sont inutiles pour cet épisode bien connu du commanditaire et du spectateur imprégnés de la littérature épique. La position des personnages dans la composition stylistique permet au peintre de montrer toute l'étendue de ses capacités « artistiques », même s'il ne respecte pas fidèlement le déroulement de la course. Il n'en résulte pas moins que les postures des auriges et des chevaux respectent le sentiment évoqué chez Homère. L'épisode de la lutte présente les deux concurrents de manière similaire, l'un est de face, l'autre, est de dos. Ce procédé technique vise à montrer une nouvelle fois son habileté mais peut aussi être perçu comme une référence au texte, où Ulysse et Ajax de force et de vigueur identiques sont

⁶¹³ Homère, *Il.* XXIII, v. 156-160 : « Atride, c'est à ta voix avant tout autre que doit obéir l'armée argienne. Sans doute il est permis de se gaver de plaintes ; mais pour toi, à cette heure, disperse les hommes loin de ce bûcher et donne ordre qu'on prépare le repas. Pour ce qui suit, c'est nous qui y pourvoisons, nous pour qui le mort est plus que pour d'autres un sujet de deuil. Que les chefs seuls demeurent avec nous. »

⁶¹⁴ V. Spinazzola a proposé d'y voir les prix engagés pour la compétition.

incapables de se départager et remportent des prix égaux.⁶¹⁵ Il s'agit donc, d'une véritable transcription du texte en image.

Sur l'autre moitié de la paroi Est, la rançon pour le corps d'Hector se déroule en deux temps et suit le schéma iconographique traditionnel, déjà vu dans la maison du Sacellum Iliaque. La requête de Priam agenouillé devant Achille (lacune) et l'attente de Priam et d'Idée. Face à l'attitude de suppliant du roi de Troie, Achille tient le rôle du jeune guerrier (main posée sur le bouclier) attristé mais à l'écoute des paroles du père exploré. Dans un geste de *clementia*, Achille accède à la requête de Priam et des dieux, et accepte de lui rendre le cadavre de son fils pour que lui soient rendus les honneurs funèbres dus à son rang et à sa valeur. Le geste désespéré de Priam (agenouillé et mains sur les genoux d'Achille) est à la mesure de la *clementia* d'Achille. Cet épisode évoque l'humanité d'Achille dont il semblait jusqu'à présent dépourvu.

Le second épisode illustre l'attente de Priam, adossé à un rocher ou endormi, et d'Idée qui décharge la rançon, avant qu'Hermès ne leur suggère de partir dès que possible du camp achéen.⁶¹⁶ L'insertion de cet épisode n'est qu'un moyen visuel d'équilibrer la composition stylistique et d'accentuer le jeu de « miroir » avec l'épisode suivant, celui de l'Ambassade, qui suit le même schéma iconographique que celui de la rançon pour le corps d'Hector.

Priam dans l'épisode de la rançon et Phénix dans l'épisode de l'ambassade adoptent la même attitude de supplication et celle d'Achille est identique, malgré la lacune, dans les deux scènes. Pourtant, si Achille accepte de rendre le corps d'Hector à Priam, il ne concède rien à Phénix et décide de ne pas revenir sur le champ de bataille. Achille apparaît plus comme un prince ou un roi à qui Phénix demanderait une faveur. Il est donc, dans la position que lui nie Agamemnon, celle d'être un égal du point de vue de la hiérarchie de l'armée.

Ici, le schéma iconographique du suppliant est employé deux fois, pour faire référence aux deux scènes de supplication de l'*Iliade*, même si rien n'indique que Phénix se met à genoux lorsqu'il essaye de convaincre Achille de reprendre les armes. Il est possible que le peintre ait choisi de représenter le vieux précepteur implorant à genoux son

⁶¹⁵ Homère, *Il.*, XXIII, v. 735-737 : « *N'insistez pas ; ne vous épuisez pas à peiner ainsi : la victoire est à tous les deux. Emportez des prix égaux, et allez, laissez concourir d'autres Achéens.* » (paroles d'Achille)

⁶¹⁶ *Idem.*, v. 677 : « *Dieux et hommes aux bons chars de guerre ainsi dorment toute la nuit.* » et v. 683-685 : « *Vieillard, le danger ne t'inquiète guère, à voir comment tu dors au milieu d'ennemis, depuis qu'Achille t'a fait grâce.* »

ancien élève pour donner un effet plus dramatique à la scène. En employant le même procédé technique, le peintre a su rendre aussi bien la rudesse de cœur d'Achille envers Phénix qui l'a élevé comme un père que la *clementia* dont il fait preuve envers le père d'Hector.

Ainsi, la codification des images sert à la fois à illustrer un moment que seul le contemporain cultivé peut déchiffrer mais aussi, à évoquer des sentiments différents. Dans ce cas précis, il est nettement visible que l'image ne doit pas être décontextualisée si l'on veut interpréter correctement son sens. Seule la position des scènes et, la connaissance du sens de lecture des parois associée à celle de l'*Iliade*, permet au spectateur de ne pas confondre les deux scènes.

2.3.2) Une disposition particulière :

Si les épisodes figurés sont fidèles au texte, néanmoins leur disposition dans l'*oecus* H⁶¹⁷ ne suit pas la chronologie de l'*Iliade* et oblige le spectateur qui veut comprendre la série dans son ensemble à se retourner et à se déplacer en conséquence. Ainsi, il faudrait débiter le « parcours narratif » sur le côté Ouest de la paroi Sud, puis sur le côté Est de la même paroi, continuer sur la paroi Est, à partir de la droite pour s'arrêter au centre de la frise, après la supplication de Priam. Reprendre sur la paroi Ouest de gauche à droite pour observer les combats près des neufs, pour continuer sur la paroi Nord avec le combat et la mort de Patrocle, la remise des armes par Thétis et Automédon qui traîne le cadavre d'Hector derrière son char, pour finir sur la paroi Est avec les Jeux Funéraires en l'honneur de Patrocle.⁶¹⁸

A la différence de la pièce E de la maison du Sacellum Iliaque où l'on retrouve, dans une moindre mesure⁶¹⁹, le même système, le décor de l'*oecus* H de la maison de D. *Octavius Quartio* ne suit pas un récit continu. En effet, plusieurs chants de l'*Iliade* sont représentés mais ne se suivent pas. Nous avons les chants XII à XV sur la paroi Nord, les chants XVIII à XXIV et IX sur la paroi Est et les chants I et IX sur la paroi Sud.

Le chant XXIV qui se termine par la rançon du corps d'Hector est placé au centre de la frise sur la paroi Est, ce qui tend à suggérer que le commanditaire a délibérément pensé à l'emplacement et à l'agencement des épisodes iliaques et herculéennes selon une logique personnelle. Nous pouvons donc parler d'un véritable programme décoratif

⁶¹⁷ Cf. J. R. Clarke, *The houses of Roman Italy: 100 B.C.-A. D. 250: ritual, space, and decoration*, Berkeley, 1991, p. 201-207, fig. 118.

⁶¹⁸ Voir Pl. XXVI-XXVII.

⁶¹⁹ Le stucateur a dû respecter les impératifs des dimensions réduites de la pièce.

propre à la création romaine, qui à l'aide de choix précis et de jeux visuels, inconnus pour nous aujourd'hui, retranscrit de manière innovante les valeurs aristocratiques référentielles de l'élite.

Avec l'exemple de la maison du Cryptoportique et de la maison de *D. Octavius Quartio* on voit que la compétition entre les membres de l'élite est très serrée et que la richesse et la préciosité se retrouve dans le soin apporté aux détails.

Les légendes passées de la ville de Troie avec la geste d'Hercule associées aux derniers événements de la ville avec les héros homériques, dernière race des héros, dans l'*oecus* H de la maison de *D. Octavius Quartio* forment le dernier vestige d'un goût « ancien » pour les représentations épiques. Le mélange des genres (petite mégalographie et prédelle) pour retracer les grands moments de Troie, les anciens et les nouveaux héros qui sont les modèles et l'incarnation de la culture grecque, deviennent un savoir incontournable pour qui est et, se veut être, membre de l'élite reconnue. Le fait d'avoir gardé ou choisi ce style de décoration dans la plus grande pièce de la demeure, - alors que la mode est au tableau mythologique central -, confère au propriétaire de la maison II, 2, 2-5 de Pompéi, une volonté de mettre en avant son héritage mythico-historique – si important dans la société romaine -.

L'insertion dans la maison du Cryptoportique, la maison du Sacellum Iliaque et dans la maison de *D. Octavius Quartio*, d'éléments iconographiques nouveaux permet de conclure que, déjà au I^{er} siècle av. J.-C. et jusqu'au I^{er} siècle ap. J.-C., la peinture romaine d'inspiration grecque pour les thèmes troyens n'est pas une simple imitation, mais une création à part entière. Dans ces trois maisons pompéiennes, on ne peut nier que le héros est intégralement inséré dans le cycle troyen. Le tableau 7 permet de mettre en évidence les scènes choisies qui s'inspirent de l'Iliade dans les trois maisons, leurs correspondances et leurs diversités.

Cependant les scènes qui étaient consacrées à la figure d'Achille ou à son cycle, mettent le héros en exergue avec des épisodes qui vont rapidement prendre – pour certains - leur autonomie dans la peinture romaine, à travers le tableau mythologique au centre de la paroi: colère d'Achille, Départ de Briséis, Outrage au corps d'Hector, Rançon pour le corps d'Hector.....

Chants de L' <i>Iliade</i>	Maison du Cryptoportique	Maison du Sacellum Iliaque	Maison de D. Octavius Quartio
I	- La Peste dans le camp achéen		- La Peste dans le camp achéen
II à V			
VI	- Echange des armes entre Diomède et Glaucos devant Athéna et Mars - Adieux d'Hector à Andromaque - Conseil des Chefs		
VII à VIII			
IX			- Départ de l'Ambassade - Achille sous sa tente - Ambassade auprès d'Achille
X à XV			
XVI			- Exploits de Patrocle
XVII	- Lutte pour le corps de Patrocle		
XVIII	- Transport du corps de Patrocle - Thétis dans les forges d'Héphaïstos		
XIX	- Achille pleurant Patrocle - Trois hommes en armes - Restitution de Briséis		- Thétis apporte la nouvelle armure à Achille
XX	- Dieux assistent à la bataille - Achille retourne au combat - Poséidon sauve Enée - Capture des prisonniers troyens		
XXI	- Mort de Lycaon - Achille sur son char tiré par Xanthos		
XXII	- Pleurs d'Andromaque	- Priam, Hécube et Astyanax sur les murs de Troie - Départ d'Hector	
XXIII	- Achille accomplissant les rites funéraires devant le bûcher de Patrocle	- Duel entre Hector et Achille - Outrage au corps d'Hector	- Outrage au corps d'Hector
XXIV	- Jeux funéraires	- Rançon pour le corps d'Hector - Retour de Priam à Troie avec le cortège funèbre d'Hector	- Rançon pour le corps d'Hector - Prière de Priam à Achille - Jeux funéraires en l'honneur de Patrocle - Patrocle sur le lit funéraire

Tableau 7

L'analyse des représentations figurées du cycle d'Achille dans les demeures pompéiennes ne doit pas seulement être une interprétation de l'image seule mais une interprétation globale des fresques de l'ensemble de la pièce ou dans certains cas de la combinaison des pièces adjacentes.⁶²⁰

Le décor de l'*atrium* de la maison du Poète Tragique (VI, 8, 3-8) conjugue à lui seul ces deux notions. En effet, dans cet exemple la figure d'Achille est encore intimement liée au cycle de la guerre de Troie, mais trouve une certaine autonomie dans le format adopté.

L'analyse des structures et du décor pariétal de l'ensemble de la demeure ont permis de conclure que l'ensemble de la maison, fouillée en 1824-1825, avait été restauré et repeint après le tremblement de terre de 62 ap. J.-C.⁶²¹, sans que ne subsiste aucunes traces de l'époque républicaine et augustéenne.

Si la noblesse de l'*atrium*, qui détient une fonction publique et représentative du statut du propriétaire, est respectée grâce aux divinités et héros qui se déploient sur les parois, leur organisation spatiale et leur format ne coïncident pas avec les propos ou « codes » de Vitruve dans son *De Architectura* (livre VII).

3) La maison du Poète Tragique :

La maison du Poète Tragique correspond à la nouvelle tendance de la peinture romaine de l'époque flavienne qui consiste à organiser la pièce selon un programme ou une thématique préalablement définie qui unissent les tableaux entre eux. Ainsi, il faut avoir une vision d'ensemble du programme iconographique pour comprendre ses significations. Malgré les grandes lacunes de certaines fresques qui ne permettent pas toujours d'identifier avec certitude les scènes peintes, nous pouvons affirmer que l'unité thématique était inspirée de l'*Iliade*. Toutefois, les grands tableaux qui constituent le programme décoratif de cette pièce ne semblent pas suivre l'ordre des événements du poème épique qui les a inspirés.

⁶²⁰ M. Torelli, *Il rango, il rito e l'immagine*, Milan, 1997, p. 11 : « Ho sempre cercato di prendere in considerazione il corpus intero : uno degli errori più caratteristici di ogni ermeneutica dei contenuti della rappresentazione, commesso anche da coloro che si professano ostili alle letture iconologiche, è quello del procedere ad analisi di oggetti singoli o di dettagli iconografici isolati. »

⁶²¹ Tout comme la maison du Cryptoportique, les tableaux ont inspiré les noms de maison Homérique, maison Iliaque et finalement de la maison du Poète Tragique. Cf., B. Bergmann, « The Roman House as Memory Theater: the House of the Tragic Poet in Pompeii », in *The Art Bulletin* 76, 1994, p. 228, note 15 et p. 236.

L'*atrium*, cœur de la maison, est le lieu idéal pour refléter le statut du propriétaire et inspirer pouvoir et puissance aux *clientes* qui peuvent dans l'attente d'être reçu admirer les tableaux mythologiques qui s'offrent à eux.⁶²² Les panneaux sont visuellement unifiés par une zone inférieure rouge, une section médiane jaune avec une frise d'ondes qui encadre le tableau surmontée d'une frise de méandres et dans la partie supérieure par une frise noire décorée d'une frise végétale en volutes⁶²³. Les fresques qui n'ont pas été détruites ou partiellement détruites ont été détachées des parois pour être conservées au Musée Archéologique National de Naples. Le premier à donner une description du décor de l'*atrium* est le chercheur allemand A. Trendelenburg⁶²⁴ à la fin du XIX^{ème} siècle. Tout au long du XX^{ème} siècle, les ouvrages sur la peinture romaine, les décors et leurs fonctions prennent souvent la maison du Poète Tragique en exemple.⁶²⁵ Cependant, l'article de B. Bergmann publié en 1994⁶²⁶ regroupe toutes les informations sur l'ensemble du décor de l'*atrium* et donne une reconstitution complète, reprise dans les études suivantes, comme celle de M. Borriello.⁶²⁷

La détérioration la plus importante se situait sur la paroi Ouest, entre la pièce 5 et 6 A, où selon B. Bergmann, étaient représentés Poséidon et Amphitrite accompagnés de leur cortège marin ainsi qu'une scène de combat (Colère d'Achille ?)⁶²⁸, entre la pièce 6 A et 6 B. En face, sur la paroi Est, il y avait les célèbres fresques du Départ de Chryséis ou d'Hélène⁶²⁹ et le Départ de Briséis (n° 147. 1). Enfin, sur la paroi Sud, une

⁶²² Cf. J. R. Clarke, *The houses of Roman Italy: 100 B.C.-A. D. 250: ritual, space, and decoration*, Berkeley, 1991 et A. Wallace-Hadrill, *Houses and society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton, 1994 et S. Hales, *The Roman House and Social Identity*, Cambridge, 2003, spéc. p. 127-134.

⁶²³ Dans son étude sur l'identification des peintres campaniens, *Masters of Campanian painting* publiée en 1952, M. Gabriel, rapproche la frise qui encadre et délimite les peintures mythologiques de celle de la tombe François et propose alors d'y voir une inspiration étrusque. Il suggère, que le décor, du moins la frise de méandres, aurait été construit avant le tremblement de terre et serait donc un exemple de second style, remanié à une époque ultérieure, mais en gardant son style original (p. 44-45).

⁶²⁴ Cf. A. Trendelenburg, « Die gegenstücke in der campanischen wandmalerei », in *AZ XXXIV*, 1878, p. 1-8 et p. 79-93.

⁶²⁵ G-E. Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, Milan, 1929; P. Ducati, *Pittura etrusca italo-greca e romana*, Novara, 1942; M. Gabriel, *Masters of Campanian painting*, New-York, 1952; M. Borda, *La pittura romana*, Milan, 1958; K. Scheffold, *Die Wände Pompejis*, Berlin, 1957; *Id.*, *La peinture pompéienne*, Bruxelles, 1972; J-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, 1982 ; A. Wallace-Hadrill, « The social structure of the roman house », in *Papers of the British School at Rome* 56, 1988, p. 43-97.

⁶²⁶ B. Bergmann, « The Roman House as memory Theater: The House of the Tragic Poet in Pompei », in *The Art Bulletin*, 1994, p. 225-256.

⁶²⁷ M. Borriello, « La casa del Poeta Tragico », in M. Borriello (dir.), *Pompéi. Abitare sotto il Vesuvio*, Ferrare, 1996, p. 96-101.

⁶²⁸ Cf. B. Bergmann, *art. cit.*, p. 237 et notes 32 et 33.

⁶²⁹ L'identification de la jeune femme divise encore actuellement les historiens de l'art. En faveur d'Hélène, cf. B. Bergmann ; en faveur de Chryséis cf. M. Gabriel, *Masters of Campanian painting*, New-York, 1952, p. 35.

représentation de Vénus avec une colombe⁶³⁰ décorait le côté Ouest, et les Noces de Junon et Jupiter le côté Est. (Pl. XXXI. 1)

3.1) Correspondance avec l'*Illiade* :

Pour le spectateur contemporain de la création des fresques de l'*atrium* de la maison du Poète Tragique, l'étape de l'identification des scènes était facilement accessible, grâce à une connaissance extrême des textes homériques, à l'inverse de l'individu du XXI^{ème} siècle.

3.1.1) Les Noces⁶³¹ de Junon et Jupiter :

Dans la maison du Poète Tragique, Junon est conduite à Jupiter par un personnage ailé. Cette scène concorderait avec le chant XIV du poème homérique où la déesse, qui s'est préalablement parée de ses plus beaux atours, demande au Sommeil de l'aider à tromper Jupiter, son époux.⁶³² Ainsi, la personnification du Sommeil serait la clé de lecture pour l'identification du tableau. Par conséquent, il ne s'agit plus des Noces de Junon et Jupiter mais d'une retranscription imagée du passage homérique. La présence de Vénus de l'autre côté de la paroi évoquerait peut-être le rôle de la divinité dans la ruse de Junon.⁶³³ Le peintre a pu aussi choisir cette divinité pour symboliser l'amour qui unit les personnages mythologiques sur les parois de l'*atrium* : Le départ de Chryseïs est vécu tel un châtiment par Agamemnon qui l'aime plus que son épouse : « *Il est vrai : j'aime mieux, de beaucoup, la garder chez moi. Je la préfère à Clytemnestre même, ma légitime épouse.* » (*Il.*, I, v. 112-113), Briséis ne souhaite pas quitter Achille et Patrocle : « *De la baraque il fait sortir la jolie Briséis ; il la leur donne : qu'ils l'emmènent ! Et ils s'en vont le long des nefes des Achéens. La femme les suit à regret.* » (*Il.*, I, v. 346-347) et Jupiter à la vue de Junon retombe amoureux

⁶³⁰ S'agirait-il du Jugement de Pâris ? Cf., B. Bergmann, « The Roman House as Memory Theater: The House of the Tragic Poet in Pompeii », in *The Art Bulletin*, 1994, p. 237 et note 31.

⁶³¹ Il semblerait que le terme « Noces » soit inapproprié pour la fresque représentant Junon et Jupiter. D'autres identifications ont été proposées : Chronos et Rhéa, Zeus et Thétis et Pélée et Thétis. Cf. B. Bergmann, « The Roman House as Memory Theater: The House of the Tragic Poet in Pompeii », in *The Art Bulletin*, p. 232, note 23.

⁶³² Homère, *Il.*, XIV, v. 233-291 : « *Sommeil, roi de tous les dieux, roi de tous les hommes, tu as déjà prêté l'oreille à ma voix :Je t'en supplie, endors sous ses sourcils les yeux brillants de Zeus, dès que je serai étendue amoureusement dans ses bras....* »

⁶³³ *Idem.*, v. 190-222 : « *...elle appelle Aphrodite à l'écart des dieux et elle lui dit : « Voudrais-tu m'en croire, enfant, et faire ce que je te dirai ? .. » Et la fille de Zeus, Aphrodite répond : « Héré, déesse auguste, fille du grand Cronos, dis-moi ce que tu as en tête. Mon cœur me pousse à faire ce que tu me demandes, ... »....Elle dit, et de son sein elle détache alors le ruban brodé, aux dessins variés, où résident tous les charmes....Elle le met aux mains d'Héré....* »

comme la première fois : « *L'assembleur de nuées, Zeus, l'aperçoit, et à peine l'a-t-il aperçue que l'amour enveloppe son âme prudente, un amour tout pareil à celui du temps où, entrés dans le même lit, ils s'étaient unis d'amour, à l'insu de leurs parents.* » (Il. XIV, v. 293-296).

3.1.2) Hélène ou Chrysis ?:

La fresque de la paroi Est, a souvent été identifiée comme le départ d'Hélène mais pourtant cette interprétation reste sujet à controverse pour ceux qui veulent y voir le départ de Chrysis. Le schéma iconographique est similaire à celui de la fresque de la maison V, 2, 14 à Pompéi, cependant quelques détails diffèrent. L'homme qui aide Hélène a monté sur le bateau où l'attendrait Pâris n'est pas vêtu comme un Troyen. Il me semble que la reine de Sparte devrait également être plus richement vêtue et porter plus de bijoux que ses bracelets et sa bague. Ses cheveux sont attachés simplement et non pas en une coiffure structurée. Dans la fresque de la maison V, 2, 14, Hélène laisse apparaître une jambe nue et regarde vers son amant qui l'attend sur le bateau en lui tendant la main ; alors que dans la maison du Poète Tragique la femme ne semble pas être très assurée, elle regarde vers le sol pour ne pas tomber et son vêtement ne dévoile pas ses jambes.

En faveur de Chrysis, le Chant I de l'*Illiade*, se suffit à lui-même, aux vers 140-147, Agamemnon dit : « *Pour l'instant, allons ! à la mer divine tirons la nef noire ; formons une équipe choisie de rameurs ; puis embarquons une hécatombe ; faisons monter à bord la jolie Chrysis ; enfin qu'un chef soit pris parmi ceux qui ont voix au conseil, Ajax, Idoménée, ou le divin Ulysse – ou toi-même, toi, le fils de Pélée, l'homme entre tous terrible, pour accomplir le sacrifice par lequel tu sauras apaiser le Préserveur.* » « *Si Phoebus Apollon m'enlève Chrysis, je la ferai mener par une nef et des hommes à moi ...* » (Il., I, v. 182-183) et « *...le fils d'Atrée fait tirer à la mer une fine nef ; il y met vingt rameurs choisis, il y embarque une hécatombe au dieu, il y conduit et installe lui-même la jolie Chrysis.* » (Il. I, v. 308-310)

L'identification de Chrysis serait la plus judicieuse si l'on estime qu'il existe une réelle narration des scènes peintes sur les parois de l'*atrium*. Le départ de Chrysis induit le départ de Briséis qui se trouve sur la même paroi. Pourtant l'incertitude persiste et rien ne nous permet d'affirmer l'une ou l'autre identification.

3.1.3) Le départ de Briséis (n° 147, 1):

En lui enlevant Briséis, Agamemnon dépouille Achille de son *gêras*⁶³⁴, de sa part d'honneur, et nie d'une certaine façon la valeur d'Achille au combat. Le héros grec est ainsi privé de sa *timè*, de sa valeur héroïque devant les autres chefs de l'armée.⁶³⁵

Le parallèle entre l'enlèvement de Briséis et l'enlèvement d'Hélène est double. Dans le premier cas, la jeune captive est contrainte de quitter la tente du héros pour rejoindre Agamemnon, alors que dans le deuxième cas, Hélène quitte Ménélas de son plein gré, séduite par Pâris. Achille qui se bat pour l'honneur de Ménélas voit son propre honneur bafoué par Agamemnon, celui-là même qui a rassemblé les Achéens pour venger l'honneur de son frère.

Le retrait d'Achille lui, est d'autant plus aisé, que les motifs de la guerre de Troie ne lui sont pas directement personnels. En ce sens, il est facile pour le héros de se retirer et de devenir spectateur, un peu comme les dieux. Cette position lui confère alors, une place toute particulière dans l'armée mais aussi dans le déroulement des événements.

La fresque de la maison du Poète Tragique traduit l'instant fatidique où l'*hybris* d'Achille l'emmène dans un monde solitaire, loin des hommes.⁶³⁶ Le héros ne regarde pas la jeune Briséis s'éloigner, il délègue ce rôle à Patrocle, il ne semble pas non plus écouter les paroles de Phénix placé derrière lui. Il trône au centre, enfermé dans son orgueil, insensible à la détresse de Briséis, qui semble obligée de demander de l'aide au spectateur.

Le regard de Briséis qui appelle directement le spectateur à participer à l'action est un moyen technique souvent employé pour aider à faire fusionner le passé légendaire et le présent. Un autre moyen, pour conjuguer les deux temps « historiques », est de représenter Phénix imberbe malgré un âge avancé. Le signe de vieillesse qui le caractérise sont les rides sur le front et peut-être aussi les cheveux courts, en comparaison avec les cheveux ondulés d'Achille et de Patrocle. Ainsi, le précepteur d'Achille correspond aux critères de la réalité romaine d'une époque définie. Le spectateur interpellé, plonge plus aisément dans l'univers de l'épopée homérique et s'imprègne plus facilement de l'atmosphère héroïque. La présence de Patrocle dans cette scène est nécessaire – au-delà de la volonté du peintre de montrer l'étendue de sa technique – pour d'une part retranscrire fidèlement le passage homérique mais aussi

⁶³⁴ Le *gêras* est un privilège accordé exceptionnellement, en reconnaissance d'une supériorité, soit de rang ou de fonction dans le cas d'Agamemnon, soit de valeur et d'exploit dans le cas d'Achille.

⁶³⁵ J-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, 1989, p. 45.

⁶³⁶ D. Aubriot, « De la lyre à l'arc », in *Musique et Antiquité*, Paris, 2006, p. 25-27.

pour renforcer le sentiment tragique du moment. C'est lui qui guide Briséis vers le chemin indiqué par Achille, trônant au centre de la composition, pour la laisser entre les mains du héraut envoyé par Agamemnon, dont la fonction est clairement indiquée par la présence de Mercure à ses côtés. Ce moyen technique respecte fidèlement le texte mais aussi le rôle de Patrocle comme double d'Achille. Patrocle, en tant que substitut d'Achille accomplit l'action, permettant au héros de garder, dans une certaine mesure, sa fierté, sa dignité. Dans cette optique, il s'agit doublement d'un jeu de miroir en ce sens où l'image propre de Patrocle est le reflet de la figure d'Achille, et où l'image retranscrit les paroles d'Homère. Le peintre, dans sa recherche de perspective (plusieurs plans, tente de trois-quarts), a su utiliser tout l'espace à sa disposition en intégrant cinq Myrmidons, qui ne sont pas présents dans le texte homérique, mais qui accentuent la tension existante.

Le décor de l'*atrium* de la maison du Poète Tragique orné de fresques héroïques et mythologiques retranscrit les valeurs des membres cultivés de la société, mais il n'est pas sans évoquer un autre *atrium*, décoré lui aussi, en partie, de fresques inspirées de l'*Illiade* et de l'*Odyssee* – celui de Trimalchion.

3.2) De la maison de Trimalchion à la maison du Poète Tragique :

Le *Satiricon* de Pétrone, œuvre contemporaine des peintures de la maison du Poète Tragique, critique ouvertement la décadence de la société, au temps de Néron. La découverte de la maison du Poète Tragique a permis de constater que la description du décor pictural de la maison de Trimalchion n'était pas une pure invention de la part de l'auteur. Le décor de l'*atrium* de cette maison pompéienne rappelle fortement celui décrit par Pétrone, ne serait-ce que par la présence du motif du chien accompagné de l'inscription « *CAVE CANEM* » en mosaïque, dans les *fauces*.⁶³⁷

Alors que dans la maison du parvenu Trimalchion, les fresques inspirées de l'*Illiade* et de l'*Odyssee* mêlées à une scène de gladiature et à des scènes relatant l'ascension sociale du *dominus*⁶³⁸, semblent incompréhensibles aux deux jeunes visiteurs, les

⁶³⁷ Pétrone, *Le Satiricon*, XXIX, 1, (trad. A. Ernout, « CUF »), 1974: « A gauche en entrant, non loin de la loge du portier, un énorme dogue enchaîné était peint sur le mur, et par-dessus on lisait en lettres capitales : « Gare au chien ! » »

⁶³⁸ *Idem*, 3-9, (trad. A. Ernout, « CUF »), 1974: « ...On y avait peint un marché d'esclaves avec leur écriteaux au cou, et Trimalchion lui-même qui, sous les traits d'un jeune esclave aux longs cheveux, le caducée en main, entra dans Rome guidé par Minerve. Ensuite, on voyait comment il avait appris à compter, comment, de là, il était devenu trésorier ; le peintre avait représenté toutes ces étapes avec un soin diligent, sans oublier les légendes. Au bout du portique, Mercure soulevant Trimalchion par le menton l'emportait tout en haut d'une tribune. A ses côtés se tenaient la Fortune, munie d'une immense

fresques exclusivement mythologiques de l'*atrium* du Poète Tragique ne suscitent aucun doute quant à leur reconnaissance et interprétation. Cette différence majeure entre les deux maisons reflète les statuts des deux propriétaires distincts. Le premier, comme le souligne J.-C. Dumont⁶³⁹, est un parvenu qui a programmé les peintures de sa demeure afin d'exalter ses vertus et sa grandeur mélangeant des scènes de son passé et des scènes légendaires tirées des poèmes homériques qu'il est incapable de comprendre si l'on considère les nombreuses erreurs de son discours – malgré son prétendu savoir (« *Quand j'étais petit, je lisais toutes ces choses dans Homère.* », *Sat.*, XLVIII) – au cours, par exemple, de la représentation des Homéristes lors du repas : « *Diomède et Ganymède étaient deux frères. Ils avaient pour sœur Hélène. Agamemnon l'enleva, et offrit à sa place une biche à Diane. C'est ainsi qu'Homère raconte maintenant comment les Troyens et les Parentins sont en guerre. Agamemnon naturellement fut vainqueur, et donne Iphigénie, sa fille, pour épouse à Achille. C'est pour cela qu'Ajax est furieux...* »⁶⁴⁰ Rien d'étonnant à ce que le maître de maison suive sur un livret l'histoire grecque - qui confère un certain prestige, une dignité intellectuelle comme le souligne F. Dupont à la *cena* romaine -. Cependant, le sens est inaccessible à Trimalchion, à l'inverse des membres de l'élite romaine, des hommes libres, qui ont eu la double formation grecque et romaine.⁶⁴¹

Le second, devait être un membre de l'élite, pour lequel les scènes mythologiques de son *atrium*, au caractère très solennel, devaient refléter sa culture littéraire hellénistique « réelle » et les vertus auxquelles il prétendait.

La culture hellénistique hypothétique du propriétaire la *domus* du Poète Tragique ne s'arrêtait pas à l'œuvre homérique si l'on tient compte des autres fresques dans le reste de la demeure, et particulièrement dans le péristyle. La version picturale du Sacrifice d'Iphigénie (n° 147. 2), située sur la paroi nord du péristyle, donnant sur le petit jardin évoque des poèmes plus anciens comme ceux des *Chants Cypriens*, repris par les

corne d'abondance, et les Trois Parques filant une quenouille d'or. Je notai également dans la colonnade une troupe de coureurs à pieds s'exerçant avec leur entraîneur... Je demandai donc au gardien de l'*atrium* ce que représentaient les tableaux du milieu. « L'Iliade et l'Odyssée, me dit-il, et la fête de gladiateurs donnée par Laenas. » »

⁶³⁹ J.-C. Dumont, « Le décor de Trimalcion », in *MEFRA* 102, 1990, p. 981.

⁶⁴⁰ Pétrone, *Le Satiricon*, LIX, (trad. A. Ernout, « CUF »), 1974: « *Diomedes et Ganymedes duo fratres fuerunt. Horum soror erat Helena. Agamemnon illam rapuit et Dianae ceruam subiecit. Ita nunc Homeros dicit, quemadmodum inter se pugnent Troiani et Parentini. Vicit scilicet, et Iphigeniam, filiam suam, Achilli dedit uxorem. Ob eam rem Ajax insanit,* »

⁶⁴¹ F. Dupont, *L'invention de la littérature, de l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, 1994, p. 189-190.

Tragiques grecs de l'époque classique⁶⁴², mais aussi une connaissance des œuvres originales grecques.

3.3) Le sacrifice d'Iphigénie :

L'emplacement et le choix de cet épisode (**Pl. XXXI. 2**) semble démontrer la volonté de créer un lien thématique, ou du moins une continuité, entre le décor de l'*atrium* et le décor du petit péristyle et de correspondre au rite sacré du lairair, présent de l'autre côté du jardin. Toutefois, son isolement lui confère une attention particulière et la met en valeur.⁶⁴³

Dans cette version, inspirée de l'original grec de Timanthe - grâce auquel il vainquit Kolotès de Téos-, du moins pour la figure d'Agamemnon, Iphigénie est portée en sacrifice, par Ulysse et Achille sous la présence d'Agamemnon et de Calchas. Pline l'Ancien nous apprend que « *Pour en revenir à Timanthe, sa qualité principale fut sans doute l'ingéniosité : en effet on a de lui une Iphigénie, portée aux nues par les orateurs, qu'il peignit debout, attendant la mort, près de l'autel ; puis après avoir représenté toute l'assistance affligée – particulièrement son oncle -, et épuisé tous les modes d'expressions de la douleur, il voila le visage du père lui-même, dont il était incapable de rendre convenablement les traits.* »⁶⁴⁴

Au contraire des urnes étrusques du II^{ème} siècle av. J.-C., où Agamemnon jouait un rôle important dans le sacrifice de sa fille – il accomplit le rite sacrificiel -, la fresque de la maison du Poète Tragique présente le chef de l'armée achéenne en plein désarroi, se détournant du sacrifice d'Iphigénie alors que le rôle de « bourreau » revient à Calchas, qui tient le poignard.

Comme A. Reinach, l'indique à juste titre dans le Recueil Millet⁶⁴⁵, Timanthe a dû lui-même être inspiré par les vers d'Euripide : « *Quand le roi Agamemnon aperçu sa fille qui, marchant au supplice, pénétrait dans le bois, il poussa un gémissement. Détournant la tête, il versait des larmes, le manteau tendu devant les yeux. Elle vint se placer près de son père et lui dit : « Père, me voici. Je livre ma personne pour ma*

⁶⁴² Eschyle, *Agamemnon* et Euripide, *Iphigénie à Aulis*.

⁶⁴³ G. Sauron, *Les décors privés des Romains*, Paris, 2009, p. 243-244.

⁶⁴⁴ Pline l'Ancien, *HN*, XXXV, 73, (trad. J.-M. Croisille, « CUF »), Paris, 1985: « *Nam Timanthi uel plurimum laudibus celebrata, qua stante ad aras peritura cum maestos pinxisset omnes praecipueque patrum et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius uultum uelauit, quem digne non poterat ostendere.* »

⁶⁴⁵ Cf. A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet*, Paris, 1985, cf. la note de bas de page des pages 247-248.

patrie et pour la terre de Grèce tout entière : sacrifiez-moi, j'y consens, menez-moi à l'autel de la déesse, puisque l'oracle l'exige. Autant qu'il dépend de moi, soyez heureux, obtenez la victoire pour vos armes et regagnez le sol de la patrie. Aussi, qu'aucun Argien ne porte la main sur moi : je tendrai ma gorge en silence, courageusement. »⁶⁴⁶ Selon A. Rouveret, le peintre aurait pu également s'inspirer de la description de Lucrèce :

*Cui simul infula virgineos circumdata comptus
Ex utraque pari malarum parte profusast,
Et maestrum simul ante aras adstare parentem
Sensit et hunc propter ferrum celare ministros
Aspectuque suo lacrimas effundere civis,
Muta metu terram genibus summissa petebat
Nec miserae prodesse in tali tempore quibat
Quod patrio princeps donarat nomine regem :
Nam sublata virum manibus tremibundaque ad aras
deductast....*⁶⁴⁷

Dans le Sacrifice d'Iphigénie (n° 147. 2) de la maison du Poète Tragique, Achille joue au même titre qu'Ulysse un rôle important, ce sont eux qui amènent Iphigénie au sacrifice. Au contraire des représentations étrusques où le héros grec est excentré de la composition et dans un état de faiblesse, impuissant à sauver Iphigénie. Dans cette peinture romaine, Achille semble participer volontairement à l'acte infâme orchestré par Agamemnon ; même si nous ne voyons pas le sacrifice même, il est fortement suggéré.

⁶⁴⁶ Euripide, *Iph. Aul.*, v. 1547-1560 (trad. F. Jouan, « CUF »), Paris, 1983: « Ως δ'έσειδεν Ἀγαμέμνων ἀναξ ἐπὶ σφαγᾶς στεῖχουσιν εἰς ἄλσος κόρην, ἀνεστέναξε, κάμπαλιν στρέψας κάρη δάκρυα προήγεν ὀμμάτων πέπλον προθείς. Ἡ δέ σταθείσα τῷ τεκόντι πλησίον ἔλεξε τοιάδ'· « ὦ πάτερ, πάριμί σοι, τοῦμόν δέ σῶμα τῆς ἐμῆς ὑπέρ πάτρας καί τῆς ἀπάσης Ἑλλάδος γαίης ὑπερ θῦσαι δίδωμ' ἔκοῦσα πρὸς βωμόν θεᾶς ἄγοντας, εἶπερ ἐστὶ θέσφατον τόδε. Καί τοῦπ' ἐμ' εὐτυχοῖτε, καί νικηφόρου δορός τύχοιτε πατρίδα τ' ἐξίκοισθε γῆν. Πρὸς ταῦτα μὴ ψαῦση τις Ἀργείων ἐμοῦ· σιγὴ παρέξω γάρ δέρην εὐκαρδίως. » »

⁶⁴⁷ Lucrèce, *De la nature*, I, 86-96, (trad. C. Rambaux, « CUF »), Paris, 1993: « *Quand le bandeau enroulé autour de sa coiffure virginale fut retombé en rubans égaux le long de ses joues; quand elle aperçut, debout devant l'autel, son père accablé de douleur ; près de lui, les prêtres dissimulant le fer, et tout le peuple fondant en larmes à son aspect, muette d'effroi et fléchissant sur les genoux, elle se laissa choir à terre. Malheureuse ! en un tel moment il ne pouvait lui servir d'avoir la première donné au roi le nom de père. Enlevée par des mains d'hommes et toute tremblante, elle fût menée à l'autel....* »

Une des principales volontés de la peinture romaine est de transférer la réalité sur les parois des demeures. Le petit péristyle de la maison du Poète Tragique est pourvu d'un laraire, où le propriétaire sacrifie quotidiennement aux divinités protectrices de son foyer. De l'autre côté, nous avons la fresque du Sacrifice d'Iphigénie (n° 147. 2), qui illustre de manière illusionniste et métaphorique le sacrifice. D'autant que le sacrifice n'est pas représenté mais seulement suggéré par différents indices : couteau sacrificiel, statuette d'Artémis sur la colonne... L'évocation du sacrifice de la plus jeune des filles d'Agamemnon pourrait faire écho aux vrais sacrifices, non humains, cela va sans dire, consacrés au laraire⁶⁴⁸.

Ici, nous avons un jeu entre le passé légendaire et le présent, le réel et l'illusion.

En maintenant la continuité entre le réel et l'extraordinaire, le peintre maintient la continuité entre l'*atrium* et le péristyle.

« *Vir ait his armis armaque digna viro* »⁶⁴⁹

III) Vers une autonomie du cycle d'Achille : l'épisode de Thétis dans les forges d'Héphaïstos

La « mode » du « tableau » central mythologique disposé à l'intérieur d'un édicule trouve son apogée à l'époque néronienne et vespasienne au moment même où le goût pour l'épopée réapparaît.⁶⁵⁰ Ce renouveau pour l'épopée est peut-être influencé par l'empereur Néron lui-même qui avait écrit un poème épique : *Troia*.

L'épisode de Thétis dans les forges d'Héphaïstos intégré, dès le I^{er} siècle avant notre ère, dans le déroulement des combats iliaques,⁶⁵¹ va connaître un nouvel essor dans la peinture pompéienne du I^{er} siècle de notre ère, sous la forme de tableaux mythologiques placés au centre de la paroi. Notons, qu'au IV^{ème} siècle av. J.-C., cet épisode iliaque n'est pas représenté sur les divers supports référencés dans le catalogue. Il apparaît alors probable que cette scène de la vie d'Achille et de la guerre de Troie, à une époque

⁶⁴⁸ F. Giacobello, *Larari pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, Milan, 2008, spéc. p. 42-43 et p. 270.

⁶⁴⁹ Ovide, *Fastes*, V, v. 393-394 (trad. R. Schilling, « CUF »), Paris, 1992, 1993: « *Cet homme est digne de ces armes et ces armes sont dignes de cet homme !* »

⁶⁵⁰ Cf. J.-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, 1982, p. 635.

⁶⁵¹ Voir chapitres précédents sur la maison du Cryptoportique (I, 2, 6) et la maison du Sacellum Iliaque (I, 2, 4), p. 242-243.

antérieure, ne correspondait pas aux attentes des commanditaires ni au contexte funéraire pour lequel étaient destinés ces objets.

Le thème du bouclier et de sa fabrication dans le contexte romain détient une place particulière. Il est présent avant même la naissance de Rome avec l'histoire du bouclier d'Enée. La description de Virgile de l'œuvre d'Héphaïstos qui s'étend du vers 626 au vers 728 au livre VIII de l'*Énéide*, rappelle celle d'Homère avec le bouclier d'Achille. Le dieu et les Cyclopes ont gravé sur le bouclier la future histoire de Rome et de l'Italie : la naissance de Rémus et Romulus, l'enlèvement des Sabines, la bataille d'Actium et l'entrée de César dans l'Urbs... Un peu plus tard, sous Claude, Plutarque dans le chapitre sur les Saliens⁶⁵², évoque un fait où le bouclier devient un miracle divin. L'auteur raconte que durant une période où la peste avait envahie Rome et l'Italie, un bouclier de bronze était tombé du ciel dans les mains du roi Numa. Ce fait a eu pour conséquence l'éradication du fléau et à conforter le statut du roi. Numa exposa le bouclier et ordonna aux artisans de rivaliser à qui en fabriquerait de plus ressemblants. Un seul réussit, au point même que Numa ne pût reconnaître l'original. Il établit alors les prêtres saliens pour les garder et en prendre soin. Les prêtres parcoururent la ville en « dansant » avec les boucliers sacrés⁶⁵³ - conservés dans la *curia Saliorum* sur le Palatin – lors de la cérémonie au mois de mars.

Ainsi, le bouclier est un objet lié à la fondation d'un rite cultuel romain important et à l'histoire même de Rome.

L'épisode de Thétis dans les forges d'Héphaïstos s'insère donc, à l'époque romaine, sous Néron et Vespasien, dans un programme iconographique domestique plus directement centré sur la figure d'Achille, dont l'exemple le plus parlant est celui de la pièce U de la maison d'Achille (n° 159), pour exprimer une nouvelle valeur symbolique. Cependant, nous le retrouvons aussi dans d'autres maisons, en rapport avec d'autres tableaux mythologiques centraux, se référant pour certains à la figure d'Achille, comme dans la maison des Amours Dorés (n° 152) ou à d'autres sujets sans lien spécifique apparent – à nous de la découvrir – comme dans les maisons de Méléagre⁶⁵⁴ (n° 148) et de Siricus (n° 153) et du Quadriges (n° 154).⁶⁵⁵

⁶⁵² Plutarque, *Numa*, 13, (trad. R. Flacelière, E. Chambry, M. Jumeaux, « CUF »), Paris, 1964

⁶⁵³ Cette danse en armes est aussi appelée la pyrrhique.

⁶⁵⁴ Découverte en 1829.

Il ne fait aucun doute que ces tableaux suivent un même schéma iconographique, dans les grandes lignes, (sauf dans la maison de L. Livius Firmus (n° 157)) et qu'ils sont le résultat d'un même prototype, sans pour autant exclure qu'il s'agit pour certains d'entre eux de véritables créations romaines.

1) Un schéma iconographique institué sur un même modèle :

Malgré des variantes qui ont leur importance dans l'interprétation de la scène, les fresques pompéiennes représentant Thétis dans les forges d'Héphaïstos, suivent un même modèle, un même prototype. La composition des tableaux est toujours la même, avec quelques variantes : Héphaïstos se tient debout sur la gauche et maintient le bouclier, représenté de trois-quarts, au centre de la composition, dressé sur l'enclume, avec sa main droite. Sur la droite, Thétis assise sur un siège regarde l'œuvre du dieu. Elle est accompagnée d'une jeune femme ailée qui se tient debout derrière elle.

Comme la plupart des fresques romaines, cet épisode serait inspiré de la grande peinture grecque du V^{ème} siècle av. J.-C., cependant nous n'avons aucun témoignage textuel ou figuré pour le prouver. Le thème de la fabrication de la nouvelle armure est déjà présent dans la céramique du V^{ème} siècle av. J.-C., avec l'exemple du vase du peintre de Brygos où Thétis debout, reçoit les armes des mains d'Héphaïstos.⁶⁵⁶ Le schéma iconographique est entièrement différent de celui que l'on retrouve dans les demeures pompéiennes.

2) Signification et interprétation de la scène :

2.1) Les armes : prolongement de l'être héroïque

Les armes pour un soldat sont un élément important qui définit sa capacité à participer à la guerre mais est aussi un symbole identitaire. Il n'est donc pas étonnant que ses armes soient elle aussi exceptionnelles, proportionnelles à l'*aretè* du héros.⁶⁵⁷ La soif inébranlable d'Achille pour la victoire ne peut être réalisée sans des armes dignes de son statut héroïque.⁶⁵⁸ Pourtant, si les armes définissent le rang de celui qui les porte, elles ne peuvent « prendre vie » que par la volonté de son propriétaire, mais ne sont pas

⁶⁵⁵ Dans cette maison, le tableau représentant Thétis dans les forges d'Héphaïstos a disparu mais est connu grâce à un dessin datant du XIX^e siècle.

⁶⁵⁶ Conservé au Staatliche Museen, Berlin F 2294.

⁶⁵⁷ J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, 1989, p. 22.

⁶⁵⁸ M. Menichetti, « Lo scudo di Achille. Problemi e interpretazioni », in F-H. Massa-Pairault (dir.), *L'image antique et son interprétation*, Rome, 2006, p. 12 ; M. Menichetti, « Lo scudo e le armi magiche della guerra », in M. D'Acunto et R. Palmisciano (dir.), *Lo scudo di Achille nell'Iliade (AION)*, Pise-Rome, 2010, p. 97-110, spéc. p. 103 et 105.

une garantie d'immortalité, et peuvent également, dans le cas précis d'Achille être source de malheur et de mort.

2.1.1) Un symbole identitaire :

Les guerriers dans la plaine de Troie se distinguent les uns des autres par leur armure. Diomède échange ses armes avec Glaucos, proclamant: « *Troquons plutôt nos armes, afin que tous sachent ici que nous nous flattons d'être des hôtes héréditaires* » (*Il.*, VI, v. 231). Les armes réalisées, dans des matériaux précieux, sont transmises de génération en génération et véhiculent de manière concrète des valeurs morales, familiales et héroïques, chères aux Grecs et aux Romains. Homère prend soin de décrire l'armure d'Agamemnon⁶⁵⁹, afin de souligner et de valoriser son statut de roi et de chef de l'armée achéenne. La figure d'Achille n'échappe pas à la règle. L'armure qu'il porte sous les murs de Troie, il l'a reçue de son père Pélée.

Selon la prédiction, Achille est né pour aller combattre les Troyens, comme ne manque pas de nous le rappeler Stace, à travers les paroles d'Ulysse :

« *Atque adeo lis illa tuis exorta sub antris concilio superum, dum Pelea dulce maritat Pelion, et nostris iam tunc promitteris armis.* »⁶⁶⁰ (*Ach.*, II, v. 55-57)

Fabriquées par Héphaïstos, le dieu forgeron de l'Olympe et offertes par Zeus à Pélée lors de ses noces avec la Néréïde Thétis, ces armes sont par nature fabuleuses. Le texte nous révèle que de l'union de Thétis et Pélée naîtra Achille, prédestiné à aller combattre les Troyens. C'est justement l'annonce de la naissance d'un fils qui surpassera son père qui a favorisé les noces de Pélée et Thétis.

⁶⁵⁹ Homère, *Il.*, XI, v. 24-44 : « Cette cuirasse compte dix bandes de smalt sombre, douze d'or et vingt d'étain. Des serpents de smalt sont là qui s'élancent à l'assaut du cou, trois de chaque côté, tout pareils à ces arcs-en-ciel que le fils de Cronos fixe sur un nuage, pour signifier un présage aux mortels. Autour de ses épaules il jette son épée. Des clous d'or y resplendent ; le fourreau qui l'enferme en revanche est d'argent, mais s'adapte à un porte-épée d'or. Puis il prend son vaillant bouclier, qui le couvre tout entier, son beau bouclier ouvragé. On y voit sur les bords dix cercles de bronze, et, au centre, vingt bosselles d'étain, toutes blanches, sauf une, au milieu, de smalt sombre. Gorgone aussi s'y étale en couronne, visage d'horreur aux terribles regards, qu'entourent Terreur et Déroute. Le baudrier qui lui est attaché est d'argent ; mais un serpent de smalt y a déroulé ses anneaux, et ses trois têtes entrelacées s'y voient sortant d'un même cou. Sur son front il pose un casque à deux cimiers, à quatre bosselles, à crins de cheval, dont le panache en l'air oscille, effrayant. »

⁶⁶⁰ Stace, *Ach.*, II, v. 55-57 : « C'est même dans l'antre où tu as vécu que, lors d'une assemblée des dieux, naquit cette fameuse discorde, alors que l'aimable Pélion célébrait le mariage de Pélée ; et c'est depuis ce temps-là que tu es promis à nos armes. »

Si aucune précision n'est apportée dans l'*Illiade* sur l'ornementation de cette panoplie, Euripide est le premier à en donner une description : Autour du bouclier se tient Persée qui vole dans les airs grâce à ses bottes ailées et qui tient la tête de Gorgone décapitée dans la main. Il est accompagné d'Hermès. Au centre se trouve le Soleil sur un char tiré par des chevaux ailés accompagnés de Pléiades et Hyades. Sur le casque d'Achille se trouvent des Sphinx avec des proies dans leurs griffes et sur la cuirasse se trouve une lionne, les griffes dehors devant Pégase.⁶⁶¹

Cette armure, Achille doit en être digne, tout comme l'était son père pour la recevoir en cadeau de la part des dieux. Cet état de fait, traduit l'idée développée par D. Bouvier que les armes doivent être méritées et gagnées. De ce point de vue, il semble normal que les armes soient transmises de génération en génération, ce qui implique aussi la notion d'égaliser ou d'être supérieur à ses ancêtres. Dans cette optique les armes d'Achille sont étroitement liées à sa propre histoire généalogique et à sa propre personnalité. Aussi, comme le souligne D. Bouvier, les armes transmettent des valeurs qui inspirent les nouvelles générations, en particulier avec l'exemple de la lance d'Achille qui selon Pausanias aurait été déposée dans le sanctuaire d'Athéna à Phasélis en Lycie. (*Périégèse*, III, 3, 8).⁶⁶² La lance devient dès lors un objet sacré détenant une énergie divine qui doit insuffler les valeurs guerrières liées à la figure d'Achille.

2.1.2) Une extension de la personnalité :

Lorsque Patrocle demande la permission à Achille d'aller combattre et d'aider leurs compagnons, le jeune homme souhaite revêtir l'armure de son ami, dans l'espoir de se faire passer pour lui et de tromper l'ennemi : « *Mais permets-moi alors de couvrir mes épaules de tes propres armes : qui sait si les Troyens, me prenant pour toi, ne s'en vont pas renoncer à se battre et laisser ainsi souffler les vaillants fils des Achéens, à cette heure épuisés...* »⁶⁶³

Achille accepte, en sachant que son ami sera digne de porter ses armes puisqu'il le considère comme son double, un autre lui-même. Cette vision de Patrocle est confirmée dans le passage homérique où l'armement du fils de Ménoétios s'effectue sans aucune difficulté : « *Patrocle s'arme d'un bronze éblouissant. A ses jambes*

⁶⁶¹ Euripide, *Electre*, v. 456-476, (trad. L. Parmentier et H. Gregoire, « CUF »), Paris, 1925, 1982.

⁶⁶² D. Bouvier, « Reliques héroïques en Grèce archaïque: l'exemple de la lance d'Achille », in P. Borgeaud et Y. Volochine (éd.), *Les objets de la mémoire. Pour une approche comparatiste des reliques et de leur culte*, Berne, 2005, p. 73-93.

⁶⁶³ Homère, *Il.*, XVI, v. 21-43.

d'abord il met ses jambières, ses belles jambières où s'adaptent des couvre-chevilles d'argent. Puis il passe sur sa poitrine la cuirasse scintillante, pareille au ciel étoilé, de l'Eacide aux pieds rapides. Autour de ses épaules il jette une épée de bronze à clous d'argent, ensuite un écu grand et fort ; sur sa tête fière, il met un bon casque à crins de cheval, dont le panache en l'air oscille, effrayant. Enfin, il prend deux braves piques, bien adaptées à sa main. Il ne laisse qu'une arme d'Achille sans reproche, la lourde, la longue et forte pique que nul ne peut brandir parmi les Achéens – Achille seul le peut – la pique en bois du Pélion dont Chiron, qui l'avait prise à la cime du Pélion, a fait présent à son père, pour porter la mort aux héros. »⁶⁶⁴

Toutefois, Patrocle ne peut pas prendre la lance, car seul Achille est capable de la manier. La lance, taillée par Chiron, polie par Athéna et assemblée par Héphaïstos⁶⁶⁵, est donc l'élément de l'armure indissociable de la personnalité divine d'Achille. Elle fait corps avec le héros, elle est le prolongement du bras d'Achille et s'identifie entièrement à sa personnalité.⁶⁶⁶

L'illusion s'arrête là où la magie des armes opère. Patrocle, nous le voyons avec la dernière phrase du passage d'Homère, ne peut totalement remplacer le « meilleur des Achéens ». Une fois les armes revêtues, Patrocle se déchaîne au combat, aveuglé par un sentiment de puissance, provenant probablement des armes illustres, il ne respecte pas les recommandations d'Achille et trouve la mort dans les mains d'Hector.

Enorgueilli de la mort de Patrocle et de l'avancée des troupes troyennes dans le camp grec, Hector décide de revêtir à son tour, les armes d'Achille, pour sa plus grande gloire. A l'inverse de Patrocle, Hector qui l'a dépouillé de son armure, comme le veut la coutume, n'est pas digne de revêtir le présent des dieux.

Homère souligne que cet acte est anormal, qu'il ne devrait pas avoir lieu, en soulignant que c'est grâce à l'intervention de Zeus que le prince troyen peut revêtir l'armure prestigieuse du Péléide. Il est flagrant qu'au moment précis où Hector porte les armes, qu'une bravoure nouvelle lui est insufflée. Son caractère change, il devient plus arrogant, comme ivre de pouvoir, un peu à l'instar d'Achille.

Par ailleurs, Achille ne peut pas laisser ses armes entre les mains d'Hector, elles sont trop précieuses et richement décorées pour le meurtrier de Patrocle. Il est insupportable pour Achille que le prince troyen puisse retirer une gloire quelconque de la mort de son

⁶⁶⁴ Homère, *Il.*, XVI, v. 130-144.

⁶⁶⁵ *Chants Cypriens*, frag. 3.

⁶⁶⁶ J. P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, 1989, p. 23.

ami. L'annonce de la mort du fils de Ménoétios et la perte des armes, plongent le héros dans une souffrance extrême, et lui fait perdre son statut héroïque.

Les armes sont décisives dans l'issue du combat. Achille ne peut aller combattre sans elles, sans risquer de perdre prématurément la vie⁶⁶⁷, même si sa condition semi-divine lui donne un avantage certain. C'est justement cette moitié humaine qui engendre sa perte : ses armes, que ce soit la lance du Pélion ou bien celles fabriquées par Héphestos ou bien encore les chevaux immortels paraissent créés pour lui alors que justement la nature propre d'Achille ne lui permet pas de supporter ces objets, habituellement réservés aux dieux. Achille est capable de les dompter mais seulement pour un temps déterminé. S'il était né d'une union divine Achille n'aurait rien à craindre et pourrait jouir de ses atouts naturels, cependant ce sont ces mêmes qualités, et les dons divins qui vont le mener à sa perte. Se croyant plus fort, parce qu'il surpasse ses adversaires et ses compagnons d'armes, Achille ne peut résister à dépasser les limites que lui impose sa nature humaine et trouvera la mort sous la flèche de Paris-Apollon.

Le retour d'Achille dans la plaine de Troie avec sa nouvelle armure est aussi le symbole de la démesure. Il est devenu un *agriôs anêr*, un « homme sauvage »⁶⁶⁸ couvert de sang humain (épisode du Scamandre et du sacrifice des prisonniers Troyens) ce qui introduit un chaos dans le monde des mortels et des dieux.⁶⁶⁹

2.2) L'intervention divine :

L'épisode de Thétis dans les forges d'Héphestos représenté sur les parois des demeures pompéiennes transmet un message symbolique facile d'accès dès le premier regard du spectateur : l'intervention divine en faveur des héros-mortels.

2.2.1) Le rôle des dieux dans le déroulement des actions humaines :

Thétis est probablement la divinité qui joue le rôle d'intermédiaire le plus déterminant dans la vie d'Achille et dans l'*Iliade*.

⁶⁶⁷ Les paroles de Thétis sont claires : « Mais tes belles armes sont aux mains des Troyens, tes armes de bronze, éclatantes... Pourtant, ne plonge pas encore dans la mêlée d'Arès : attends de m'avoir vue de tes yeux revenir ici. Je viendrai à l'aube, avec le soleil levant, t'apporter de belles armes fournies par sire Héphestos » (*Il.* XVIII, v. 130-137).

⁶⁶⁸ Homère, *Il.* XXI, v. 314.

⁶⁶⁹ N. Loraux, « Mourir devant Troie, tomber pour Athènes: de la gloire du héros à l'idée de la cité », in G. Gnoli et J-P. Vernant (éd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, p. 29-30 ; D. Bouvier, « La tempête de la guerre : remarques sur l'heure et le lieu du combat dans l'*Iliade* », in *Metis* II 1986, p. 253.

A la demande de son fils, encore ivre de rage à l'encontre d'Agamemnon, elle va prier Zeus de favoriser les Troyens dans les combats.⁶⁷⁰ Ensuite, c'est encore elle, qui va demander à Héphaïstos de fabriquer une nouvelle armure pour Achille et qui va la lui apporter. L'intervention de Thétis qu'elle soit directe ou indirecte, est toujours déterminante dans les choix de son fils et particulièrement dans sa décision d'aller combattre ou non.

L'attitude identique de Thétis dans les fresques pompéiennes illustrant la déesse marine dans les forges d'Héphaïstos, a été interprétée de diverses manières, révélant chacune un sentiment particulier. Pour certains, la déesse admire l'ouvrage du dieu forgeron, elle-même subjuguée par sa beauté et son excellence. Dans cette optique, G. Rizzo propose d'identifier le personnage ailé derrière Thétis, comme Techné.⁶⁷¹ Elle serait alors la personnification de l'art divin et attirerait l'attention de Thétis, avec sa baguette, sur un détail digne d'éloge. Les difficultés d'interprétation en lien avec la conservation des fresques, ne permettent pas jusqu'à ce jour d'identifier avec certitude le personnage ailé. Peut-être, pouvons-nous suggérer qu'il s'agisse, comme dans bien d'autres cas (maison du Sacellum Iliaque), de la personnification du Destin, guidant le regard de la Néréide lui indiquant le destin gravé, prédestiné de son fils. Cependant, les traits sereins de Thétis ne montrent aucune émotion. On peut se demander, alors, quelle mère pourrait s'émerveiller devant les armes qui causeront la perte de son fils ? Comment pourrait-elle prendre le temps d'admirer l'ouvrage d'Héphaïstos ?, alors que dans l'*Iliade*, les armes à peine fabriquées, la déesse part promptement les apporter à Achille.⁶⁷²

Pourtant, la déesse fixe bien son regard sur le bouclier qui reflète son visage. Il semblerait qu'elle soit presque contrainte de voir l'œuvre que lui présente fièrement Héphaïstos. Sa demande exaucée, elle aussi doit faire face au destin funeste d'Achille en regardant les armes qui le ramèneront sur le champ de bataille, mais qui ne le protégeront pas de la mort.

Pour d'autres, comme P. Hardie, la déesse serait prise d'effroi en voyant les nouvelles armes. Cette hypothèse semble peu vraisemblable si l'on tient compte d'une part, que les dieux sont habitués à voir les ouvrages des dieux – Héphaïstos a fabriqué des

⁶⁷⁰ L. Ceccarelli dans *L'eroe e il suo limite. Responsabilità personale e valutazione tissa nell' Iliade*, Bari, 2001, p. 24, souligne à juste titre que si Zeus accepte ce n'est pas pour réparer une injustice mais pour faire plaisir à Thétis.

⁶⁷¹ D'autres interprétations existent pour l'identification du personnage ailé. S. Lewis reconnaît Uranie, alors que d'autres s'attachent à reconnaître Charis.

⁶⁷² Homère, *Il.*, XVIII, v. 614-617.

daidala pour Thétis et Eurynomé⁶⁷³ - et d'autre part, la position du corps de Thétis, entièrement relâché sur son siège, n'évoque nullement un sentiment de surprise ou de peur. D'autre part, le bouclier est présenté comme un miroir où le visage de Thétis se reflète. G. L. Grassigli et M. Menichetti, dans leur article de 2008, suggèrent que les images reflétées sur l'objet (bouclier et miroir) agissent en fonction de l'identité du protagoniste qui s'y reflète. Ainsi, le reflet de Thétis sur le bouclier-miroir n'est pas la simple image renvoyée de la déesse sur le bouclier brillant d'Héphaïstos mais serait aussi un signe annonciateur du futur.⁶⁷⁴ En ce sens où l'attitude de Thétis (geste de la main sous le menton) qui évoque celle des monuments funéraires⁶⁷⁵, annonce le futur état de désolation et de deuil de la déesse quand son fils trouvera la mort. Le reflet de Thétis sur le bouclier-miroir permet au spectateur de comprendre l'épisode mais aussi de comprendre le futur d'Achille, bien que ce dernier n'apparaîsse pas. Le peintre, grâce à cet élément iconographique, rend visibles et presque audibles les lamentations de Thétis adressées au dieu aux vers 429-461 du chant XVIII de l'*Iliade*.

L'impuissance de Thétis est caractérisée dans ce geste et dans le regard fixé sur le bouclier, qu'elle a demandé, supplié tout en sachant l'inutilité de son geste.

Si Thétis s'implique autant, c'est parce qu'elle est la mère d'Achille et qu'elle connaît le destin funeste qui attend son fils. Les larmes qu'elle verse sur la mort de Patrocle sont déjà des larmes pour la mort prochaine de son enfant. Dans les forges d'Héphaïstos, elle pleure aussi sur son union avec Pélée, simple mortel, qu'elle juge indigne. Achille, comme tous les fils d'un mortel et d'une divinité (ou vice-versa) est condamné à mourir, souvent de manière brutale pour ne pas altérer l'ordre de Zeus, qui ne peut lui-même sauver Sarpédon, son propre fils. Pourtant, les dieux, malgré l'interdiction de Zeus⁶⁷⁶, ne sont pas étrangers au déroulement de la destinée des hommes et tout particulièrement pour ceux qui leurs sont chers ou proches, même si Homère nous les présente comme de simples observateurs. En effet, la réussite des

⁶⁷³ Dans une version, Héphaïstos aurait été accueilli par deux Néréides, Thétis et Eurynomé, pendant neuf ans et auprès desquelles il aurait appris à fabriquer des bijoux. (*Il.* XVIII, 400-404). Voir aussi, M. Delcourt, *Héphaïstos ou la légende du magicien*, Paris, 1982, p. 43-45 ; S. Milanezi, « La Forge d'Héphaïstos : ou le malheur d'être dieu », in *Biographie des hommes, biographie des dieux*, Grenoble, 2000, p. 13-39, spéc. p. 33 et suiv.

⁶⁷⁴ G. L. Grassigli et M. Menichetti, « Lo scudo e lo specchio. Forme della catoptromanzia », in *Le Perle e il filo*, Venosa, 2008, p. 161.

⁶⁷⁵ Ce geste appartient traditionnellement aux monuments funéraires. Sur le lien entre le geste de Thétis et les monuments funéraires voir F. Gury, « La forge du destin à propos d'une série de peintures pompéiennes du IV^e syle », in *MEFRA* 98, 1986, spéc. p. 443 et G. L. Grassigli et M. Menichetti, « Lo scudo e lo specchio. Forme della catoptromanzia », in *Le Perle e il filo*, Venosa, 2008, p. 163.

⁶⁷⁶ Homère, *Il.* VIII, v. 1-52.

héros, leurs victoires, leurs exploits sont obtenus par l'aide des dieux.⁶⁷⁷ Pensons à l'intervention de Poséidon qui sauve Enée, au chant XX (v. 318-352), du Scamandre et d'Héphaïstos au chant XXI (v. 324-360), de l'*Illiade*.

Avec l'idée que le bouclier symbolise le rang héroïque de son propriétaire, le parallèle avec Enée semble indispensable pour comprendre tout l'enjeu de la perception d'une telle œuvre, dans le contexte mytho-historique romain.

Si le bouclier d'Achille est le plus célèbre, il n'est pourtant pas un cas unique. Avant lui, Héraclès avait un bouclier forgé par les dieux et après lui, Enée. L'exemple du bouclier d'Enée est intéressant dans la mesure où le fils d'Aphrodite reçoit une nouvelle panoplie, demandée par sa mère à son mari, sans en avoir réellement besoin, à l'inverse d'Achille. L'analyse de G. L. Grassigli et M. Menichetti met en évidence que le héros troyen se retrouve avec un *thauma*, digne de son rang héroïque mais qui évoque aussi la future gloire de Rome. Le décor du bouclier d'Enée décrit par Virgile (*Énéide*, VIII, 626-731), illustre un cosmos organisé : institutions, polis, guerre... qui fait penser le prince troyen - porteur du bouclier – comme le fondateur de l'histoire de Rome et comme un *basileus* qui règne sur cet univers. L'étude des chercheurs italiens analyse les emblèmes des boucliers comme des *daidala* et suggèrent que les protagonistes qui possèdent ces armes détiennent aussi une sorte de présage (le décor du bouclier) qui garantisse la victoire, mais sans pour autant le comprendre entièrement⁶⁷⁸ :

« *Talia per clipeum Volcani, dona parentis,
miratur rerumque ignarus imagine gaudet
attolens umero famamque et fata nepotum* ».⁶⁷⁹

Dans le cas du bouclier d'Enée, il est compréhensible que le prince troyen soit incapable de reconnaître la future gloire de Rome, puisqu'il ne peut connaître son futur. Si les armes des dieux sont annonciatrices de victoire « militaire », elles n'assurent pas totalement l'invincibilité de son possesseur.

⁶⁷⁷ Sur ce point, voir P. Chantraine, « Le divin et les dieux chez Homère », in *La notion du divin depuis Homère jusqu'à Platon*, Genève, 1954, Rome, 2003, p. 47-79, spéc. p. 48.

⁶⁷⁸ G. L. Grassigli et M. Menichetti, « Lo scudo e lo specchio », in *Le Perle e il filo*, Venosa, 2008, p. 155 et p. 164. Les chercheurs italiens disent qu'Enée est incapable de comprendre que son décor annonce la future gloire de Rome (p. 164).

⁶⁷⁹ Virgile, *Énéide*, VIII, v. 729-731 (trad. J. Perret, « CUF »), Paris, 1978 : « Sur le bouclier de Vulcain, sur ce présent d'une mère, voilà ce qu'il admire et, sans connaître la réalité, il se plaît à en voir l'image, chargeant sur son épaule la gloire et les destins de ses neveux. »

2.2.2) Des armes magiques :

Héphaïstos, accepte de fabriquer ces nouvelles armes, mais précise à la Néréïde qu'elles ne sauveront pas Achille de la mort. La gravité de l'annonce du dieu forgeron se ressent dans le caractère statique de la composition où le dieu se tient debout, raide, derrière le bouclier, face à Thétis, la main sous le menton.

Elles sont belles, certes, et c'est bien là que réside l'ironie de ces armes ; elles ne protègent pas de la mort : mort de Patrocle, mort d'Hector et mort d'Achille. Dons des dieux, elles sont trop puissantes pour que les mortels résistent à leur pouvoir. Comment des armes « merveilleuses », magiques, fabriquées par un dieu, qui a l'habitude d'exercer son talent pour des dieux, pourraient-elles convenir à des hommes mortels ? En effet, les dieux sont éternels, ils ne peuvent pas mourir, leurs armes ne leur servent pas réellement à se protéger mais plutôt à les valoriser. La préciosité des matériaux, le soin apporté au décor, tous les détails les concernant font de l'armure un attribut, un accessoire pour les divinités, qui au final perd sa valeur fonctionnelle originelle.

La beauté et la puissance générées par ces armes utilisées par des mortels ou des demi-mortels perdent leur pouvoir, elles sont juste jolies ou alors trop puissantes pour être domptées par des hommes. Elles sont certes, un fabuleux cadeau, mais inappropriées pour les mortels à qui elles sont destinées, dépourvus des qualités nécessaires pour que la « magie » opère. Ils ne peuvent gérer, contrôler leur pouvoir, et se laissent envahir et dépasser par leur puissance, ingérée par les dieux, comme celle d'Arès, quand Hector revêt l'armure d'Achille. Seule, la nature semi-divine d'Achille, lui permet de revêtir ses belles armes, qui lui procurent une puissance terrible perceptible dans le camp ennemi « *...une atroce terreur s'insinue dans les membres de tous les Troyens ; ils s'effraient à la vue du Péléïde aux pieds rapides, brillant dans son armure...* » (Il., XX, v. 44-46) et, par ses compagnons d'armes : « *Il n'est point de Myrmidon qui ne soit saisi d'un frisson ; personne qui l'ose regarder en face sans un tremblement* » (Il., XIX, v. 14) et d'accomplir de nombreux exploits. Sa nouvelle armure fait de lui, à nouveau, un être exceptionnel, doué d'une aura extraordinaire.

Il est intéressant de remarquer que le métal le plus léger et le moins protecteur est utilisé pour les cnémides, endroit le plus vulnérable d'Achille. L'analyse de G. Piccaluga⁶⁸⁰ centrée sur la robustesse ou plutôt sur la fragilité et l'esthétique de la nouvelle panoplie suggère que le dieu a intentionnellement fabriqué des armes pour la

⁶⁸⁰ G. Piccaluga, « Gli schinieri di Achilleus » in *Studi in onore di Angelo Brelich*, Rome, 1980, p. 379-391.

ruine du héros. Selon lui, Héphaïstos utilise le matériau le moins solide (étain) pour réaliser les cnémides, censées protéger la partie la plus vulnérable du héros. Il me semble qu'inculquer la responsabilité de la mort d'Achille à Héphaïstos seul, est un peu réducteur. La fragilité des matériaux mise en avant par le chercheur italien, à juste titre, s'explique par la nature même du forgeron. En effet, Héphaïstos est l'artisan des dieux avant tout, et fabrique donc des objets dans des matériaux que seuls les dieux peuvent porter.

Les peintres, certainement pour des contraintes de couleur et de rendu visuel et aussi dans un souci d'authenticité ont choisi de représenter les différents éléments de la nouvelle armure, avec le même coloris, le même « métal » illusionniste, pour retranscrire la précision de l'ornementation et l'éclat du bronze. Les peintres se concentrent donc sur la luminosité et la brillance du bouclier avec l'emploi d'une palette de couleurs (jaune, ocre, marron) qui fait référence aux matériaux employés par Héphaïstos dans l'*Iliade* mais aussi par les artisans réels (sauf pour l'or). La distinction entre les différents matériaux employés pour la réalisation du bouclier est nettement visible dans la maison de L. Livius Firmus (n° 157). Le contour du bouclier est plus sombre que le centre où le reflet de Thétis tient l'attention du spectateur, et pourrait suggérer l'emploi de l'argent ou de l'étain (contour) et le bronze ou l'or (zone centrale).

2.2.3) Symboles du statut héroïque :

Comme le précise L. Faranda, les nouvelles armes fabriquées par Héphaïstos vont rendre « la vie » à Achille, qui était dans des sombres nuées, pleurant son double, pour venger la mort de ce dernier. L'état de désespoir et de tristesse dans lequel se retrouve Achille après l'annonce de la mort de Patrocle, va se transformer en fureur guerrière et le ramener à son destin héroïque.⁶⁸¹ Par son acte, il rejoint le monde des vivants pour donner la mort et accomplir ensuite les rites funéraires qui consacrent le statut héroïque de Patrocle, obtenu par la « belle mort » et par la démesure des funérailles orchestrées, par Achille lui-même, qui n'est pas sans nous faire penser aux funérailles d'Achille.⁶⁸² Ce « retour à la vie » est perceptible dans la luminosité, la brillance des armes revêtues, en opposition à l'état de sombre désolation où le héros était plongé depuis la mort de Patrocle.

⁶⁸¹ L. Faranda, *Le lacrime degli eroi*, Milan, 1992, p. 82-84.

⁶⁸² En effet, Achille exécute les rites funéraires sacrés et aussi les jeux en l'honneur de son ami comme si c'étaient les siennes. Cf. L. Faranda, *Le lacrime degli eroi*, Milan, 1992, p. 99 et 112.

Les armes d'Achille, comme le souligne à juste titre F. Frontisi-Ducroux, ne brillent pas à la façon d'un miroir, mais d'un feu et d'une lumière qui proviennent directement de l'ardeur et la fougue guerrière insufflées par les dieux⁶⁸³ : A peine Achille pose-t-il son regard sur les nouvelles armes qu'il sent monter en lui « *le courroux pénétrer en lui davantage* » (*Il.*, XIX, v. 16), sentiment qui s'amplifiera une fois les armes revêtues. La flamme qui brille dans les yeux et dans le cœur d'Achille ranime sa violence guerrière et par conséquent le ramène au statut héroïque qui le caractérise.⁶⁸⁴ Ainsi, nous pouvons penser les armes comme valeur et symbole du rang héroïque, puisque sans elles, le héros ne peut accéder à la « belle mort ». Cette aura belliqueuse, qui se dégage des armes elles-mêmes, rapproche Achille des dieux eux-mêmes qui, lorsqu'ils apparaissent aux mortels s'entourent d'une lumière aveuglante. La nature divine d'Achille dans ce passage précis du poème resplendit et lui confère son statut héroïque et particulier au sein de l'armée achéenne. A partir de cet instant, Achille est envahi par une énergie destructrice et se déchaîne contre les Troyens jusqu'à réveiller la colère des dieux, lorsqu'il souille les eaux pures du Scamandre du sang de ses innombrables victimes. Le bouclier, symbole de l'armure entière, doit alors être considéré comme un *thauma idesthai*, une merveille à voir mais qui implique des conséquences dramatiques et inéluctables.⁶⁸⁵ Cependant, la correspondance entre les sources écrites et l'imagerie de la peinture pompéienne n'existe pas. En effet, dans les représentations picturales romaines, plus précisément avec l'exemple de la maison de M. Livius Firmus le bouclier est utilisé à la manière d'un miroir.

Ces différentes interprétations sur la figure de Thétis et la symbolique des armes concentrent l'intérêt, non plus sur les divinités, mais sur le bouclier lui-même et sur la signification de son décor.

2.3) La place du bouclier :

Véritable *ekphrasis* chez Homère, le bouclier a passionné, et passionne encore aujourd'hui, les historiens de l'art et les dessinateurs qui se sont évertués depuis au

⁶⁸³ F. Frontisi-Ducroux, « La mort en face » in *Métis* II, 1986, p. 216.

⁶⁸⁴ Sur la notion de perte et reconquête du rang héroïque, voir M. Menichetti, « Lo scudo e le armi magiche della guerra », in M. D'Acunto et R. Palmisciano (dir.), *Lo scudo di Achille nell'Iliade (AION)*, Pise-Rome, 2010, p. 98, 103-107.

⁶⁸⁵ G. L. Grassigli et M. Menichetti, « Lo scudo e lo specchio. Forme della catoptromanzia », in *Le Perle e il filo*, Venosa, 2008, p. 163.

moins le XIX^{ème} siècle à reconstituer cet objet fabuleux.⁶⁸⁶ Mais aucune des reconstitutions, il faut bien l'admettre, ne réussit à égaler la description d'Homère⁶⁸⁷, puisque il s'agit purement pour l'*aède* de créer un souvenir, un rappel des valeurs symbolisées par les images du bouclier. Les peintres pompéiens, n'ont pas réussi eux non plus, mais peut-être n'ont-ils jamais essayé.

Dans l'*Illiade*, le dieu débute la fabrication de la nouvelle armure par le bouclier et finit par les cnémides. Or, pour retranscrire l'excellence poétique de l'*aède*, les peintres ont choisi d'inverser l'ordre de fabrication. Alors que le dieu présente le bouclier comme le dernier élément fabriqué, les autres pièces de l'armure sont posées sur le sol près de Thétis, sauf dans la maison des Amours Dorés, où un personnage en arrière plan cisèle encore un décor sur le casque (n° 152). Néanmoins, la place centrale accordée au bouclier suggère qu'il doit être considéré comme le « morceau de bravoure » du dieu forgeron, et comme le medium de symboliques plus ou moins complexes à identifier.

Dans les représentations figurées de l'épisode de Thétis dans les forges d'Héphaïstos aucun des « boucliers » ne porte le décor iliaque. Il semble impossible au vu des contraintes, espace restreint, complexité du décor, aux peintres de s'approcher ne serait-ce qu'un peu du décor homérique. Dans cette optique, nous devons aussi admettre qu'il serait difficile, voir impossible, à un simple mortel - le peintre -, d'égaler l'œuvre d'un dieu.⁶⁸⁸

D'autant plus, que même s'il s'agit d'un épisode mythologique, le bouclier doit se rapprocher de la réalité pour convaincre dans une plus grande mesure le spectateur, qui peut alors se référer à un objet de sa connaissance, de sa mémoire visuelle. Il peut aussi projeter le décor homérique sur la surface lisse et brillante du bouclier qui se déploie sous ses yeux. Dans cette optique, nous pouvons suggérer, que l'insertion des « artisans » dans les peintures (n° 152), (n° 153) et (n° 157) sont une référence directe à l'atelier réel d'un forgeron et non pas une technique pour équilibrer l'ensemble de la composition. L'épisode de Thétis dans les forges d'Héphaïstos n'est pas la seule représentation qui exalte la Techné. Pensons aux fresques pariétales de Dédale et Pasiphaé. Dans les maisons de Méléagre (VI, 9, 2. 13), des Vettii (VI, 15, 1. 27), de la chasse ancienne, (VII, 4, 48) des savants (VI, 14, 43) et de C. Iulius Polybius (IX, 13,

⁶⁸⁶La dernière étude en date est celle de A.-M. Lecoq, *Le bouclier d'Achille. Un tableau qui bouge*, Paris, 2010.

⁶⁸⁷ Homère consacre 130 vers pour la description du bouclier et 8 vers seulement pour le reste de la panoplie.

⁶⁸⁸ Achille dit lui-même qu' « aucun humain n'en peut exécuter », en parlant de l'armure fabriquée par Héphaïstos (*Il.*, XIX, v. 22).

1-3), on observe Dédale présentant sa création – la fausse génisse – à Pasiphaé. Ainsi, les épisodes mythologiques mettant en scène les inventions ou fabrications d'objets extraordinaires, symbolisent les capacités et la maîtrise technique des Romains à créer ou reproduire des produits de grandes valeurs ou œuvres d'art.

Au II^{ème} siècle ap. J.-C., Pausanias⁶⁸⁹, est le premier à donner un serviteur à Héphaïstos dans la description du coffret de Kypsélos : « *Sur le bige ce sont les Néréides et Thétis reçoit les armes des mains d'Héphaïstos. Et en vérité un autre personnage, celui qui donne les armes n'est pas solide sur ses jambes et par derrière un serviteur le suit qui lui porte sa pince à feu.* » (*Description de la Grèce*, V, 19, 8)⁶⁹⁰ L'écrivain aurait-il pu avoir été inspiré par les arts figurés ou bien s'est-il inspiré d'œuvres littéraires antérieures, mais perdues pour nous ?

Cependant, tous les peintres s'attachent à représenter le bouclier comme un objet poli et brillant dans son ensemble, sauf pour le décor central qui est traité en « relief » afin de focaliser le regard du spectateur sur le point le plus important. Ce procédé permet de lire et de bien interpréter la symbolique de cette scène. Le traitement stylistique des autres éléments de la panoplie, principalement celui de la cuirasse, permet aux peintres d'une part, de montrer leur qualité d'exécution pour le traitement en « relief » illusionniste d'un décor soigné et d'autre part, de se rattacher à la réalité de la société romaine.

Les variations de l'*episema* du bouclier se déclinent sous trois motifs : le serpent, le décor zodiacal et le reflet de Thétis, qui doivent au moins pour les deux premiers êtres considérés comme des *daidala*.⁶⁹¹ La diversité relative des motifs ornementaux du bouclier, dans cet épisode mythologique grec, suggère l'existence d'une véritable recherche picturale dans le rendu esthétique et technique qui mène à une vraie création romaine.⁶⁹²

2.3.1) Le motif du serpent :

Le motif du serpent semble être le plus répandu, probablement pour sa signification apotropaïque, mais aussi parce qu'il se réfère aux modèles de décoration type des vrais

⁶⁸⁹ Dans ce cas, il s'agirait d'une référence plus intellectuelle et devrait alors révéler le niveau de culture grecque du propriétaire.

⁶⁹⁰ Il s'agit d'une partie de la description du cinquième et dernier « bandeau » du coffre.

⁶⁹¹ Voir G. L. Grassigli et M. Menichetti, « Lo scudo e lo specchio. Forme della catoptromanzia », in *Le Perle e il filo*, Venosa, 2008, p. 155, pour le pouvoir magique des *daidala*.

⁶⁹² F. Gury, « La forge du destin à propos d'une série de peintures pompéiennes du IV^e style », in *MEFRA* 98, 1986, p. 483 suiv.

boucliers. On le retrouve sur les boucliers de la maison de Modeste (n° 144) et de la maison de Siricus (n° 153) avec certitude.

Cet animal doué de rapidité et d'une grande précision dans ces déplacements peut faire référence aux qualités requises chez les guerriers. Les héros d'Homère ne se meuvent-ils pas toujours avec vitesse et précision avant d'asséner le coup fatal, comme la morsure mortelle et véloce du serpent avec sa proie ? Le nom d'Achille est souvent associé à des épithètes de rapidité et de vitesse.⁶⁹³

La simplicité du motif ne doit pourtant rien enlever à la valeur du bouclier. En effet, en choisissant de représenter un serpent, les peintres introduisent une référence directe à la réalité de la guerre, et permet à l'épisode de *Thétis dans les forges d'Héphaïstos* de gagner en authenticité, en ce sens où le spectateur-propriétaire à travers l'épisode mythologique, voit une correspondance avec la société dans laquelle il évolue. A ce moment précis, la frontière entre le mythe et le présent n'existe plus.

2.3.2) Les signes du Zodiaque :

Le décor zodiacal du bouclier se retrouve dans la fresque de la pièce U de la maison d'Achille. Ce motif fait référence au décor astral décrit aux vers du chant XVIII de l'*Illiade*, de manière succincte et libre en illustrant seulement les signes du Zodiaque. La nouveauté du décor est en relation avec une pratique « divinatoire » de l'époque néronienne⁶⁹⁴, où l'astrologie tient une place prépondérante à Rome. Ainsi, il n'est pas surprenant de retrouver les motifs du Zodiaque sur le bouclier, à cette période, si on les considère comme le résultat d'une diffusion du goût de l'empereur et comme une référence aux pratiques divinatoires auxquelles s'adonnaient une partie de la population. Sous le règne de Néron l'astrologie et les prédictions qui en découlent jouaient un rôle important dans la propagande impériale, mais aussi par force dans la vie quotidienne, quand on sait que les Romains consultaient les astres afin de connaître l'avenir de leur progéniture.⁶⁹⁵

⁶⁹³ Pour ne citer que quelques exemples : « Achille aux pieds rapides » (*Il.*, XVII, v. 709), « le rapide Achille » (*Il.* XVIII, v. 69), « le rapide Achille ... en te poursuivant de ses pieds rapides ... » (*Il.*, XXII, v. 229-230).

⁶⁹⁴ I. Bragantini, « La pittura di età neroniana », in M. A. Tomei et R. Rea (dir.), *Nerone*, Milan, 2011, p. 198.

⁶⁹⁵ J.-P. Néraudau, *Etre enfant à Rome*, Paris, 1984, p. 275-277 ; Cf aussi G. Sauron, *Quis Deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome*, Rome, 1994 ; *Id.*, *La peinture allégorique à Pompéi. Le regard de Cicéron*, Paris, 2007, spéc. p. 172 et suiv. ; *Id.*, *Dans l'intimité des maîtres du monde. Les décors privés des Romains*, Paris, 2009, spéc. p. 155 et suiv.

R. Turcan⁶⁹⁶ précise qu'une des croyances de l'astrologie tient dans l'idée que le destin de chacun était inscrit dans les astres et dans l'existence d'une immortalité astrale. Peut-on croire que le peintre ou le commanditaire de cette peinture aient pu connaître d'une part les doctrines de l'astrologie judiciaire, qui prétend révéler le destin individuel grâce aux signes du Zodiaque et, d'autre part aient pu espérer être compris sans difficultés ?

La présence de la figure ailée, dans cet exemple, serait un argument essentiel à l'interprétation du sens « caché » de ce tableau. Elle indique avec une baguette un signe particulier à Thétis, révélant peut-être le destin d'Achille. Sur ce point, M. Robertson et P. R. Hardie s'opposent. Le premier propose de voir une scène de catoptromancie avec le bouclier comme médium, Thétis en consultante et la figure ailée accomplissant l'acte de la révélation alors que P. R. Hardie y voit simplement une référence à une tradition littéraire d'origine hellénique.⁶⁹⁷ La catoptromancie est l'acte de divination par les miroirs. On interprète les scènes se formant à la surface du miroir - préalablement plongé dans l'eau d'une fontaine d'un temple - comme des événements à venir. La plus célèbre représentation de catoptromancie dans la peinture pompéienne est celle du salon H de la villa de P. Fannius Synistor de Boscoreale. Sur le mur Est du grand salon, la jeune femme qui tient le bouclier, les yeux levés vers le ciel est identifiée comme une prophétesse qui prédit la naissance d'Alexandre le Grand⁶⁹⁸. L'image du jeune homme nu, apparaît comme dans un miroir ; elle obéit aux lois de la déformation des objets convexes : dimensions réduites, lignes allongées etc...

Aussi, si l'on accepte l'interprétation de M. Robertson⁶⁹⁹, il faut préciser qu'elle fonctionnerait plus favorablement pour la fresque de la maison de L. Livius Firmus (n° 165), unique exemple où le bouclier est exécuté comme un miroir réfléchissant le visage de Thétis. Dans cette vision, le reflet de Thétis sur la surface polie du bouclier en métal annoncerait le futur funeste d'Achille ou du moins l'incapacité de Thétis à sauver son fils de la mort. Doit-on la considérer comme une expérience picturale, visant à instaurer une touche de créativité dans une société où les œuvres grecques sont

⁶⁹⁶ R. Turcan, « Littérature astrologique et astrologie littéraire dans l'Antiquité classique », in *Latomus* 27, 1968, p. 392-405.

⁶⁹⁷ P. R. Hardie, « Imago mundi: cosmological and ideological aspects of the shield of Achilles », in *JHS* CV, 1985, p. 15-17.

⁶⁹⁸ G. Sauron, *Quis Deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome*, Rome, 1994, p. ; M. et R. Sabrié, « Les manifestations du culte impérial à travers la peinture », in *Revue archéologique de Narbonnaise*, vol. 32, 1999, p. 57-63, spéc. 58 ; A-D. Marinescu, *Spécularité déformante. Sur les traces d'un paradigme anti-mimétique de l'art*, Paris, 2013, p. 73.

⁶⁹⁹ M. Robertson, *A History of Greek art*, Cambridge University Press, 1975, spéc. p. 585-586.

démultipliées par la copie ? La représentation unique, comme le remarque S. Lewis, de la maison de L. Livius Firmus, suppose qu'il s'agit d'une part d'une véritable innovation technique et esthétique et d'autre part d'une véritable création, qui ne se base sur aucun prototype connu. F. Brommer est un des premiers à suggérer que ce procédé pictural est utilisé pour accentuer le contraste entre le corps sombre du dieu et la forme claire de la déesse. Selon S. Lewis et F. Gury⁷⁰⁰, ce décor serait inspiré par la mode grecque du trompe-l'œil et rejoindrait le goût des Romains pour les jeux de miroirs. En faveur d'une création romaine, s'ajoute la construction de l'espace, l'architecture et les draperies, dans lequel sont insérés les personnages, alors que dans les autres fresques l'arrière-plan est minimaliste : absence de profondeur, disposition des personnages et du bouclier sur une même ligne. Ainsi, le tableau de Thétis dans les forges d'Héphaïstos dans la maison de Siricus serait le plus fidèle au prototype.

K. Schefold, quant à lui, propose que le personnage ailé indique la constellation de naissance d'Achille, mais seulement dans la maison d'Achille. Le chercheur allemand en associant le reste du programme décoratif de la pièce U, la *Découverte d'Achille à Skyros* et *Thétis apportant les armes d'Achille*, traduit l'épisode de *Thétis dans les forges d'Héphaïstos* comme une scène d'apothéose.

Se pourrait-il que la composition cache une autre révélation ? Avec l'idée que le peintre introduit des éléments de la vie quotidienne, nous pourrions même supposer que le propriétaire a pu insérer son propre signe et aurait alors devant lui, les divinités, qui pratiqueraient l'acte divinatoire de son destin.

Si l'hypothèse de l'apothéose de K. Schefold apparaît peu vraisemblable, il faut néanmoins lui reconnaître l'avantage de la cohésion de sa proposition. En effet, après avoir interprété l'épisode de Thétis dans les forges d'Héphaïstos, il est indispensable de reprendre ce tableau dans le programme décoratif de la pièce où il était situé. Les correspondances entre les tableaux mythologiques d'une même pièce forment alors une thématique commune qui doit être comprise à l'intérieur de l'organisation picturale et spatiale de la demeure.

⁷⁰⁰ S. Lewis, « A Coptic Representation of Thetis at the Forge of Hephaistos », in *AJA* 77, 1973, p. 309-318; F. Gury, « La forge du destin à propos d'une série de peintures pompéiennes du IV^e style », in *MEFRA* 98, 1986, spéc. p. 440.

3) Vision d'ensemble du programme décoratif :

Pour bien comprendre et interpréter toutes les symboliques que renferment les tableaux mythologiques de l'épisode de Thétis dans les forges d'Héphaïstos, il faut élargir l'angle de vue à toutes les parois de la pièce. En effet, le tableau mythologique central fait partie d'un ensemble thématique qui relie toutes les fresques entre elles créant ainsi un véritable programme pictural qui participe au prestige du *dominus* de manière à refléter son statut, ses connaissances et ses aspirations à travers des « images nobles » appartenant au passé légendaire et héroïque.

3. 1) Maison du Quadrigé (VII, 2, 25):

Si l'épisode de Thétis dans les forges d'Héphaïstos, sur la paroi Nord, a disparu, dans le *triclinium* (n) de la maison du Quadrigé, nous pouvons néanmoins établir l'existence d'un vrai programme iconographique dans cette pièce, grâce aux deux autres tableaux mythologiques qui ont été sauvegardés : Thétis apportant les nouvelles armes d'Achille⁷⁰¹ (paroi Ouest) et les Cyclopes aidant Héphaïstos à forger un objet (paroi Est). Ainsi, les trois tableaux mythologiques du *triclinium* (n) de la maison du Quadrigé (**Pl. XXXIV. 1**) forment une unité thématique autour des armes divines fabriquées par le dieu forgeron. Dans le tableau (n° 154), la divinité marine n'apporte pas l'ensemble de la panoplie, elle tient seulement une cnémide alors que le Centaure tient le bouclier orné en son centre du motif du serpent et une lance contre son épaule. L'intensité dramatique est perceptible dans le jeu des regards des protagonistes et aussi dans le choix des armes. En effet, le bouclier incarne à lui seul la nouvelle panoplie forgée par Héphaïstos et permet d'interpréter la scène. Quant à la cnémide, elle est l'élément qui fait référence au point faible d'Achille et suggère que le héros n'échappera pas à son destin funeste dans la plaine de Troie.

Cet ensemble décoratif, a été conçu comme une narration en trois étapes de la fabrication d'armes divines : 1) présentation de l'*exempla* (*Iliade*), 2) transport des armes (*Iliade*), 3) présence des Cyclopes.⁷⁰²

⁷⁰¹ Voir cat. n° 154.

⁷⁰² Callimaque, dans son *Hymne à Artémis* (46-85), est le premier à rapproché les Cyclopes de l'atelier d'Héphaïstos et à leur donner leur qualité de forgerons. Les Cyclopes reçoivent l'ordre de forger les flèches et le carquois de la fille de Lété. (Cf. I. Aurenty, « Figures de Cyclopes dans la Rome antique », in *Incontri triestini di filologia classica* 4, 2004-2005, p. 31-47, spéc. p. 33-34). Dans la littérature romaine, c'est Virgile qui reprend le thème des Cyclopes forgerons au livre VIII, v. 416-453 de l'*Enéide*, pour la fabrication des armes du fils de Vénus.

La fenêtre située sur la paroi Sud, donne un accès direct dans le *viridarium* adjacent, provoquant un effet de contraste saisissant. Le spectateur, plongé à la fois dans l'atmosphère brûlante des forges d'Héphaïstos et dans le monde divin et épique, peut observer toutes les étapes de la confection des armes d'Achille, de leur réalisation à leur transport par la Néréide, tout en ayant la possibilité d'observer, à travers la fenêtre le monde du jardin et celui plus vaste de la nature (animaux sauvages, oiseaux...).

Le *triclinium* (n) exalte le savoir-faire des objets rares et précieux emprunts de magie ou d'un pouvoir surnaturel tout en prônant les valeurs aristocratiques et héroïques.

La maison du Quadriga démontre bien l'idée que l'épisode du transport des armes n'a plus besoin d'être associé à un épisode du cycle d'Achille, et trouve une existence propre, sans pour autant renier son appartenance au mythe d'Achille.

3. 2) Maison de L. Livius Firmus (IX, 1, 7) :

La petite maison de L. Livius Firmus est dotée d'un *triclinium* E richement décoré, en particulier avec la présence, sur la paroi Nord, du tableau mythologique représentant la venue de Thétis dans les forges d'Héphaïstos (n° 157). Ce tableau, placé au-dessus du lit, ne suit pas le schéma iconographique des quatre autres occurrences retrouvées à Pompéi. Héphaïstos est assis, tenant dans la main droite le dernier élément à fixer sur le bouclier, entouré de deux serviteurs : un l'aide à présenter le bouclier à Thétis tandis que l'autre termine de ciseler le décor sur le casque. La position de la Néréide est nouvelle, elle n'est plus nonchalante, mais se tient droite pour observer son reflet. Son vêtement bleu, qui tombe légèrement sur l'épaule droite, et sa coiffure évoquent l'apparence d'une matrone romaine. Le personnage ailé a disparu pour laisser la place à un personnage coiffé d'une fine couronne, qui regarde simplement le bouclier, sans rien indiquer à Thétis. Le décor, où les personnages sont insérés, est différent, la présence des tentures de couleurs, de la colonne, et d'une grande ouverture sur l'extérieur participe à l'innovation de la composition et caractérise la création romaine. La créativité des détails décoratifs de l'armure : *gorgonéion* sur la cuirasse, têtes barbues sur les cnémides et l'hypothétique couple Arès-Aphrodite⁷⁰³ en relief sur le bouclier incarnent toute l'habileté du peintre et l'inspiration créatrice romaine. L'état de conservation de la fresque ne permet pas d'identifier avec certitude le couple divin sur le bouclier, il apparaît plus probable qu'il s'agisse d'un duel entre deux guerriers,

⁷⁰³ Selon W. Helbig.

comme sur le reste du pourtour du bouclier. Le reste de la décoration évoque la victoire guerrière (Niké avec un trophée sur les épaules et trois *clipei* ornés d'une tête). La thématique générale de la pièce ne peut être établie, car le reste de la décoration de la pièce a disparu. Les traces archéologiques encore visibles, permettent seulement de savoir que le tableau central disparu, de la paroi Ouest était entouré de deux médaillons dont l'un représentait Hercule et Omphale.⁷⁰⁴ Cependant, il est clairement visible que le propriétaire a voulu manifester son goût pour l'innovation technique dans les arts figurés en choisissant cette composition tout à fait originale, pour un sujet qui a connu les faveurs des peintres et des propriétaires des demeures pompéiennes au I^{er} siècle de notre ère. En outre, le propriétaire a clairement souhaité rappeler l'activité exercée dans son atelier accolé à sa demeure. Ainsi, la précision des incisions décoratives sur les éléments de l'armure donne à penser qu'il s'agit d'une manifestation ou célébration du travail d'« orfèvrerie », qui aboutit à une production de qualité et de somptuosité. La représentation du dieu au travail, peut aussi révéler un caractère sacré. L'épisode de la fabrication des nouvelles armes d'Achille représente l'excellence du forgeron et par conséquent, à travers son image, celle du propriétaire qui pourrait souhaiter s'attirer les faveurs et les bienfaits du dieu.

3.3) Maison de Méléagre (VI, 9, 2.13)

L'épisode de Thétis dans les forges d'Héphaïstos (n° 148. 1) sur la paroi Nord (côté Ouest), de l'*atrium* de la maison doit être mis en correspondance directe avec les autres tableaux de l'*atrium* qui sont l'*Abandon de Didon par Enée*⁷⁰⁵, *Dédale qui présente la fausse génisse à Pasiphaé* et *Apollon avec sa lyre entouré de jeunes femmes*⁷⁰⁶ (Pl. XXXIV. 2). Dans la zone inférieure de la paroi, des Néréides chevauchant des créatures marines se développent sur tous les murs de l'*atrium*. Ainsi, la thématique générale de l'*atrium* de la maison de Méléagre serait celle de la mer et de la mise en exergue du travail manuel et de la technique avec la fabrication d'œuvres exceptionnelles et d'objets extraordinaires. Cette valorisation du travail et de la

⁷⁰⁴ L'autre médaillon avait pour sujet une Ménade et Silène.

⁷⁰⁵ L'abandon d'Ariane par Thésée semble devenir, une sorte de préfiguration de l'abandon de Didon par Enée.

⁷⁰⁶ La femme assise à droite de la composition a la même échelle qu'Apollon, tandis que la servante qui le déchausse est de dimensions plus réduites. L'échelle pourrait alors indiquer qu'il s'agit d'un couple divin.

créativité manuelle pourrait peut-être évoquer l'activité du dernier propriétaire de la maison de Méléagre, *L. Cornelius Primogenes*, nouveau riche marchand.⁷⁰⁷

Néanmoins, l'épisode de Thétis dans les forges d'Héphaïstos continue dans le péristyle avec le tableau de la *Néréide apportant le bouclier d'Achille* (n° 148. 2) sur un monstre marin situé sur le côté Est de la paroi Nord. Le traitement stylistique du tableau donne une impression de légèreté et de mouvement : les cheveux flottent dans le vent, les flots de la mer, et la voile qui se gonfle derrière le bouclier. Une observation attentive, a permis l'identification de cette scène comme celle d'une Néréide apportant les nouvelles armes d'Achille, incarnées par le seul bouclier. On pourrait penser, à première vue, que le bouclier est un pan du vêtement de la divinité marine qui se gonfle au vent, thème souvent illustré dans les demeures pompéiennes. Pourtant la Néréide tient le bouclier grâce à deux fixations internes : le bouclier est attaché sur son bras gauche avec un brassard et sa main agrippe fermement un élément en métal pour maintenir le bouclier. Dans les autres représentations de Thétis ou d'une Néréide⁷⁰⁸, qui apporte les nouvelles armes, le bouclier est représenté du côté concave et ne permet aucun doute sur l'identification de la scène. Le peintre ici, grâce à une technique d'exécution rapide, s'est probablement inspiré du modèle « classique »⁷⁰⁹ représentant une Néréide chevauchant un monstre marin et à rajouter deux petits détails pour donner une autre « valeur » à la fresque. Notons que la féminité dévoilée en partie, ajoute une note d'érotisme en rapport avec la conception du lieu. Les autres tableaux mythologiques du péristyle font référence à Dionysos, Silène, Aphrodite, Apollon et Daphné, Ariane abandonnée. Ainsi, les parois font apparaître les êtres divins du jardin, de la nature et aussi des couples amoureux souvent liés à la sphère du jardin et de l'eau.

3.4) Maison des Amours Dorés (VI, 16, 7. 38) :

Les trois grands tableaux mythologiques de III^e style⁷¹⁰, qui ornent l'exèdre (G) (**Pl. XXXV. 1**) de la maison des Amours Dorés sont à mettre en lien avec les fresques de l'*atrium* (B) et du *tablinum* (E).⁷¹¹ Lorsque le visiteur pénètre dans cette grande

⁷⁰⁷ H.B. Van der Poel, « The Frieze of the House of Meleager at Pompei », in *Archaeology* 14, 1961, p. 183.

⁷⁰⁸ Voir cat. n° 150, 3, n° 154 et n° 159, 3.

⁷⁰⁹ On retrouve déjà ce schéma iconographique sur les céramiques du catalogue, datant du IV^e siècle av. J.-C et sur d'autres objets. Voir cat. n° 14, n° 15, n° 18, n° 20, n° 26, n° 28, statuette (fig. B) ; Cf. *supra* p. 82 et pl. I. 2. Le motif de la Néréide sur un monstre ou animal marin existe depuis le V^e siècle av. J.-C.

⁷¹⁰ La restauration des fresques après le tremblement de terre de 62 ap. J.-C., a été réalisée dans le style original du III^e style pompéien.

⁷¹¹ Cf. M. Papini, « Sguardi (e pianti) romani. Le pitture dell'*Iliade* e dell'*Odisea* e un'arte « prossima

demeure⁷¹², par l'*atrium*, il est plongé dans un monde mythologique lié à l'histoire de Rome, avec les grandes figures de la guerre de Troie : Pâris et Achille. Dans l'*atrium*, les fresques représentent, malgré une détérioration importante, *Pâris sur le mont Ida* et la *Présentation d'Achille par Phénix à Polyxène en présence de Pâris*, devant les portes de Troie.⁷¹³ Dans le *tablinum*, la fresque du couple Pâris-Hélène, termine le cycle troyen. Dans l'exèdre (G), qui donne sur le péristyle, la fresque de Thétis dans les forges d'Héphaïstos (n° 152. 1) est à mettre en relation avec deux autres tableaux mythologiques centraux. La fresque de la paroi du fond⁷¹⁴ représente selon A. Sogliano Achille, Briséis et Patrocle⁷¹⁵ (n° 152. 2), suivi par K. Schefold et selon Seiler, Agamemnon, Briséis et Achille, sous une vaste tente. La grande lacune de la partie haute et centrale du tableau permet aux deux hypothèses d'être valables. La composition très épurée, réussit à intégrer le spectateur dans ce monde légendaire où évoluent les héros de la guerre de Troie, grâce à un astucieux procédé pictural : Briséis, assise de dos, tourne la tête et regarde fixement le spectateur, l'invitant à participer à l'« action » qui se déroule sous la tente. Le regard de Briséis invite le spectateur à participer à ce moment intime de leur vie. Briséis joue le rôle d'intermédiaire entre l'action, le monde légendaire et le monde réel du présent. La composition est équilibrée grâce à la disposition des trois personnages, et à la gamme chromatique, qui peut participer à l'identification des personnages. Selon l'hypothèse de K. Schefold, on admet qu'Achille serait représenté au centre, de face, assis sur un siège ouvragé, laissant son vêtement glisser sur ses hanches montrant ainsi la musculature de son jeune corps. Le bouclier posé contre le siège suggère une scène sereine, de repos et d'attente, tout comme l'attitude de Patrocle qui se tient debout, accoudé sur le rebord d'un muret, et les jambes croisées, regarde Achille. L'analyse du comportement gestuel du jeune homme semble confirmer l'identification du compagnon d'Achille, en effet, Achille ne pourrait rester calme en présence d'Agamemnon surtout si l'on considère que cette scène illustre le moment précédent le départ de la jeune captive. L'intensité du regard de Briséis donne à penser qu'elle regarde peut-être celui qui va l'emmener loin de la tente d'Achille. Dans cette optique, le spectateur devient acteur de la scène. La

alla fine » », in E. La Rocca, S. Ensoli, S. Tortorella et M. Papini (dir.), *Roma. La Pittura di un Impero*, Milan, 2009, p. 109.

⁷¹² Les fouilles ont révélé une surface de 830 m².

⁷¹³ La fresque suit le même schéma que celui de la fresque de la maison de Jason. (IX, 5, 18). Cf. F. Zevi, « La Casa Reg. IX, 5, 18-21 a Pompei e le sue pitture », in *Studi Miscellanei* 5, Rome, 1964, p. 5-77, spéc. p. 48-52.

⁷¹⁴ Reconstituée par Carlo d'Avino.

⁷¹⁵ Cf., NSC, 1908, p. 32.

troisième fresque sur la paroi de droite, illustre Jason (avec une seule sandale) devant Pélidas qui s'apprête à effectuer un sacrifice. Jason revient dans sa patrie pour réclamer à Pélidas, le pouvoir qui lui appartenait légitimement. Cette scène participe au thème commun centré sur la figure d'Achille : l'épisode de Jason présente le héros déchu d'un droit usurpé par son oncle. Agamemnon va priver Achille de sa part d'honneur, noblement gagnée et méritée par son courage et sa vaillance au combat et Héphaïstos accepte de forger une nouvelle armure à Achille pour aller venger la mort de Patrocle. L'unité des fresques réside dans l'atmosphère pesante de l'attente du destin : Thétis attend patiemment les nouvelles armes de son fils qu'elle sait inefficaces ; Achille et Patrocle attendent les hérauts envoyés par Agamemnon pour emmener Briséis sachant qu'ils ne pourront rien faire et Jason arrive sur la place publique d'Iolcos, où son oncle s'apprête à célébrer un sacrifice. Doit-on voir Jason et Achille comme des héros à l'honneur bafoué ? Jason vient réclamer son royaume et Achille perd Briséis, sa part d'honneur. Ou doit-on considérer Jason comme un autre héros venu de Thessalie et futur chef de l'expédition des Argonautes ?

Les différents sujets mythologiques sont reliés par un thème commun, (figures héroïques liées à la guerre de Troie) qui participe à la magnificence du propriétaire de la maison des Amours Dorés, qui avait probablement des liens étroits avec la famille impériale.⁷¹⁶

L'association des trois fresques dans l'exèdre (G) reste toutefois surprenante. En effet, l'épisode de Thétis dans les forges d'Héphaïstos qui connaît un grand succès à Pompéi, se trouve juxtaposé à un *unicum* (Achille, Briséis et Patrocle) et à un épisode de la vie de Jason, peu illustré.⁷¹⁷ On retrouve la même situation dans la maison de Jason (Pl. XXXV. 2), où un tableau unique représentant Achille présenté à Penthésilée (n° 160) est associé à la figure de Jason, dans le même épisode.

Notons, que les fresques des III^{ème} et IV^{ème} styles pompéiens illustrant le cycle d'Achille se rattachent à des événements peu représentés, s'inspirant davantage des *Chants Cypriens* que de l'*Iliade*, sauf pour l'épisode de Thétis dans les forges d'Héphaïstos. Ainsi, le spectateur doit être pourvu d'une connaissance accrue des

⁷¹⁶ Sur la base d'un graffito dans les *fauces* « *CAMPYLUS POPPEAE SAL.* » (*CIL*, IV, Suppl. 2, 6817). Le propriétaire serait donc un membre de la *gens* popéenne et par conséquent proche de la femme de Néron ou de Néron lui-même.

⁷¹⁷ Il n'existe que deux exemplaires de cet épisode à Pompéi ; l'un dans la maison des Amours Dorés (VI, 16, 7. 38) et l'autre dans la maison de Jason (IX, 5, 18).

légendes grecques pour trouver l'unité de lecture de la partie « publique » de la maison des Amours Dorés.

En sachant que les poèmes cycliques ont été la source d'inspiration principale des tragiques grecs du V^{ème} siècle av. J.-C, nous pouvons alors supposer que la véritable source initiatrice des fresques pompéiennes – imprégnées des thèmes hellénistiques - ne serait pas seulement les poèmes épiques mais les pièces de théâtre elles-mêmes, diffusées amplement depuis le IV^{ème} siècle av. J.-C. dans toute l'Italie sans oublier les peintures disparues des époques classique et hellénistique.

3.5) Maison de Siricus (VII, 1, 25, 46-47):

Dans la maison de la région IX appartenant à *P. Vedius Siricus*, le tableau mythologique de Thétis dans les forges d'Héphaïstos (n° 153) se trouve sur la paroi de droite de l'exèdre 10, ouvrant sur un *atrium* du côté de la rue des Lupanars. Cette pièce importante par sa superficie et sa décoration abrite sur la paroi du fond un tableau illustrant Hercule ivre chez Omphale en présence de Dionysos et de son thiasse, alors que des Amours jouent avec ses attributs (massue et arc). Sur la paroi de gauche, se situe un tableau central illustrant Apollon et Poséidon qui assistent à la construction du mur de Troie (**Pl. XXXVI. 1**). Il paraît surprenant, à première vue, d'avoir un sujet lié à l'*otium*, au plaisir de l'ivresse dans une pièce où deux des trois tableaux mythologiques reflètent l'art du *negotium*, de la Technique et les valeurs de l'artisanat symbolisées par des divinités. Le jeu d'opposition entre le *negotium* avec l'accomplissement d'un travail pénible pour accéder à la réalisation d'un chef-d'œuvre (*Thétis dans les forges d'Héphaïstos* et *Neptune et Apollon assistent à la construction du mur de Troie*) et l'*otium* (*Hercule ivre chez Omphale*) (**Pl. XXXVI. 2**) participe à inclure différentes valeurs morales dans le programme décoratif de la maison. Toutefois, cette pièce possède des thèmes communs : évocation de l'Orient, et tout particulièrement la ville de Troie⁷¹⁸ et les vertus du travail manuel de qualité ou d'excellence.

3.6) Maison d'Achille (IX, 5, 1-3) :

La fonction de la pièce U de la maison d'Achille n'est pas déterminée, située à côté de ce qui devait être le *tablinum*, elle est la seule élévation encore visible de l'ensemble de la maison. Sa décoration précieuse, lui a donné son nom et a établi l'existence d'au

⁷¹⁸ Après son passage chez Omphale, Hercule ira à Troie.

moins une pièce entièrement dédiée à la figure d'Achille en figurant trois épisodes du cycle du héros reliés par un même thème, au-delà de la figure d'Achille - qui est celui de l'héroïsation et des armes illustres.

Le regard du spectateur est attiré par l'étrécissement de la pièce sur le tableau de la paroi du fond, qui représente la *Découverte d'Achille à Skyros* (n° 159. 1), puis sur la paroi de droite avec *Thétis dans les forges d'Héphaïstos* (n° 159. 2) et enfin sur la paroi de gauche avec *Thétis sur un centaure marin apportant la nouvelle panoplie* (n° 159. 3), accompagnée par un petit Amour volant dans le ciel, qui porte les cnémides (**Pl. XXXVII. 1**). Chacune des scènes évoque le destin et la mort héroïque d'Achille : le choix d'une vie brève à Skyros, la fabrication des belles armes qui ne le sauveront pas de la mort, Thétis voguant sur les flots qui apporte les belles armes annonce la future mort de son fils qui sera conduit sur l'île des Bienheureux.

La composition du tableau de la paroi Ouest, innove d'un point de vue stylistique, en quatre points : 1) insertion d'un nouveau motif, 2) traitement stylistique de la Néréide, 3) le centaure marin et 4) mise en valeur du casque.

- 1) Dans la maison d'Achille, la Néréide sur son Centaure marin domine l'espace, cependant le regard du spectateur est attiré vers deux Amours, en haut à gauche, portant la paire de cnémides. Les fils de Venus ne flottent pas dans les airs sans cohérence avec les autres personnages du « tableau », ils font partie du « thiasse » marin. Ils portent des éléments de la nouvelle panoplie d'Achille comme la Néréide, mais aussi équilibre la présence du dauphin (effacé) dans le coin droit. Ainsi la présence de l'Amour, que nous pouvons croire inspirée de certains monuments grecs du V^{ème} siècle av. J.-C.⁷¹⁹, devient un choix mais aussi une vision qui s'insère parfaitement dans l'expression du thème de l'armement d'Achille.

Cette « solution » inventée par les peintres leur permet à la fois de montrer tout leur savoir-faire mais aussi d'utiliser au maximum l'espace du « tableau » et de rajouter enfin, des personnages qui rappellent dans une certaine mesure l'aide multiple des dieux pour permettre à Achille d'aller venger la mort de Patrocle. Les petits amours, les chérubins sont souvent perçus comme « aide » pour les plus grandes divinités (expl : maison d'Adonis blessé) et rappellent aussi le lien sentimental existant entre les personnages.

⁷¹⁹ J. Barringer, *Divine Escorts*, Ann Arbor, 1995, p. 36.

- 2) Thétis n'est plus représentée comme une divinité marine, à demi-nue, les cheveux tombant sur les épaules mais comme une jeune femme adoptant la « mode » contemporaine : elle est coiffée selon les critères du I^{er} siècle ap. J.-C. (bandeau et accroche-cœurs) et un léger vêtement cache sa poitrine. Thétis n'a plus rien de grec, les doux traits de son visage lui donnent l'aspect d'une matrone romaine, et accentuent le caractère solennel de la scène, que l'on retrouve sur l'ensemble du programme iconographique.

Le changement dans le choix de la représentation est probablement lié au contexte historique et social d'une époque donnée.

- 3) Le motif du Centaure marin, dans le schéma iconographique du transport des nouvelles armes d'Achille par Thétis, se diffuse principalement dans la peinture pompéienne du I^{er} siècle ap. J.-C.⁷²⁰, cependant nous le retrouvons déjà au I^{er} siècle av. J.-C, dans un exemple particulier : il s'agit d'un motif décoratif d'une applique (**Pl. II. 2**)⁷²¹. La Néréide ne porte aucun élément de la nouvelle armure, mais le centaure pourvu de nageoires sous le buste, porte un bouclier attaché à son bras gauche. On retrouve déjà la codification du jeu des regards entre la Néréide et sa monture semi-humaine, que l'on retrouve dans la maison du Quadriga (n° 154. 2) et la maison des Dioscures (n° 150. 3).

- 4) Dans cette composition, l'élément majeur est le casque étincelant à panache et à couvre-joues que Thétis présente avec élégance, alors que le bouclier est caché par le corps du jeune centaure marin.

La *Découverte d'Achille à Skyros*, sur la paroi Nord de la pièce U, est l'exemple iconographique le plus complet de l'épisode, que l'on retrouve dans cinq autres maisons pompéiennes⁷²², sous des aspects et des compositions iconographiques légèrement différentes.

⁷²⁰ Voir cat. n° 150. 3, n° 154 et n° 159. 3.

⁷²¹ Cf., *LIMC Suppl.* 2009, « Néréides », p. 387, n°7, vol.2, add.12.

⁷²² Les cinq représentations avérées sont dans la maison des Dioscures (n° 150), la maison d'Apollon (n° 146), la maison des Vettii (n° 151), la maison des Postumii (n° 156) et la maison de Modeste (n° 144). Deux autres peintures (n° 149 et n° 155), actuellement perdues, mais connues grâce à des dessins peuvent être ajoutées à la série de la vie d'Achille sur l'île de Skyros.

« *Atque adeo lis illa tuis exorta sub antris
Concilio superum, dum Pelea dulce maritat
Pelion, et nostris iam tunc prmitteris armis.* »⁷²³

IV) Achille, vecteur des valeurs romaines : l'épisode de la Découverte d'Achille à Skyros

Le passage de Stace, évoque le destin d'Achille, avant même la conception de celui-ci. Le destin d'Achille s'est profilé dès les Noces de Thétis et Pélée, puisque c'est lors de cet événement que les destins croisés de l'Occident et de l'Orient, sous les traits de l'amour et de la guerre, se sont formés. Malgré les efforts de Thétis, qui essaye vainement de soustraire son fils au funeste destin qui l'attend à Troie, Achille ne résiste pas à l'appel de la guerre. L'épisode du cycle d'Achille qui traduit la volonté du héros d'accepter son destin et son statut héroïque ainsi que son passage du monde de l'enfance au monde adulte est la Découverte d'Achille à Skyros. Cet instant de la vie d'Achille a connu un grand succès chez les peintres pompéiens, que l'on retrouve dans la maison d'Achille (IX, 5, 1-3), la maison des Postumii (VIII, 4, 4. 49), la maison des Vettii (VI, 15, 1. 27), la maison des Dioscures (VI, 9, 6), la maison d'Apollon (VI, 7, 23) et la maison de Modeste (VI, 5, 13) sous différentes formes. Les nombreuses représentations traduisent une symbolique commune mais peuvent aussi révéler d'autres symboles idéologiques selon leurs emplacements dans la demeure et les rapports qu'elles entretiennent avec les autres fresques de la pièce où elles étaient destinées.

1) Le schéma iconographique:

Le thème de la Découverte Achille à Skyros, illustre le moment où le héros dévoile son identité aux filles du roi Lycomède, en présence du groupe des Grecs, qui se compose d'Ulysse, Diomède et du Trompette. Les différentes versions pompéiennes suivent le même prototype certainement réalisé par Athénion de Maronée – comme l'indique Pline l'Ancien au livre 35 de l'*Histoire Naturelle* et repris par Polygnote⁷²⁴ selon Pausanias. L'auteur grec dit que l'épisode d'Achille à Skyros peint par Polygnote dans

⁷²³ Stace, *Ach.*, II, v. 55-57 : « C'est même dans l'ancre où tu as vécu que, lors d'une assemblée des dieux, naquit cette fameuse discorde, alors que l'aimable Pélion célébrait le mariage de Pélée ; et c'est depuis ce temps-là que tu es promis à nos armes. »

⁷²⁴ En faveur de cette hypothèse voir C. Robert. A. Reinach préfère, avec A. Loehr (*Arch. Ep. Mitt.*, 1890, p. 168) rapprocher de la peinture de Polygnote, la coupe de Brygos fabriquée peu après 469-468 qui correspond au deuxième schéma (Cf. A Reinach, *Recueil Millet*, 1985, p. 145, note de bas de page) ;

la Pinacothèque⁷²⁵ des Propylées, qui devait abriter, non pas des fresques murales, mais de petits panneaux mobiles de bois, marbre ou terre cuite, consacrés comme offrandes et montés sur socles ou chevalets⁷²⁶, représentait le fils de Thétis travesti en femme parmi les filles du roi Lycomède. La composition iconographique serait également inspirée de deux tragédies grecques de Sophocle et d'Euripide intitulées les *Skyriennes*, mais cette version de l'enfance d'Achille trouverait son origine dans les *Chants Cypriens*. Si l'on accepte le modèle hellénistique, notons que les fresques pompéiennes sont de véritables créations romaines grâce à l'insertion de détails dans la composition.

Sur les six fresques recensées dans le catalogue, deux représentent Achille les armes en mains et les quatre autres insèrent un élément essentiel pour l'interprétation d'une création romaine à travers un remaniement d'un original grec : le bouclier décoré.

Deux schémas iconographiques se distinguent dans les exemples pompéiens. Le schéma A que l'on retrouve dans la maison des Vettii (n° 151) et dans celle des Postumii (n° 156), représente au premier plan Achille rejetant son déguisement féminin, et brandissant le bouclier d'une main et tenant la lance dans l'autre. Au second plan, le roi Lycomède - représenté à la verticale d'un schéma triangulaire -, se tient entre deux guerriers, le sceptre à la main, regardant ses filles apeurées fuir vers l'extérieur de la composition. Dans la maison des Vettii, la position d'Ulysse est inversée par rapport à celle de la fresque de la maison des Postumii. Ces deux exemples suivent le schéma de la *Domus Aurea*, vu dans le chapitre précédent.

Le schéma B, que l'on retrouve dans les maisons d'Achille (n° 159. 1), des Dioscures⁷²⁷ (n° 150. 1), d'Apollon et de Modeste, représente à l'intérieur du palais, au premier plan Achille vêtu d'un léger manteau et saisi au bras par Ulysse et Diomède, avec la présence d'un bouclier orné d'une scène relatant l'éducation d'Achille auprès de Chiron. Au second plan, le roi Lycomède fait le geste de l'étonnement tandis que ses filles effrayées fuient la scène.

⁷²⁵ On sait qu'on appelle pinacothèque l'aile Nord des Propylées. Elle se compose : 1° d'un vestibule à 3 colonnes dorique in antis ; 2° d'une salle rectangulaire, séparée du vestibule par un mur percé d'une porte et de deux fenêtres encadrées de pilastre dont les chapiteaux ont conservé les traces de leur décoration polychrome.

⁷²⁶ Les murs ne portent aucune trace d'apprêts pour fresque ni de clous de suspension. Les tableaux devaient être disposés par paire, comme des pendants peut-être dans un but comparatif ou bien aux significations opposées.

⁷²⁷ A. Reinach suggère de rapprocher ce schéma avec la description d'Ovide, dans les *Métamorphoses*, XIII, v. 170, (trad. G. Lafaye, H. Le Bonniec, « CUF »), Paris, 1925, 1991. Voir aussi Stace, *Ach.*, II, 229.

Dans la maison des Vettii et dans la maison des Postumii, l'absence du bouclier suggère différentes hypothèses. Le traitement stylistique et la composition iconographique peuvent faire penser qu'il s'agirait de deux productions issues d'un même atelier ou d'un même peintre ou encore d'un même carton de modèles. Peut-être même effectuées à la même époque. L'insertion de l'éducation d'Achille dans la scène de la Découverte d'Achille à Skyros dans les maisons d'Apollon, d'Achille et des Dioscures révélerait l'existence d'une même main pour les trois fresques et peut-être une réalisation contemporaine. Les correspondances dans le traitement stylistique du visage d'Achille, la figure d'Ulysse et le bouclier permettent de suggérer une main unique ou un atelier commun. Ces fresques (n° 146. 1, n° 159. 1 et n° 150. 1) pourraient être légèrement postérieures à celles de la maison des Vettii et des Postumii qui suivent un schéma plus classique mais plus fidèle au texte de Stace. En tout cas, il est certain qu'au moins deux schémas iconographiques circulent dans la cité vésuvienne et que les trois derniers exemples suggèrent une création romaine du sujet traité, en intégrant de manière innovante l'épisode de l'éducation d'Achille sur le bouclier. Il peut s'agir aussi d'une libre interprétation du passage de l'*Achilléide* de Stace, quand Achille voit son reflet sur le bouclier et pense aux valeurs enseignées par Chiron. Les peintres auraient alors choisi de combiner deux temps: l'instant présent de la révélation et le souvenir d'un passé digne, permettant à Achille de garder toute sa « superbe. »

Les fresques pompéiennes de la *Découverte d'Achille à Skyros* prennent-elles leur modèle sur celle de la *Domus Aurea* (n° 145) ou bien existe-il une tradition ancienne en Campanie qui pourrait suggérer que ces peintures ne soient pas seulement une imitation de l'*Urbs* mais le reflet d'une tradition picturale antérieure à la domination romaine, en lien avec une volonté d'affirmer ses connaissances « grecques », qui restent le modèle culturel incomparable ? Rien ne nous interdit de supposer également que les réalisations de ces fresques soient contemporaines, ce qui serait l'expression à la fois d'une diffusion rapide du répertoire figuré et d'un goût commun entre le centre du pouvoir et les cités du sud de la péninsule. Toutefois, il semble plus vraisemblable que Rome, centre du pouvoir, soit l'inspiratrice de ce nouveau schéma iconographique que l'on retrouve en abondance dans les demeures pompéiennes

Nous suggérons alors qu'un schéma iconographique est en place dans la mémoire visuelle, déjà établi depuis longtemps dans la mémoire culturelle. Les éléments cités plus haut, permettent l'identification précise et rapide de la scène. Par exemple, dans la maison d'Apollon, la mosaïque de la découverte d'Achille à Skyros (n° 146. 2) est

représentée de manière synthétique (3 personnages) - étroitement liée aux contraintes du traitement stylistique -, grâce à une codification ancienne et répandue, voire ancrée dans les mémoires, qui permet d'identifier la scène sans aucun doute possible. Achille, Ulysse et une fille dénudée, des objets renversés sur le sol et le bouclier sont les facteurs essentiels pour identifier l'épisode.

Les autres représentations sont plus élaborées car elles intègrent plus de personnages, plus de détails qui participent aussi à l'élaboration d'une valorisation du statut du propriétaire de la *domus* et aussi dans l'appréciation purement esthétique et artistique du sujet représenté ; ce qui inclut peut-être l'habileté d'exécution et la connaissance du sujet par le peintre. Par exemple, dans la maison d'Achille, le peintre a choisi de valoriser le rôle du Trompette en le plaçant sur la gauche derrière les filles du roi Lycomède, de manière à ce qu'il participe plus à l'« encerclement » d'Achille, alors que dans les autres représentations figurées, il est au second plan et derrière Ulysse. Le décor du palais et le petit détail de la boucle d'oreille (perle) montre tout le soin apporté par le peintre pour rendre cette fresque exceptionnelle.

Les éléments qui permettent de voir que la révélation-transformation a bien eu lieu, sont les armes saisies par Achille, dans le schéma A, et le miroir jeté au sol dans le schéma B.

2) La symbolique de la révélation :

A la vue des armes, le jeune homme ne peut résister et dévoile enfin, avec une ardeur violente, sa véritable nature et son désir d'aller guerroyer sous les murs de Troie, pour obtenir une gloire impérissable.

Ce sont la ruse et la stratégie d'Ulysse qui poussent le jeune fils de Thétis à retirer ses vêtements féminins et à « tomber le masque », toutefois, ce désir de gloire est latent. La douce vie d'Achille lui est devenue inconfortable avec les années, son amour pour Déidamie aussi fort soit-il, - devons-nous rappeler que c'est pour elle que le jeune fils de Pélée s'est laissé convaincre de revêtir des vêtements féminins, brimant ainsi son caractère fougueux et indomptable que Chiron avait mentionné à Thétis ? - ne résiste pas aux activités du gynécée consacrées principalement au filage de la laine et à l'art de la danse. Ainsi, règne une atmosphère propice à la révélation imminente.

Cette vie, qui peut nous apparaître douce et tranquille, est en réalité un véritable supplice pour le jeune homme qui se sent piéger dans un monde qui n'est pas le sien, pour lequel il n'a été ni conçu ni élevé. Il n'arrive plus à se maîtriser lors du

spectacle de danse donné en la présence d'Ulysse et de Diomède ; il n'arrive plus à jouer la comédie.

Le sentiment amoureux, éprouvé envers Déidamie, a dompté jusqu'à cet instant, son caractère bouillonnant, violent et imprévisible au moins pour un temps déterminé ; seulement une fois son désir assouvi lors des fêtes en l'honneur de Dionysos, Achille commence à ne plus supporter certaines activités, propres au monde féminin. Par ailleurs, il ne semble plus aussi facile, pour le jeune garçon d'accomplir certaines tâches ; c'est à ce moment qu'il apparaît en difficulté. Si sa beauté et son physique lui permettent de tromper le roi Lycomède, il n'est pas très doué pour les travaux féminins. Stace nous dit que c'est Déidamie qui lui apprend le filage et le tissage de la laine, elle lui fait même son travail, l'aidant ainsi à duper les nourrices et son propre père. La seule activité où Achille excelle est celle de la musique, lorsqu'il apprend à Déidamie à jouer de la lyre et à chanter les exploits des héros passés et les siens. La musique est aussi un moyen pour le jeune homme de se rapprocher de son désir, un moyen de séduire mais aussi un moyen de se valoriser.

Quel ravissement et quelle torture pour le jeune héros d'entendre ces premiers exploits chantés par celle dont il est amoureux et quel malheur de penser qu'il n'y en aura peut-être pas d'autres. L'île de Skyros et le palais du roi Lycomède sont une « prison dorée » pour Achille qui attend d'être délivré. Ainsi, l'attitude d'Ulysse et de Diomède, dépêchés par l'armée grecque pour retrouver le chaînon manquant à leur victoire sur les Troyens, ne peut être mal perçue. Si l'emploi de la ruse est regrettable elle est néanmoins nécessaire pour accomplir leur mission.

On pense à un appel au secours, dans lequel Achille crierait de toutes ses forces aux deux héros grecs qui sont venus le chercher de l'emmener loin de cette vie molle et de le conduire à la guerre où il pourra exercer tous ses « talents ».

Pour le spectateur, Ulysse peut alors être perçu comme un sauveur, comme celui qui a permis à Achille de se libérer de ses chaînes, en lui laissant le choix ; car il ne faut pas perdre de vue que cette révélation est la décision d'Achille. Ce qui augmente alors l'appréciation de valeur et de gloire dans la décision d'Achille, est qu'il s'agit en réalité d'un sacrifice librement consenti. Pour J.-P. Vernant, Achille n'a pas eu à faire de choix, puisqu'il était promis à une vie brève en retour d'une gloire posthume afin de ne

pas sombrer dans l'oubli, mais au contraire de rester dans la mémoire des vivants grâce au chant des *aèdes*.⁷²⁸

Certes la vue des armes fait naître dans son cœur ou ravive (il a toujours eu ce caractère et cette passion de la guerre) le désir de guerre et de gloire mais c'est lui qui fait le choix courageux d'affronter son destin funeste, qui le mènera vers une mort prématurée.

Achille, une fois embarqué pour rejoindre les troupes à Iliion, dit clairement que sa vie passée sur l'île était la volonté de Thétis et que cela lui a été intolérable.

L'ambiguïté sexuelle d'Achille à Skyros, du « meilleur des Grecs », est la clé, en somme, pour comprendre et imaginer l'évènement. Lors de la fête en l'honneur de Bacchus, évoquée dans l'*Achilléide* de Stace, aux vers 606-614, l'ambiguïté masculin-féminin d'Achille est à son apogée. Achille, sous les traits de Pyrrha dont la beauté surpasse celle de Déidamie (la plus belle des filles du roi Lycomède), joue le rôle de Bacchus pendant la procession. Sa beauté et ses traits délicats, lui permettent de se faire passer pour une fille, mais quand celui-ci doit incarner un dieu, sa nature masculine réapparaît au point de stupéfier les jeunes filles de Skyros.

Revêtu de son déguisement (peau de faon, robe retroussée avec du lierre, bandeau pourpre dans les cheveux) il brandit fièrement « la pique enlacée de pampre », il fait l'admiration des jeunes filles, qui « demeurent interdites d'effroi » devant cette incarnation si vraisemblable. Le jeune garçon travesti en fille, se déguise en jeune homme et reprend alors son véritable aspect, dont lui seul est au courant. Ainsi, sous les traits de Bacchus, Achille prend conscience de la perte de sa virilité et de ce qu'il est devenu sur l'île de Skyros. N'arrivant plus à retenir son désir pour Déidamie, il s'empare d'elle avec violence (Ach., v. 640-643).

2.1) Un travestissement facile :

Notons que le subterfuge inventé par Thétis ne rencontre aucune difficulté si ce n'est de la part de son propre fils, indigné de devoir revêtir des vêtements féminins et d'enfourer son orgueil, sa dignité au plus profond de son être. La jeunesse d'Achille fait plier tous ses remparts face à une mère-déesse qui impose sa volonté dans l'espoir d'éviter une mort prématurée à son unique enfant. Pose le problème d'une ambiguïté « réelle » de la

⁷²⁸ J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, 1989, p. 43 et p. 89.

situation à un moment précis, celui de la vie sur l'île de Skyros. Dans un premier temps, l'ambiguïté sexuelle ou du moins de l'apparence physique est clairement énoncée. La modification de l'apparence d'Achille ne demande aucune peine à Thétis :

L'adaptation d'Achille ne se fait pas sans mal si l'on tient compte de certains passages de l'*Achilléide*, cependant il n'en résulte pas moins qu'Achille se fond parfaitement parmi les filles du roi Lycomède et ne semble pas éprouver, au début, de réelles difficultés dans le fait de passer d'une vie hostile et sauvage à une vie de confort et de sociabilité féminine. L'éducation qu'il a reçue auprès du Centaure Chiron ne l'a aucunement préparé à ce style de vie ; d'une grotte, des grands espaces naturels, des animaux sauvages il passe à un endroit clos, celui de la maison et du gynécée réservé exclusivement aux femmes, monde qu'il ne connaît absolument pas. Il a grandi dans un espace, sauvage, « solitaire », étranger au respect de la société civilisée. La vie dans le gynécée le maintient confiné dans un espace restreint régit par des règles strictes mais qui sont très éloignés de celles que devra affronter Achille dans le camp grec, sous les murs de Troie. Cela peut peut-être aussi expliquer pourquoi Achille ne respecte par l'autorité d'Agamemnon comme le reste de ses compagnons, il se réfugie sous sa tente, dans une solitude extrême, mis à part la présence de Patrocle, son baraquement et celui des Myrmidons ont l'air d'être éloignés du reste du camp. Achille, est exclu du monde civilisé, car il n'en connaît pas les règles tout simplement si l'on admet le raisonnement de Grassigli, qui semble peu probable. Même si, Achille a été élevé, si l'on considère la version la plus répandue, dans un milieu hostile et sauvage en Thessalie, sur le mont Pélion auprès du « Bon Centaure ». Chiron n'est pas comme les autres Centaures, violents et sauvages, bien au contraire il est le précepteur par excellence, celui auprès duquel les héros et enfants des dieux reçoivent une éducation. Il est le modèle de l'apprentissage, de la formation des pratiques et activités masculines (chasse, exercices du corps...) mais aussi des disciplines artistiques (musique) et morales : *virtus*.... Effectivement, Achille semble être à part dans la société des rois achéens réunis par Agamemnon, car son apprentissage a été interrompu par Thétis, lorsqu'elle le reprend à Chiron pour le cacher, parmi les filles du roi Lycomède, sur l'île de Skyros, mais Achille en connaît très bien les règles et il sait très bien les conséquences de son impertinence et le pouvoir des mots. Achille ne serait pas « le héros des héros » s'il ne maîtrisait par justement les deux domaines qui font des hommes des héros, des êtres exceptionnels : la force alliée à la bravoure et la bonne maîtrise de la rhétorique.

Dès lors, Achille est devenu Pyrrha et vit comme une femme sous son nom de femme. Quand il est Pyrrha, il passe ses heures dans le gynécée à chanter, à jouer de la lyre, et à « se faire belle », comme le souligne à juste titre l'étude de G. L. Grassigli et M. Menichetti.⁷²⁹ Il est intéressant de remarquer, comme l'ont fait les deux chercheurs italiens, que dans l'épisode de la découverte, les traits féminins d'Achille dominent encore fortement. La peau blanche du héros, ses habits féminins recouvrant encore une grande partie de son corps, contrastent fortement avec la peau brune d'Ulysse et de Diomède et leurs corps musclés. La gamme chromatique est donc liée directement à l'interprétation de la scène dans ce cas de figure. Le caractère féminin se voit plus dans certaines peintures pompéiennes. Par exemple dans la maison des Postumii, Achille apparaît plus en jeune fille, les cheveux longs, un corps plus élancé... que dans les autres demeures où cet épisode est représenté.

Au moment de la découverte, le personnage féminin, Pyrrha, disparaît pour laisser place à Achille, déjà visible sous les traits du guerrier héroïque.⁷³⁰

L'instrument de musique est peu représenté si l'on considère l'ensemble des fresques illustrant l'épisode de la Découverte d'Achille à Skyros. Elle est présente dans la maison des Vettii (n° 151), mais n'a aucune fonction narrative dans ce contexte, elle est simplement un attribut d'Achille, qui à ce moment précis de l'événement n'est plus Pyrrha.

La lyre assume donc la fonction d'attribut, élément de connotation, pour indiquer l'identité du personnage viril, qui vit cette situation particulière.

Ce moment est lié, soit par la tradition littéraire, soit par la tradition figurée à l'adolescence passée auprès de Chiron. Il n'a pas de contacts avec l'extérieur, c'est aussi pour cela que les filles du roi Lycomède sont apeurées à la vue d'Achille, elles sont en contact direct avec la violence venue d'un ailleurs duquel on les protège depuis leur naissance. Déjà, lorsqu'elles accueillent Pyrrha, elles sont surprises de cette nouvelle venue, elles qui sont confinées dans le palais.

Elles ne comprennent pas d'une part cette révélation, cette tromperie de la part d'un individu qu'elles considéraient jusqu'alors comme l'une des leurs et d'autre part elles fuient ce monde de violence et de guerre qu'incarne à présent Achille, brandissant les

⁷²⁹ G. L. Grassigli et M. Menichetti, «Lo scudo e lo specchio. Forme della catoptromanzia », in *Le Perle e il filo*, Venosa, 2008, p. 158

⁷³⁰ *Idem.*, p. 160.

armes, instruments de mort et symboles de destruction. La révélation d'Achille est une percée béante dans la douceur de la vie tranquille des filles du roi Lycomède et de la vie sur l'île de Skyros. La guerre qui fait rage sur les rives du Scamandre a réussi à pénétrer l'endroit le plus intime et sacré de la maison, elle touche de plein fouet la jeunesse innocente qui, sans le savoir, avait jusqu'à présent protégé Achille d'une mort inévitable.

Néanmoins la description de Stace, enlève au lecteur toute sensation de ridicule ou de moquerie envers Achille, une fois les vêtements acceptés. En effet, lors de sa présentation au roi Lycomède, Thétis décrit la « sœur d'Achille » comme ayant un caractère d'Amazone, ce qui dans un sens valorise le caractère masculin de son fils.

2.2) Un héros digne :

L'auteur du I^{er} siècle ap. J.-C., réussit grâce au vocabulaire de la fougue et de la violence, à donner ou à conserver à Achille toute sa dignité. En effet, il montre tout au long du récit qu'Achille n'est plus apte à jouer la comédie, qu'il souhaite par-dessus tout revenir à sa nature propre masculine et belliqueuse.

La situation d'Achille, nous fait penser à un autre héros qui a subi le même sort, mais dans un contexte différent : Hercule. En effet, les mythographes⁷³¹, rapportent un épisode de la légende d'Hercule où le héros, devenu l'esclave de la reine lydienne Omphale, porte des vêtements féminins. Durant les trois ans d'esclavage, Hercule va se plier aux exigences et aux fantasmes d'Omphale. Elle l'oblige à se travestir en femme et à filer la laine. Le héros quitte sa peau de lion, sa massue et son arc – dorénavant portés par la reine - et porte une robe pourpre, des colliers, des bracelets d'or et une ceinture. Il passe son temps, entouré de jeunes filles lascives, a tissé la laine. Parfois, Omphale mécontente de son travail, le frappe avec sa pantoufle d'or et Hercule, entièrement soumis à sa maîtresse se laisse faire et semble n'en éprouver aucune honte. Les arts figurés et les décors pariétaux de certaines maisons pompéiennes, comme celle de Siricus, montrent Hercule vêtu d'une robe et heureux de se laisser coiffer par des

⁷³¹ Lucien de Samosate (II^{ème} siècle ap. J.-C.) reprend la légende dans *Comment il faut écrire l'histoire*, X : « Tandis qu'Omphale, couverte de la peau du lion de Némée, tenait la massue, Héraclès, habillé en femme, vêtu d'une robe de pourpre, travaillait à des ouvrages de laine, et souffrait qu'Omphale lui donnât quelquefois de petits soufflets avec sa pantoufle. » Mais les arts figurés qui illustrent cet épisode de la vie d'Hercule, démontrent bien que cette version de la légende était connue bien avant.

jeunes filles alors qu'Omphale porte la peau du lion de Némée et la massue du héros (Pl. XXXIV. 2).

Contrairement à Hercule, Achille garde toute sa respectabilité de guerrier. Il a seulement été un bon fils puisqu'il a obéi aux désirs de sa mère, mais cette vie féminine, il l'a subi à son grand désespoir. Sa décision fait peut-être de lui un mauvais fils, mais à l'inverse, fait de lui un vrai homme. Achille révèle par ailleurs sa véritable identité, sa véritable nature, celle qu'il exprimera sans limites dans la plaine de Troie. Il ne semble jamais rassasié de combats, de meurtres et de victoires après avoir revêtu sa nouvelle armure, qui lui donne une nouvelle ferveur. Il a soif de guerre pour apaiser, peut-être, ses années « féminines », caché sur l'île de Skyros. Il n'a rien à prouver à ses compagnons d'armes, tous le respectent ; cependant il doit bien exister une part de déshonneur dans le cœur d'Achille quand il se remémore ses tendres années, non pas celles passées auprès du Centaure Chiron, mais celles enfermées dans le gynécée du palais du roi Lycomède. Ce déshonneur, ne réside pas dans le travestissement féminin mais plus profondément, dans sa capacité à s'être laissé fléchir par sa mère, et par l'amour ; car en réalité le seul amour, qui fait battre le cœur du fils de Thétis, c'est celui de la gloire et de la renommée éternelles, acquises sur le champ de bataille. Cet amour est plus fort que celui qu'il éprouve pour Déidamie, ne s'empare-t-il pas des armes sans même un regard pour la jeune princesse ? Le seul autre grand amour qui surpasse ou du moins qui est à l'égal de celui de la guerre est celui qu'il ressent pour Patrocle, son double.

On voit clairement le passage de l'enfance à l'âge adulte, le moment précis où le jeune garçon disparaît pour laisser la place à un jeune homme qui prend seul ses décisions ; et quelle décision ! Aller guerroyer pour soutenir toute une armée qui le réclame et souhaite sa présence par-dessus tout et pour obtenir la gloire au prix de sa vie. Cette acceptation du destin, Achille l'incarne à ce moment précis. Achille devient un homme dès l'instant où il s'extirpe de ses habits féminins et de l'autorité maternelle - comme le jeune romain qui à l'âge de sept ans prend la toge *pretexte* et abandonne l'univers féminin pour rentrer dans le monde des hommes – qui l'avait contraint, à se déguiser sous des traits féminins et qu'il choisit la plus noble destinée : mourir pour la gloire. En voyant les armes, Achille prend conscience de qui il est et de ce qu'il va devoir accomplir pour être à la hauteur de son statut héroïque. Une fois encore les armes sont l'élément déclencheur de la présence d'Achille sur le champ de bataille.

L'exemple le plus complet est celui de la pièce U dans la maison d'Achille (n° 159. 1), on y voit le fils de Thétis et de Pélée, encore revêtu en partie de son travestissement féminin, entouré d'Ulysse et de Diomède, parmi le roi Lycomède, ses soldats et les jeunes filles apeurées par la violence de cette révélation.

La présence des gardes en armes symbolise l'étrangeté de la situation : 1) l'intrusion d'un homme dans un contexte féminin et 2) la violence avec laquelle Achille s'empare des attributs masculins guerriers (bouclier et lance). Les gardes sont présents pour protéger les princesses. Leur vie tranquille est perturbée par la révélation d'un homme dans leur monde mais, aussi par la présence des armes qui suscitent une violence extrême, celle de la guerre et par conséquent de la mort.

Si l'auteur présente cette image digne d'Achille, c'est peut-être aussi parce que nous sommes dans un contexte de propagande julio-claudienne qui souhaite se servir de la figure d'Achille comme modèle de *paideia*. Perception de la jeunesse qui doit être modelée et façonnée selon des principes établis de moralité et de vertus, originaires de la culture grecque, la plus appréciée probablement pour ses correspondances avec la culture romaine aussi. Achille devient donc le nouveau visage de la *paideia*, incarné par l'épisode de l'éducation du héros aux côtés de Chiron, « incrusté » sur le bouclier offert par Ulysse dans la scène de la Découverte d'Achille à Skyros, dans les maisons d'Achille, des Dioscures et d'Apollon.

Cependant, dans la maison de Modeste (VI, 5, 13), l'épisode représenté sous un format nouveau prend une toute autre signification. Le tableau de la *Découverte d'Achille à Skyros* n'est plus au centre de la paroi. Il s'agit d'un motif secondaire placé dans la zone supérieure de la paroi de IV^e style pompéien de l'*atrium* de la maison (n° 144), évoquant une relation étroite avec le théâtre. Les héros mythologiques sont réduits à des petites figures qui évoluent de manière synthétique, à l'instar des acteurs sur scène, au-dessus de figures volantes, placées au centre de chacun des panneaux qui décorent la zone médiane de la paroi. S'agit-il d'une véritable dévalorisation du mythe ou bien d'un renouveau artistique du mythe qui a connu une diffusion importante dans la composition pariétale ?

Achille apparaît, comme dans la maison des Postumii, très féminisé, entouré d'une femme et d'une petite fille, désacralisant ainsi son acte héroïque. Peut-être s'agit-il d'un désaveu du propriétaire pour les références épiques, tournées en dérision ? Toutefois, le traitement stylistique, strictement ornemental - loin du « tableau » isolé des autres demeures - presque minimaliste, réduit la symbolique héroïque de l'épisode. Dans la

maison de Modeste, la *Découverte d'Achille à Skyros* est un détail décoratif subtil (presque perdu dans l'ensemble pictural de la paroi) et non plus le centre d'intérêt de la paroi, comme dans le cas d'un « tableau » central.⁷³² Le même phénomène est visible dans la littérature qui donne la préférence aux poèmes courts et aux sujets « légers », à l'épigramme, et délaisse les longs poèmes épiques.

3) Le décor du bouclier, symbole de *paideia* :

Les peintures de Pompéi illustrent l'éducation d'Achille sur le bouclier qu'apporte Ulysse dans l'épisode de la découverte d'Achille à Skyros, pourtant les textes qui sont parvenus jusqu'à nous ne mentionnent pas ce détail. A la vue du nombre des exemples pompéiens, il ne fait aucun doute que ces fresques soient issues d'un même modèle, probablement hellénistique, mais qui s'en éloignent avec l'insertion d'éléments liés à la création romaine. Il est intéressant d'analyser ce choix opéré par les peintres du I^{er} siècle ap. J.-C.

Dans un premier temps, il est quasiment certain qu'il s'agit simplement d'un moyen économique, visuel et esthétique de représenter deux épisodes relatifs au cycle d'Achille, qui connaissent un véritable succès, sur un espace plus ou moins restreint de la paroi et de la demeure générale. Le motif du bouclier permet aussi une plongée pour le spectateur, dans le passé légendaire d'Achille et d'actionner le processus de remémorisation, essentiel dans la pratique de la lecture des images et de leur compréhension, dans les demeures pompéiennes. En outre, le traitement stylistique employé fait référence au schéma traditionnel déjà évoqué dans l'*Augusteum* d'Herculanum. Le groupe Achille-Chiron sur les boucliers des exemples cités plus haut, rappelle le groupe de la fresque d'Herculanum et par conséquent le groupe sculpté des *Saepta Julia* à Rome, pris comme modèle.⁷³³ Ainsi, les propriétaires de ces maisons, jouissent dans leur espace domestique d'un chef-d'œuvre – même s'il s'agit d'une copie - célèbre à Rome. L'évocation du groupe sculpté des *Saepta Julia* dans ces différents exemples, accentue la position sociale du propriétaire, qui avait peut-être vu l'original à Rome.

Dans la maison d'Apollon (n° 146. 1), la maison d'Achille (n° 159. 1) et dans la maison des Dioscures (n° 150. 1), le bouclier orné en épigramme de l'épisode de l'éducation

⁷³² Cf. J.-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, 1982, p. 109.

⁷³³ Cf. J.-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, 1982, p. 115-116.

d'Achille auprès du Centaure Chiron, représenté de face, est destiné au seul spectateur.⁷³⁴ La pointe de la lance d'Ulysse, dirigée sur le décor du bouclier fixe le regard et l'attention du spectateur sur ce détail. Le parcours visuel allant de la scène principale – révélation d'Achille – à la scène secondaire insérée grâce à un motif ornemental donne alors une clé de lecture essentielle pour l'interprétation de cette scène.

Dans un deuxième temps, nous pouvons nous demander si ce détail ne permet pas d'accentuer un sentiment de ferveur et de violence visibles dans cette scène. En effet, nous l'avons déjà dit, la vue des armes alimente le désir sous-jacent d'Achille pour la guerre, mais ne serait-il pas augmenté davantage, si le jeune homme, prisonnier d'un monde qui n'est pas le sien, était renvoyé honteusement à son éducation masculine et « sauvage » auprès du Centaure Chiron ? Ce n'est pas son reflet perçu dans le bouclier, comme le conte Stace, qui renvoie l'image honteuse de Pyrrha à Achille et par conséquent à son statut dégradé (il n'a plus le rang héroïque, mais celui d'un homme lâche, caché sous des vêtements féminins), mais l'image de lui-même, enfant apprenant à jouer de la lyre sur le mont Pélion. Dans les fresques, le décor du bouclier le renvoie à son enfance, à son éducation, à la *paideia* enseignée par le Bon Centaure. Achille doit alors prendre conscience qu'il a fait preuve de lâcheté, de la plus vile *kakia*, en se laissant persuader par les douces paroles de Thétis, et en acceptant de se travestir afin d'échapper ce à quoi il a toujours été destiné et ce pour quoi il a été formé.

Que penserait Chiron, père de substitution pour le héros⁷³⁵, s'il le voyait dans cet accoutrement ridicule ou du moins dépourvu d'honneur pour un être tel que lui ?

Car c'est bien cela, dont l'enfant a peur quand sa mère lui propose de revêtir les habits féminins, mais Thétis lui promet alors que Chiron, n'en saura rien.

Le bouclier, dans ces représentations joue alors un rôle essentiel dans la décision du héros de prendre son destin en main et d'affronter une mort qu'il sait inévitable. Il abandonne son état temporaire féminin, symbolisé par le miroir, objet de toilette féminin par excellence, renversé sur le sol, pour prendre le bouclier, élément principal de la panoplie guerrière et objet masculin par excellence.⁷³⁶ L'analyse de G. L.

⁷³⁴ G. L. Grassigli et M. Menichetti, « Lo scudo e lo specchio. Forme della catoptromanzia », in *Le Perle e il filo*, Venosa, 2008, spéc. p. 163-164.

⁷³⁵ Ovide, *Fastes*, V, v. 407-408 (trad. R. Schilling, « CUF »), Paris, 1992, 1993: « *Stabat, ut ante patrem, lacrimis perfusus Achilles ; sic flendus Peleus, si moreretur, erat.* » trad. : « *Achille était debout, baigné de larmes, comme au chevet d'un père ; il aurait pleuré ainsi la mort de Pélée.* »

⁷³⁶ G. L. Grassigli et M. Menichetti, « Lo scudo e lo specchio. Forme della catoptromanzia », in *Le Perle e il filo*, Venosa, 2008, spéc. p. 157.

Grassigli et de M. Menichetti permet d'observer la symbolique qui unit le bouclier et le miroir, utilisée dans l'optique de l'*otium*, des peintures pompéiennes. On remarque que les deux éléments sont présents dans toutes les représentations de la *Découverte d'Achille à Skyros*, même lorsque la composition est réduite à son strict minimum (maison d'Apollon). Le miroir et le bouclier sont donc les deux éléments essentiels à la compréhension et l'interprétation de cet épisode sur les parois domestiques. Alors qu'Achille brandit le bouclier, le miroir (symbole de la vie féminine) gît au sol, ce qui comme l'indique les chercheurs italiens est le signe de l'abandon du mode de vie féminin où Achille s'est plaint jusqu'à présent. La présence du miroir fait office de contrepoint avec le bouclier, qui par conséquent détient également une valeur symbolique. Le jeu de complémentarité et d'opposition rappelle la double vie, la double identité du héros.

Cette notion est encore plus explicite dans l'exemple de la maison de Siricus. Dans le *triclinium* 8 il existait un tableau qui représentait la toilette d'Achille au milieu des filles de Skyros.⁷³⁷ Le dessin conservé de cette fresque, illustre Achille entièrement abandonné à sa nature féminine. Il en a presque oublié la lyre, posée dans un angle. Quand Achille se regarde dans le miroir que tient une des jeunes filles, il n'est pas pris de honte, car l'objet reflète l'image de Pyrrha, le personnage que joue et que doit être Achille à Skyros. Le miroir - objet féminin - renvoie l'image féminine qu'il doit renvoyer à ce moment précis. Le miroir reflète ce qui doit être reflété. Par contre, lorsqu'Achille-Pyrrha est confronté aux deux objets - bouclier et miroir -, l'image renvoyée lui procure un sentiment de honte, car la présence du bouclier dénonce son travestissement et ce pour quoi il est né et a été élevé. Ainsi, comme le dit G. L. Grassigli « c'est l'objet qui suscite l'image reflétée, qui confère aussi un pouvoir particulier lié à l'image même. »⁷³⁸ L'image de la *paideia* sur le bouclier est comme une provocation pour le jeune homme qui a reçu une éducation fondée sur la morale et l'héroïsme et le pousse à abandonner la période de l'enfance – effectuée en marge de la société⁷³⁹ - pour entrer dans l'âge adulte. R. Brilliant exprime clairement l'idée que le jeune garçon doit être séparé de la société pour laquelle il n'est pas encore préparé, ce qui facilite son immersion dans le monde naturel où il sera formé à l'art de la chasse et

⁷³⁷ G. L. Grassigli, « Una toeletta particolare. Attorno a un quadro dalla casa di Sirico », in *EIDOLA* 2, Pise-Rome, 2005, p. 95-111.

⁷³⁸ G. L. Grassigli et M. Menichetti, « Lo scudo e lo specchio. Forme della catoptromanzia », in *Le Perle e il filo*, Venosa, 2008, spéc. p. 159 et p. 164.

⁷³⁹ Tout d'abord avec le Centaure sur le mont Pélion, puis dans le gynécée, espace clôt et exclusivement féminin.

de la guerre, l'art de la médecine et aux enseignements moraux, civils et culturels qui guideront ses choix tout au long de sa vie. « La présence de la qualité innée, signifie dans la *paideia* archaïque, une promesse indispensable pour la réussite du processus éducatif, dont la formation se termine par l'accomplissement du premier exploit héroïque ». ⁷⁴⁰

Il est intéressant de constater que l'épisode de la vie d'Achille qui a connu le plus de succès dans les arts figurés soit issu d'un autre poème que l'*Iliade* et qui plus est repris dans un poème latin, l'*Achilléide*, contemporain de la création des peintures pompéiennes. Doit-on penser ces fresques comme la marque d'une appartenance ? Certes l'épisode est connu depuis longtemps avec les *Chants Cypriens*, mais il ne fait aucun doute que l'œuvre de Stace joue un rôle prépondérant dans la faveur qu'a connu l'épisode de la *Découverte d'Achille à Skyros* dans les demeures pompéiennes. ⁷⁴¹ La complémentarité entre les deux domaines artistiques est si étroite qu'il est difficile de savoir lequel a influencé l'autre, même si pour J-M Croisille, le doute n'est pas permis puisque pour lui « l'art pictural l'a guidé vers le sujet de l'*Achilléide* ». Il est vrai que Stace pouvait connaître ces fresques puisqu'il avait été à Pompéi. De plus, la description du passage de la découverte même est fortement similaire aux représentations picturales pompéiennes. Il ne peut s'agir d'une coïncidence.

Toutefois, nous pouvons affirmer une chose ; choisir de représenter cet épisode dans des lieux de la maison liés à la représentation du *dominus* tend à suggérer une connaissance, une culture poétique et littéraire romaine et aussi à s'allier à la propagande impériale, dans la mesure où l'on adopte l'idée que la figure d'Achille, dans l'épisode de la Découverte, reflète l'image du Prince.

Le motif de l'épissime du bouclier dans les représentations de la Découverte à Skyros n'est pas seulement un décor secondaire, dans les fresques pompéiennes. Au contraire, dans certaines demeures comme dans la maison de Marcus Lucretius et la maison de l'Adonis blessé il prend une tout autre ampleur et devient un des éléments principaux de la paroi.

⁷⁴⁰ R. Brilliant, « Crescita e apprendimento : l'educazione del giovane eroe », in *Quaderni Urbinati di Culture Classica* 37, 1991, p. 7, 11 et p. 23.

⁷⁴¹ J-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, 1982, p. 113, 124-126.

3.1) La maison de Marcus Lucretius⁷⁴² (IX, 3, 5. 24)

Le petit tableau d'Achille et Chiron (n° 158), disposé à l'intérieur d'un édicule, sur la paroi Sud du *cubiculum* 4 de la maison de Marcus Lucretius, suit le schéma iconographique traditionnel de l'éducation d'Achille auprès du Bon Centaure, connu par le groupe sculpté des *Saepta Julia* à Rome et dans les maisons pompéiennes. Notons, que le propriétaire, Marcus Lucretius était prêtre de Mars et décurion de la cité. Sur la paroi Est, le tableau central représente une Néréide agrippée à un cheval marin se dirigeant vers la droite et sur la paroi Ouest, se trouve Endymion accompagné de son chien. La Néréide et Endymion sont tournés vers le couple mythologique de la paroi du fond, accentuant l'importance du sujet représenté, symbole des valeurs éducatives aristocratiques (Pl. XXXVIII). Des Amours en apesanteur, armés de boucliers, d'une lance et d'un casque (pour certains) encadrent les tableaux mythologiques. La connaissance des légendes qui se rattachent aux sujets mythologiques du *cubiculum* 4 permet d'appréhender l'unité thématique de la pièce. Les Néréides sont réputées pour leur beauté et comme toutes les divinités, elles sont immortelles et gardent une jeunesse éternelle. Endymion, par son vœu⁷⁴³, reste à jamais un jeune et bel homme. Enfin, la beauté gracile d'Achille sera préservée par la mort prématurée du héros, et lui permettra de vivre, à jamais, sur l'île des Bienheureux. Ainsi, le thème commun qui unifie les trois tableaux est celui de la beauté et de la jeunesse éternelle.⁷⁴⁴ Ajoutons, que le jardin dans la maison de M. Lucretius tient une place importante. La décoration pariétale de la *domus* accompagne logiquement cet espace de la maison. Chiron, Endymion et son chien, la Néréide sont des êtres fantastiques en rapport étroit avec l'univers de la nature sauvage qui s'équilibrent avec la nature maîtrisée du jardin agrémenté d'une fontaine et de sculptures de satyres, Silènes et d'animaux (dauphins etc...).

3.2) La maison de l'Adonis blessé (VI, 7, 18. 1-2) :

La mégalographie du *viridarium* (n° 145), qui a donné son nom à la maison, représente Adonis blessé à la jambe dans les bras d'Aphrodite. Le couple est entouré de petits amours et d'une femme vêtue à l'orientale (vêtements à manches longues et bonnet

⁷⁴² Le nom donné à la maison provient d'une *epistola* écrite sur un tableau : *M(arco) Lucretio Flam(ini) Martis Decurioni Pompéi (s ?)*.

⁷⁴³ Le jeune homme est représenté en berger, mais la légende la plus célèbre est celle de ses amours avec la Lune (Séléné) : sa grande beauté avait inspiré un violent amour à la divinité qui s'unit à lui. Zeus ayant promis à Endymion de lui accorder la réalisation d'un vœu, à la demande de Séléné, Endymion choisit un sommeil éternel, et il s'endormit, restant éternellement jeune.

⁷⁴⁴ On retrouve la même thématique dans le *cubiculum* 5 avec la représentation de Polyphème et Galatée (paroi Est), Cyparissos (paroi Sud) et une Néréide chevauchant un dauphin (paroi Ouest).

phrygien) que l'on identifie comme la personnification de l'Orient ou de la Syrie, terre où la légende d'Adonis est née.⁷⁴⁵ La scène est encadrée par deux colonnes rouges devant lesquelles est disposé un groupe d'Achille et Chiron sur un podium. Sur la partie Est de la paroi, un paysage à la végétation luxuriante et sauvage accueille un satyre endormi au bord d'un canal et diverses espèces de volatiles (n° 145. 3). Seul le *pinax* et les guirlandes sur la colonne blanche torsadée en arrière-plan suggèrent qu'il s'agisse d'un lieu sacré. La partie Ouest a complètement disparu.

La pièce, ouverte sur le jardin réel de la maison, a pour fonction de prolonger l'espace de la nature.

3.2.1) Sur la notion et la conception des jardins :

Les représentations des jardins dans la décoration murale romaine sont multiples⁷⁴⁶, mais dans la maison de l'Adonis blessé et plus précisément dans la pièce 14, que nous définissons comme un *viridarium*⁷⁴⁷, il ne s'agit pas d'un jardin à proprement parler. Il s'agit plus d'un lieu sauvage, d'une prairie ou d'un paysage de campagne encore inviolé par l'homme.

La paroi s'ouvre sur un monde mythologique où certaines divinités protectrices de la nature et des jardins sont présentes : par exemple Vénus et le satyre allongé. Dans le passage de Pline l'Ancien où il évoque l'histoire de Tarquin et des XII tables, nous trouvons une référence à Vénus et au satyre. L'auteur écrit : «...c'est seulement au jardin et au Forum que nous voyons consacrer des figures de satyres pour préserver du mauvais œil, bien que Plaute mette les jardins sous la protection de Vénus ».⁷⁴⁸ L'expression de *saturica signa*, employée par l'auteur, désigne certainement les Priapes dont l'attribut essentiel devait détourner le mauvais œil. Cependant, une autre suggestion peut s'appliquer à *saturica signa* et qui conviendrait davantage à la peinture de la maison de l'Adonis blessé. P. Grimal préfère traduire les *satyrice signa* par « statues (ou symboles) dionysiaques »⁷⁴⁹, ce qui correspondrait à toutes les divinités protectrices, dont Priape, qui est le plus connu mais pas le plus ancien.⁷⁵⁰

⁷⁴⁵ Apollodore, *Bibliothèque*, III, 14, 4; J. G. Frazer, *Adonis*, Paris, 1921, p. 4-7.

⁷⁴⁶ Pour ne citer que la maison de Livie à Rome, la maison du Verger (I, 9, 5) et la maison de la Vénus en Bikini (I, 11, 6. 7) à Pompéi.

⁷⁴⁷ Le *viridarium* est l'équivalent d'un jardin d'hiver.

⁷⁴⁸ Pline l'Ancien, *HN*, XIX, XIX, 50 (trad. J. André, « CUF »), Paris, 1964 : « *hortoque et foro tantum contra invidentium effascinationes dicari uideamus in remedio saturica signa, quamquam hortos tutelae Veneris adsignante Plauto.* »

⁷⁴⁹ P. Grimal, *Les Jardins romains*, Paris, 1969, p. 47.

⁷⁵⁰ Il existe des divinités plus anciennes comme Mutunus Tutunus.

Pline l' Ancien et Plaute ne sont pas les seuls à désigner Vénus comme protectrice des jardins.⁷⁵¹ Varron insiste sur l' origine « étrangère »⁷⁵² de la déesse. Au commencement, elle n' était qu' une incarnation de la fécondité, chargée plus précisément de veiller sur les fruits et plus spécialement sur la vigne.⁷⁵³

Nous savons que le Lare s' était introduit peu à peu dans le cortège dionysiaque, sous la forme d' un danseur ou bien sous un aspect immobile avec pour attributs un rhyton et une corne d' abondance, le faisant apparaître comme un Dionysos jeune. Dans la maison de l' Adonis blessé, le satyre est dépourvu de ces attributs, mais peut néanmoins correspondre à cette hypothèse. Le représenter au repos ou endormi, n' est pas étonnant si l' on considère qu' il a déjà joué son rôle de protecteur de la nature où les animaux (oiseaux, paons...) peuvent évoluer dans un espace sûr, et surtout pas encore délimité par des enclos. La faune et la flore sont en harmonie.

L' autel des Lares, situé traditionnellement dans l' *atrium* ou le *tablinum*, se déplace dans le *viridarium* ou dans le jardin de manière significative à Pompéi.⁷⁵⁴

Les peintures qui les ornent et les entourent illustrent souvent la campagne. Les divinités apparaissent au milieu d' herbes et de plantes touffues, ce qui tend à indiquer au spectateur, de manière symbolique, que l' ancien et véritable laraire, n' est pas la maison mais la campagne, l' espace naturel. De manière moins catégorique, la représentation du paysage « sauvage », sous la protection du satyre ferait écho à la fonction protectrice de Vénus.

Cette fresque serait alors une évocation d' un monde plus ancien où les dieux régnaient sur une nature vierge, pas encore maîtrisée par l' homme.

3.2.2) Des œuvres d' art illusionnistes :

Le dédoublement de la réalité sur les parois des demeures romaines et pompéiennes est un fait indubitable. Les peintres ne transposent pas seulement la réalité sur les parois de la maison, ils y ajoutent une touche de fantastique. Cette extension matérielle et

⁷⁵¹ L' origine de cette perception de Vénus remonte au III^{ème} siècle av. J.-C. en Campanie. Cf., R. Schilling, *La religion romaine de Vénus depuis les origines jusqu' au temps d' Auguste*, Paris, 1954, p. 13 et suiv. ;

⁷⁵² Pour lui, elle n' est pas romaine mais italique.

⁷⁵³ P. Grimal, *Jardins romains*, Paris, 1969, p. 51.

⁷⁵⁴ G. K. Boyce, recense à Pompéi 59 autels consacrés aux Lares dans des péristyles et 49 dans des *viridaria*, soit plus de 25 % dans *The corpus of the Lararia of Pompei*, Rome, 1937 ; F. Giacobello, *Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, Milan, 2008, spéc. p. 40 et suiv., p. 59 et suiv. ; A. D' Auria, *L' edilizia privata pompeiana in età sannitica : le case di livello medio*, Thèse sous la direction de F. Pesando et A. Rouveret soutenue le 13/12/2013 à Nanterre, p. 34.

technique est aussi une extension du visuel et de l'imaginaire. La présence du couple divin et du satyre allongé au milieu d'un espace encore sauvage, aux consonances sacrées, évoque une ouverture vers un monde extérieur et supérieur. Les deux groupes sculptés illusionnistes placés devant les colonnes en trompe-l'œil font la transition, de manière subtile et délicate, entre l'univers du jardin « réel », le *viridarium* et le monde fantastique où se trouvent le satyre, Aphrodite et Adonis, les Amours, la personnification de l'Orient. Dans l'exemple de la maison de l'Adonis blessé, le passage du monde réel au monde mythologique est facilité par l'échelle des personnages. Les dimensions du couple mythologique est une convention mais aussi un moyen de retranscrire la grandeur des dieux et de montrer qu'ils gouvernent l'être humain.

L'architecture (colonne, voûte) d'encadrement de la scène mythologique et du paysage sacro-idyllique est une référence aux portiques et aux péristyles, qui prennent une place de plus en plus importante dans l'espace agencé, selon les codifications établies, de la maison.⁷⁵⁵

Le traitement esthétique des deux groupes d'Achille et Chiron rappelle dans un premier temps les statues qui ornaient l'espace du jardin, permettant ainsi de mêler l'art, la culture à la nature. Dans un second temps, il est évident que le groupe de gauche (n° 145. 1) est une référence directe au groupe sculpté des *Saepta Julia* à Rome, lieu où les jardins étaient présents, car ils devaient compléter l'ensemble des promenades du Champ de Mars. Ainsi, nous percevons la renommée très largement répandue de ce groupe statuaire qui s'insère dorénavant dans les compositions pariétales de la sphère privée sous des formes innovantes. La création propre réside dans le fait que le peintre a rendu, de manière traditionnelle l'aspect du marbre grâce à la couleur blanche et à la posture du groupe sculpté mais, a su réinterpréter ce modèle de la *paideia*, avec le groupe de droite (n° 145. 2) en changeant l'attitude des personnages mythologiques et leur donner une nouvelle signification dans un contexte précis. Ces deux éléments évoquent le thème de la « métamorphose du regard ». Le spectateur est confronté à un même sujet sur une même paroi mais dans des compositions différentes. Le groupe de gauche suit le schéma traditionnel alors que celui de droite ne fait apparemment référence à aucun schéma connu. Le fait d'avoir deux représentations d'un même groupe n'est pas une chose exceptionnelle, il est très courant d'avoir ce qu'on appelle le

⁷⁵⁵ P. Grimal, *Jardins romains*, Paris, 1969, p. 173.

« schéma réversible » dans la peinture vésuvienne. Ce procédé d'atelier permet au peintre de montrer l'étendue de son art, ses capacités à illustrer un même sujet sous un ou des angles différents.

Le jeu de connivences transmis par les regards entre le spectateur et les « acteurs » divins donne un sens nouveau à la peinture. Le traitement du groupe sculpté illusionniste, placé devant la colonne de droite, sur le podium jaune, démontre une volonté de transformer la matière, voire de lui donner « vie ». Les jambes croisées l'une devant l'autre et le bras d'Achille pendant sur l'épaule du Centaure n'évoquent plus la solennité, la gravité et la noblesse du groupe fidèle des *Saepta Julia* situé sur la gauche. Cette représentation est emprunte de légèreté, et même d'érotisme pour certains⁷⁵⁶, qui correspondent mieux au contexte du jardin et du plaisir des sens, représenté sur le reste de la paroi. Les corps sont plus gracieux, plus élégants, plus intimes dans les mouvements (position des mains sur la lyre, patte droite de Chiron levée, musculature moins apparente) et créent un lien affectif plus fort. Chiron a une apparence plus fine, moins « animale », qui avoisine avec l'humain, en ce sens où ses pattes avant sont très fines et on ne voit plus son corps de cheval. Il porte un manteau brodé de couleur bleu-violet qui lui confère une certaine douceur et vise à le présenter, aux yeux du spectateur, plus « civilisé ».⁷⁵⁷ Dans cette nouvelle iconographie, Achille n'est plus l'élève de Chiron mais un compagnon, un ami. Le rapprochement intimiste de la scène d'Achille et Chiron avec l'univers érotique dionysiaque est poussé à son « apogée », avec la série de scaynètes provenant de la villa de Cicéron (n° 161). Le Centaure et le jeune héros font partie d'un cortège bacchique (ménades sur des centaures), tel des figures volantes au centre de panneaux à fond noir. L'identification d'Achille est possible grâce à deux éléments iconographiques : 1) la cithare ou à la lyre qu'il tient dans les mains auprès du Centaure imberbe qui porte un thyrses sur son épaule ; 2) Achille plonge son regard dans celui de Chiron qui l'entoure de ses bras puissants.

Toutefois, n'oublions pas qu'il s'agit ici de faux groupes statuaire conçus comme des pendants - pratique bien attestée dans l'art romain comme le rappelle E. Bartman, dans son analyse sur le complexe retrouvé sous la Via Cavour⁷⁵⁸ - rappelant le système

⁷⁵⁶ Par exemple, E. Bartman, « Decor et Duplicatio: Pendants in Roman Sculptural Display », in *AJA* 92, 1998, p. 211-225.

⁷⁵⁷ Le vêtement gomme la différence entre le caractère sauvage et le monde civilisé.

⁷⁵⁸ E. Bartman, « Decor et Duplicatio : Pendants in Roman Sculptural Display », in *AJA* 92, 1988, p. 214.

d'exposition des statues dans les *Saepta Julia* à Rome. E. Bartman a montré comment les commanditaires romains pouvaient jouer sur des effets de « doubles représentations » du même sujet : les groupes dédoublés analysés dans cette étude, prennent place dans un véritable contexte architectural et sculptural. Notons, que la pose lascive d'Achille dans le groupe sculpté illusionniste de droite de la maison de l'Adonis blessé, présente de fortes correspondances avec la posture de *Pothos*, dont l'image est elle aussi dédoublée dans le complexe de la Via Cavour.

La réinterprétation du groupe des *Saepta* annonce le reste du décor. On passe de la gravité à la volupté, de la responsabilité à un univers de détente, sans contrainte, d'un univers où les dieux dominant à un univers où la nature est reine. La fresque, vue de manière illusionniste à travers une colonnade, nous présente deux visions de la nature : une nature sauvage et dangereuse qui peut ravir un amant impétueux et une nature douce et pleine de vie où un satyre peut se reposer tranquillement en harmonie avec la faune. Est-ce une référence aux anciens rites sacrés qui se déroulaient dans les prairies et les forêts ?

Le visiteur n'est plus en face d'un décor de jardin ou de campagne, la composition de la fresque lui donne l'impression de pouvoir pénétrer dans cet univers naturel ; il n'y a pas de barrière, de petit muret ou d'enclos pour l'en empêcher. Le décor du *viridarium* de la maison de l'Adonis blessé fait entrer la nature dans la demeure, tout en créant une relation intime entre l'homme et la nature, d'autant plus forte que la fonction première de ces groupes statuaire illusionnistes est d'imiter les statues disposées dans le jardin.

3.3) Des symboliques :

3.3.1) L'éducation :

Les aventures des dieux ont une fonction éducative et morale, toutefois au I^{er} siècle ap. J.-C., les histoires légendaires retranscrites sur les parois des maisons, agrémentent la vie quotidienne et « banale » des Romains.

La mort prématurée du jeune héros est un exemple pour les jeunes gens formés à la chasse une fois sorti de l'âge tendre, qui souhaiteraient se mesurer à un « adversaire » plus fort qu'eux.⁷⁵⁹ Il ne faut pas oublier, même pour le jeune homme valeureux, que la chasse, qui nécessite l'apprentissage de règles et de codes, exercée dans un univers

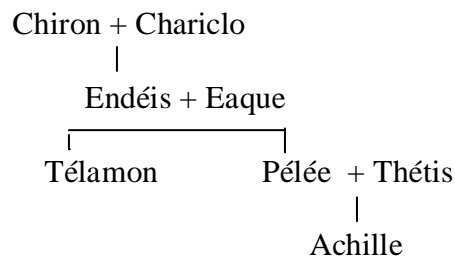
⁷⁵⁹ Le sanglier pourrait être le dieu Arès, jaloux de son rival. (J. G. Frazer, *Adonis*, Paris, 1921, p. 7).

hostile et sauvage reste une activité dangereuse. Ainsi, la blessure bénigne, causée par un sanglier entraîne la mort d'Adonis, bel adolescent aimé d'Aphrodite.

Le couple Achille-Chiron incarne toujours la *paideia* grecque. Cependant, le renouveau iconographique apporté au groupe traditionnel des *Saepta Julia*, dans la composition de la paroi du *viridarium*, démontre que ces représentations figurées sont une évocation propre à l'œuvre d'art et ont seulement une fonction décorative dans le contexte particulier de la maison de l'Adonis blessé.

3.3.2) L'amour :

L'élève et le précepteur plongent leur regard dans les yeux de l'autre. L'admiration qui se lit dans le regard d'Achille, mais aussi dans celui de Chiron, montre qu'une forte relation filiale, accentuée par les liens du sang, s'est tissée entre le jeune héros et le Bon Centaure. Chiron n'est pas seulement le maître à penser d'Achille, il est aussi son arrière grand-père⁷⁶⁰ et une icône paternelle.



Les deux personnages mythologiques sont unis par une complicité, et un amour évident, qui rendra la séparation difficile, principalement pour Chiron.

3.3.3) La mort et la renaissance ou la légende d'Adonis :

Plusieurs légendes de fleurs sont liées à Adonis, en particulier celle de la rose. A l'origine, la rose était blanche, mais lorsqu'Aphrodite est venue en aide à Adonis, elle se blessa au pied et son sang colora la fleur qui lui est consacrée. Dans une autre version⁷⁶¹, ce sont les larmes de la déesse qui donnent naissance aux roses et les gouttes de sang de la blessure du jeune chasseur donnent naissance aux anémones.

⁷⁶⁰ Il est surprenant que le lien familial ne soit jamais évoqué chez les auteurs grecs et romains, qui mettent toujours en avant la relation maître-élève. Le caractère indomptable d'Achille aurait-il pu être favorisé par le gène du Centaure ?

⁷⁶¹ Bion, *Idylles*, I, 64.

Selon la légende, Aphrodite créa une fête funèbre en l'honneur d'Adonis que les femmes syriennes célébraient chaque année au printemps. L'acte consiste à planter des graines dans des vases ou des caisses, à les arroser d'eau chaude pour les faire pousser très vite. C'est ce qu'on nomme les jardins d'Adonis. Les plantes mourraient rapidement après leur sortie de terre, symbolisant la mort d'Adonis.

La thématique funéraire, fortement présente dans le *viridarium* de la maison de l'Adonis blessé, doit également être associée à la figure de Priape. Dans les poèmes alexandrins, Priape est un des dieux qui peuplent la campagne. Il personnifie la fécondité et est perçu comme un dieu redoutable lié aux puissances souterraines. Il possède des mystères et son culte est lié à celui des morts. Avant d'être un protecteur des jardins, il était le protecteur des tombeaux, le gardien du défunt.⁷⁶²

Le jardin est considéré comme un complément à la maison, s'insérant de manière réelle (espace central du péristyle) et fictive (sur les parois) dans la demeure. Il fait partie intégrante de l'existence quotidienne (portiques, jardins publics, maison), dans laquelle il s'inscrit comme un véritable décor, mais aussi comme une interprétation de la Nature. Il sert de décor au monde héroïque et divin qui continue à transmettre les activités (la chasse, la musique) et les valeurs nobles (héroïsme et *paideia*) de l'aristocratie romaine.

4) Vision d'ensemble du programme décoratif:

Les peintures situées dans les maisons d'Achille, d'Apollon et des Dioscures ne correspondent pas fidèlement à la description de Stace mais interprètent de manière cohérente l'esprit dans lequel, et pour lequel, l'épisode est conçu et représenté. Achille, dans cette action, incarne la figure du jeune prince, la beauté de la jeunesse et l'accomplissement de son devoir qui le mène à une mort glorieuse, à une renommée éternelle.

La pièce U de la maison d'Achille organise les trois épisodes les plus diffusés du cycle d'Achille dans la peinture domestique pompéienne, de manière narrative. Le propriétaire de la demeure ne s'est pas contenté d'un seul « tableau » central pour évoquer toute la légende. Il a voulu réunir, dans une pièce unique, toutes les représentations les plus « grandioses » de la vie d'Achille, les plus « célèbres » à son époque. Il ne possède pas une copie d'un chef-d'œuvre mais trois. Dans cette optique,

⁷⁶² Voir *CIL VI 3708* où Priape est appelé : *mortis et vitae locus*.

nous pouvons supposer que le commanditaire des fresques de la pièce U de la maison d'Achille a peut-être voulu créer une petite pinacothèque autour de la légende d'Achille, à l'échelle de ses moyens et de sa demeure.

Les symboliques abordées dans ces fresques sont significatives des goûts et aspirations des membres de la société romaine du I^{er} siècle de notre ère : l'image du prince et l'héroïsation, l'astrologie et l'idée d'un destin tracé, guidé par la volonté des dieux et l'image de la matrone, toute puissante dans la destinée de sa progéniture.

Sur la paroi Sud du *tablinum* de la maison des Dioscures, le tableau de la *Découverte d'Achille à Skyros*, au centre d'un édicule, est surmonté par une Niké en vol tenant un trophée sur l'épaule. S'agit-il de la victoire future et posthume d'Achille, qui par sa décision d'aller combattre sous les murs de Troie, espère obtenir la gloire éternelle au prix d'une vie courte ? Est-ce une évocation d'un Achille déjà victorieux, dans sa décision de révéler sa véritable identité et sa véritable nature pour accomplir sa destinée ?

4.1) Maison des Vettii (VI, 15, 1.27):

Dans la maison des Vettii, le tableau de la *Découverte d'Achille à Skyros* (paroi Est) (n° 151), du *triclinium* T, est associé à celui d'*Hercule et Augé* (paroi Sud)⁷⁶³ (Pl. XXXIX. 1). Cet épisode de la vie d'Hercule trouve seulement quatre occurrences à Pompéi, dont deux en lien avec un épisode du cycle d'Achille. Le fil conducteur de cette pièce, serait probablement celui de la surprise et de la violence masculine exercée sur la femme. De manière concrète et psychologique sur la paroi Est avec la scène de la découverte et de manière induite sur la paroi Sud. On l'a vu, dans la scène de la découverte, les filles du roi Lycomède s'enfuient à la vue d'Achille, qui se révèle avec une violence inouïe. De plus, dans la version de Stace, Achille viole Déidamie lors d'une cérémonie en l'honneur de Bacchus. Selon certains mythographes, Hercule viole Augé alors que celle-ci lave son vêtement souillé par le sang d'un sacrifice, ce qui est coïncide avec la représentation du *triclinium* T. Cependant, la présence du Génie et d'Athéna atteste de la protection divine dont Hercule bénéficie, malgré cet acte infâme. Le thème de la violence exercée alors sur les femmes, - d'un côté le viol d'Augé par Hercule et de l'autre le viol du gynécée, univers féminin par excellence, par Achille -, est représenté dans cette pièce. Dans les deux cas, nous avons l'arrivée agressive et

⁷⁶³ A l'origine, cette pièce contenait trois tableaux mythologiques, mais le troisième a disparu.

soudaine de l'homme viril dans l'univers féminin. De plus, les deux héros sont rattachés au cycle troyen.⁷⁶⁴ Mais pourquoi choisir le thème de la surprise et de la violence dans une pièce destinée au repas, à la boisson et à la convivialité ? Selon la légende, Hercule aurait été sous l'emprise du vin, lorsqu'il a violé Augé. Ainsi l'ivresse d'Hercule serait une référence directe à l'action de boire dans le *triclinium* et peut-être aussi un moyen d'évoquer les effets néfastes du vin qui pourraient amener à commettre de mauvaises actions, quand on ne se maîtrise plus. L'excès dont fait preuve Achille lors de sa révélation peut également évoquer les excès observés durant les repas. La fresque de la Découverte ne trouve pas de lien direct avec la fonction de la pièce si ce n'est en sa qualité d'épisode mythologique qui demeure un symbole de valeur héroïque. Durant les repas, les convives peuvent apprécier les peintures et s'inspirer des événements légendaires qui les entourent pour alimenter une conversation. Mais si le lien entre les deux fresques est difficile à établir c'est peut-être qu'il n'existe pas. Il faudrait plutôt analyser ces deux tableaux comme un jeu d'opposition. A l'action héroïque d'Achille s'oppose l'acte infâme d'Hercule envers Augé. Achille n'exerce pas sa force contre les filles du roi Lycomède, alors qu'Hercule profite de sa force pour soumettre Augé.

4.2) Maison des Postumii ou d'Holconius⁷⁶⁵ (VIII, 4, 4.49):

Le *triclinium* 33 où se situait la fresque de la *Découverte d'Achille à Skyros* (n° 156) fait partie d'un ensemble de trois pièces ouvertes sur le péristyle, qui occupe la moitié de la superficie de la maison, comprenant ainsi les pièces 31 et 32, qui ont aussi la fonction de pièces de représentation ou du moins d'accueillir un grand nombre de personnes.

Dans le *triclinium* 33 (**Pl. XXXIX. 2**), la *Découverte d'Achille à Skyros* (paroi Est) est mis en relation avec le *Jugement de Pâris* (paroi Sud) et *Oreste et Pylade en Tauride*⁷⁶⁶ (paroi Ouest). Les deux figures antithétiques de la guerre de Troie sont employées,

⁷⁶⁴ Une des plus anciennes versions, précise qu'Augée vivait à la cour du roi Laomédon, à Troie où elle fut aimée par Hercule lorsqu'il vint prendre la ville.

⁷⁶⁵ Les premières fouilles archéologiques de la maison ont été réalisées par Fiorelli en 1860. Notons, que le « tableau » de la *Découverte d'Achille à Skyros*, entre autre, est connu grâce à la documentation photographique de l'époque. Une campagne de fouilles, débutée en 1997 sous P. Zanker et finie au printemps 2002 sous la direction de J.-A. Dickmann et F. Pirson a permis d'accroître les connaissances sur cette maison. A ce propos, voir l'article de L. Abbondanza, « Ipotesi per la valorizzazione della Casa dei Postumii (Pompei, VIII, 4, 4. 49) », in F. Morandini et F. Rossi (dir.), *Domus romana : dallo scavo alla valorizzazione*, Milan, 2005, p. 285-296.

⁷⁶⁶ Cette composition suit le même schéma iconographique que la fresque située dans la maison du Cithariste à Pompéi (I, 4, 5).

comme dans les autres cas, pour glorifier l'*Urbs*, maîtresse du monde méditerranéen. Pâris, habituellement décrit comme un couard, s'illustre dans l'épisode du jugement. Il est représenté en jeune berger puissant, devant les trois déesses qui attendent son verdict (tous les regards sont dirigés vers lui) alors qu'Achille, dans cette version, est représenté de manière efféminée (cheveux longs, bracelets aux chevilles). Si l'unité thématique est clairement visible entre ces deux tableaux, comment interpréter l'association avec Oreste et Pylade en Tauride ? Cette pièce suit-elle un véritable programme décoratif ? Comme dans d'autres exemples, il ne suffit pas de porter notre regard sur les tableaux mythologiques pour voir apparaître le lien qui les unifie. Parfois, les personnages se suffisent à eux-mêmes pour créer l'unité thématique, mais bien souvent, il faut connaître les sources littéraires pour lire et comprendre les fils du jeu thématique implicite. Ainsi, seuls les érudits peuvent apprécier à sa juste valeur le programme décoratif. Dans le cas précis du *triclinium* 33, le thème unificateur des trois tableaux est celui du cycle troyen. En effet, on peut rattacher les figures d'Oreste et Pylade à la guerre de Troie, comme l'évoque un texte d'Euripide. Dans l'*Iphigénie en Tauride*, l'épisode où Oreste et Pylade, prisonniers des Taures, sont menés à Iphigénie pour être sacrifiés à la déesse Artémis, est ponctué par une série de questions sur la ville de Troie qui pourraient servir de légende au tableau du *triclinium* 33 :

Iph. - Tu connais Troie, peut-être ? On en parle en tous lieux ?

O. - Je ne l'aurais pas dû connaître, même en songe !

Iph. - On dit qu'elle n'est plus, que le fer l'a détruite...

O. - Oui, oui, c'est bien ainsi. L'on ne t'a point trompée !

La suite de l'échange entre Oreste et Iphigénie, amène la jeune prêtresse d'Artémis à s'enquérir du destin d'Achille, ce qui rapproche doublement ce tableau à la figure d'Achille illustrée dans l'épisode de la Découverte à Skyros :

Iph. - Et le fils de Thétis la Néréide vit ?

O. - Mort ! Son hymen d'Aulis ne lui a point servi !

Iph. - Hymen fallacieux ! ses victimes le savent !

Si le lien thématique n'est pas aisé à établir dans cette pièce, néanmoins on voit apparaître un véritable changement dans la perception du programme décoratif pictural

qui ne se contente plus d'illustrer un cycle entier, mais qui se concentre sur certaines figures héroïques dont les décisions et les actes les mènent vers des destinées périlleuses parsemées d'embuches peu glorieuses. L'intérêt est désormais concentré sur la figure héroïque ou anti-héroïque et, la narration ne se fait plus grâce à un assemblage de plusieurs tableaux mais à travers des actions précises, épisodiques des grands personnages tirés de la mythologie et des légendes grecques.

4.3) Maison des Dioscures (VI, 9, 6):

Le décor pariétal du *tablinum* de la maison des Dioscures révèle une connaissance ou du moins un goût flagrant pour la littérature grecque (*Iliade* et *Chants Cypriens*) et latine (*Achilléide* de Stace) et forme une continuité avec le décor de l'*atrium* qui place cette demeure, sous la protection des Dioscures et sous le signe de l'héroïsation.⁷⁶⁷

Le programme iconographique du *tablinum* de la maison des Dioscures (**Pl. XXXVII. 2**), a une portée politique évidente, spécialement dans l'épisode de la Colère d'Achille contre Agamemnon (n° 150. 2). Achille est inférieur hiérarchiquement au chef de l'armée achéenne, même s'il est « le meilleur des Achéens. » Cette position est d'autant plus inconfortable pour le héros qui est doté d'une nature semi-divine. Le roi représente l'autorité « politique » humaine mais n'a pas les qualités, les vertus du fils de Pélée et inversement pour Achille. L'injustice que ressent Achille au chant I de l'*Iliade* est conditionnée par l'attitude d'Agamemnon, mais aussi par le fait que les dieux accordent gloire et pouvoir à des hommes qui n'ont pas les qualités héroïques requises, selon les critères d'Achille, éduqué par Chiron. Achille est le seul à osé contredire et affronter le roi tout puissant. Il symbolise alors dans le présent, le brave qui se révolte contre l'autorité, c'est-à-dire contre l'empereur ou les membres qui exercent le pouvoir. Faut-il voir une critique du pouvoir en place ou bien un rappel de certains dangers qui planent sur les personnes qui briguent une place au pouvoir ? Les valeurs incarnées par le *princeps*, à travers la figure d'Achille, sont réunies dans les pendants du *tablinum* de la maison des Dioscures. Il est à la fois le jeune homme courageux qui prend son destin en main et affrontera consciemment les périls de la vie, et à la fois celui qui peut dépasser orgueilleusement les lois au nom de sa puissance suprême.

⁷⁶⁷ Voir les figures de héros et des divinités qui « peuplent » la maison : Castor, Pollux, Achille, Saturne, Apollon, Cérés, Pan, Hermaphrodite....

Les motifs secondaires de Thétis sur un centaure marin et d'Arion dans la zone inférieure de la paroi Sud du *tablinum* se retrouvent dans l'*oecus* 43 dont la décoration pariétale est particulière et inédite dans les formats et l'association des sujets figurés.

Les petites dimensions du tableau-vignette de l'*oecus*, s'ouvrant sur l'*atrium*, qui représente *Thétis apportant le bouclier d'Achille sur un Centaure marin* (n° 150. 3), nous permettent de l'identifier comme un décor secondaire dans l'ensemble de la composition picturale. Cette « vignette » est associée à celle d'Arion jouant de la lyre⁷⁶⁸, située sur la partie gauche de la paroi. Les vignettes du thème marin, que l'on retrouve aussi sur les autres parois, encadrent le tableau mythologique central représentant la Naissance d'Adonis.

L'originalité du format⁷⁶⁹ suppose que cet épisode n'est plus autant apprécié ou du moins, que l'intérêt du propriétaire pour cette scène est moindre en comparaison à la figure propre d'Achille, présente dans une des pièces les plus nobles de la maison, le *tablinum*.

Le programme pictural, s'il existe, ne peut être établi avec certitude étant donné la disparition du tableau central (?) de la paroi Sud. Cependant, nous pouvons suggérer une thématique commune aux origines littéraires de l'*oecus* 43 grâce à l'analyse des deux grands tableaux mythologiques et des autres motifs décoratifs qui se développent sur les parois.

Le tableau représentant la trahison de Scylla sur la paroi Ouest et celui de la Naissance d'Adonis sur la paroi Nord sont chacun un *unicum* dans l'univers de la peinture pompéienne.

La production littéraire semble être la base de la conception de la pièce 43 ou du moins son inspiration. Le livre VIII des *Métamorphoses* d'Ovide débute avec l'histoire de Scylla qui trahit son père Nisus pour l'amour d'un ennemi, Minos : «... elle pénètre en silence dans la chambre paternelle ; et alors (ô forfait !) la fille dépouille son père du

⁷⁶⁸ Arion était un musicien de Lesbos, qui avait obtenu de son maître, le tyran de Corinthe Périandre, la permission de parcourir la Grande-Grèce et la Sicile, gagnant de l'argent à chanter. Au bout de quelque temps, il voulut retourner à Corinthe. Mais des esclaves et des matelots du navire qui le ramenait formèrent un complot pour le tuer et s'emparer de son argent. Alors, Apollon lui apparut en rêve, revêtu d'un costume de citharède, et lui dit de se tenir en garde contre ses ennemis, lui promettant son aide. Quand Arion fut attaqué par les conjurés, il leur demanda de lui accorder la grâce et de le laisser encore une fois chanter. Ce qui lui fut accordé. A sa voix, les dauphins qui sont les favoris d'Apollon, accoururent. Alors, Arion, se fiant au dieu, sauta dans la mer. Un dauphin le recueillit et le porta sur son dos au cap Ténare.

⁷⁶⁹ A Pompéi, on retrouve généralement cet épisode sous la forme d'un tableau central de grandes dimensions, comme dans la maison d'Achille (IX, 5, 1-3).

cheveu fatal ; puis maîtresse de son butin criminel, elle emporte rapidement avec elle cette dépouille, elle franchit la porte de la ville et, passant au milieu des ennemis (tant elle a de confiance dans le service qu'elle leur rend), elle parvient auprès de leur roi ; il est saisi d'horreur lorsqu'il l'entend dire : « C'est l'amour qui m'a poussée au crime ; moi, Scylla, fille du roi Nisus, je te livre les pénates de ma patrie et ceux de ma maison. Je ne demande pas d'autre récompense que ta personne ; prends, comme gage de mon amour, ce cheveu de pourpre et dis-toi bien que ce n'est pas un cheveu que je te livre, mais la tête de mon père. » En même temps sa main tendait l'abominable présent. »⁷⁷⁰

Au livre X, on retrouve la légende de la naissance d'Adonis avec l'histoire de Myrrha. La légende est présentée par l'auteur comme une trahison de la fille envers son père. Comme elle ne peut réprimer son amour (vengeance d'Aphrodite) pour lui, elle demande à sa nourrice de l'aider à le tromper consciemment. Après que son père aie vu celle avec qui il partagea plusieurs nuits, il décide, honteux de son acte, de tuer sa fille. Myrrha s'enfuit et prie les dieux qui la transforment en arbre : « *Il y a une divinité dont les oreilles sont ouvertes aux aveux des coupables ; les désirs de Myrrha, du moins ses désirs suprêmes, trouvèrent les dieux propices ; car tandis qu'elle parle encore, la terre recouvre ses pieds ; leurs ongles se fendent et il en sort, s'allongeant obliquement, des racines qui servent de base à un tronc élancé ; ses os se changent en un bois solide, où subsiste, au milieu, la moelle ; son sang devient de la sève ; ses bras forment de grosses branches ; ses doigts des petites ; une dure écorce remplace sa peau. »⁷⁷¹ Suit la naissance d'Adonis : « *Lucine, avec bonté, s'approche des branches endolories, elle y porte la main et prononce les paroles qui délivrent les femmes en couches. Alors l'arbre s'entr'ouvre ; par une fente de l'écorce il rend son fardeau**

⁷⁷⁰ Ovide, *Mét.* VIII, v. 84-95, (trad. G. Lafaye, H. Le Bonniec, « CUF »), Paris, 1925, 1991: « *thalamos taciturna paternos intrat et, heu facinus ! fatali nata parentem crine suum spoliat praedaque potita nefanda fert secum spolium celeris progressaque porta per medios hostis (meriti fiducia tanta est) peruenit ad regem ; quem sic affata pauentem est : « Suasit amor facinus ; proles ego regia Nisi Scylla tibi trado patriaeque meosque penates. Praemia nulla peto, nisi te ; cape pignus amoris purpureum crinem nec me nunc tradere crinem, sed patrium tibi crede caput ; » scelerataque dextra Munera porrexit. »*

⁷⁷¹ Ovide, *Mét.*, X, v. 481-494, (trad. G. Lafaye, H. Le Bonniec, « CUF »), Paris, 1925, 1991: « *Numen confessis aliquod patet ; ultima certe vota suos habuere deos ; nam crura loquentis terra superuenit ruptosque obliqua per unguis porrigitur radix, longi firmamina trunci ; ossaque robur agunt mediaque manente medulla sanguis it in sucos, in magnos brachia ramos, in paruos digiti, duratur cortice pellis. »*

vivant et l'enfant vagit ; les Naiïades le couchent sur un lit d'herbes tendres et le parfument avec les larmes de sa mère. »⁷⁷²

Ainsi, on peut suggérer que le décor pariétal de l'*oecus* 43 de la maison des Dioscures serait une traduction en images des *Métamorphoses* d'Ovide, créant le témoignage concret d'une symbiose parfaite entre la production littéraire romaine et le patrimoine figuratif inspiré des légendes et mythes grecs. Le programme décoratif de cette pièce démontre la richesse et le goût du propriétaire pour une recherche de la nouveauté et de l'exceptionnel, dans le choix des sujets, leur format, et dans l'association et l'inspiration des sujets. Ovide, est un des auteurs les plus appréciés de cette époque, comme en témoignent, par exemple, certains graffiti de Pompéi.⁷⁷³ Un rapide calcul, montre que la poésie amoureuse d'Ovide connaît le plus de succès, après celle de Virgile, sur les murs extérieurs des édifices privés ou publics de Pompéi. Cette réalité montre deux versions de la réception de l'œuvre d'Ovide à Pompéi. Dans la maison des Dioscures, le propriétaire peut dans l'*oecus* 43, selon notre hypothèse, admirer un choix précis des légendes inspirées des *Métamorphoses*, sujet plus noble, que les amours des dieux et de héros des *Héroïdes*, dont les vers « peuplent » les rues de Pompéi.

4.4) Maison d'Apollon (VI, 7, 23):

On retrouve un épisode du décor du *tablinum* de la maison des Dioscures dans une autre maison du même quartier, mais avec un renouveau stylistique qui lui confère une nouvelle symbolique.

La maison d'Apollon est le seul exemple où l'épisode de la *Découverte d'Achille à Skyros* (n° 146. 1), l'épisode de la *Colère d'Achille contre Agamemnon* (n° 146. 2) et les *Trois Grâces* sont représentés sous la forme de mosaïques murales, situées dans le jardin. Les tableaux sont encadrés par un décor de coquillages et de galets⁷⁷⁴, matériel facile à acquérir et qui évoque la nature du jardin et de la mer, toute proche. Les couleurs vives de la *Découverte d'Achille à Skyros* contrastent avec les couleurs plus

⁷⁷² Ovide, *Mét.* X, v. 510-514, (trad. G. Lafaye, H. Le Bonniec, « CUF »), Paris, 1925, 1991: « *Constitit ad ramos mitis Lucina dolentis admouitque manus et uerba puerpera dixit. Arbor agit rimas et fissa cortice uiuum reddit onus uagitque puer ; quem mollibus herbis Naiades impositum lacrimis unxere parentis.* »

⁷⁷³ Les graffiti de Pompéi et d'Herculanum sont recensés dans le volume IV *du Corpus Inscriptionum Latinarum*.

⁷⁷⁴ La mosaïque de la Colère d'Achille contre Agamemnon (Inv. 10006) et celle des Trois Grâces (Inv. 10004) exposées au Musée Archéologique National de Naples, ont perdu leur cadre originel pour être encadrées à la manière d'un tableau (cadre en bois).

sombres (malgré les grandes lacunes) de la mosaïque de la *Colère d'Achille contre Agamemnon* (vêtement du roi et manteau de Minerve) comme probablement dans la maison des Dioscures. Les deux épisodes du cycle achilléen évoquent deux instantanés emprunts d'une grande violence, mais symbolisent aussi une prise de décision : dans le premier cas, une vie brève mais glorieuse et dans le second, le tempérament bouillonnant d'Achille, blessé dans son orgueil, le pousse à vouloir tuer Agamemnon ; mais la déesse protectrice du héros retient son mouvement de fureur. L'intervention des dieux est perçue comme un acte bénéfique, d'autant qu'Athéna est réputée pour sa sagesse qui guide ses protégés sur le « bon chemin ». Achille, victime de son *hybris*, laisse ses passions guider sa main meurtrière vers le commandant en chef de l'armée achéenne, sans penser aux conséquences de son acte. Athéna, dépêchée par Héra, qui affectionne les deux héros homériques, réussit à calmer l'aveuglement passionnel d'Achille en lui promettant qu'on lui « *offrira un jour trois fois autant de splendides présents pour prix de cette insolence* » et en lui intimant obéissance : « *Contiens-toi et obéis-nous* » (*Il.*, I, v. 213-214). Les deux épisodes illustrent le caractère impétueux d'Achille, l'instant où l'on touche sa *timè*. Achille écoute l'ordre de la déesse car « *qui obéit aux dieux, des dieux est écouté* » (*Il.*, I, v. 218). Ainsi, le héros « *sur sa poignée d'argent retient sa lourde main, puis repousse la grande épée dans son fourreau, docile à la voix d'Athéna* » (*Il.*, I, v. 219-221).

Les deux thématiques abordées dans ces mosaïques, sont la violence mais aussi le libre arbitre, le choix de l'homme sur sa destinée. Mais Achille a-t-il vraiment le choix ? S'il désobéit et insulte Agamemnon il ne peut agir de la sorte aux imprécations de la divinité, toute puissante. Cependant, la personnalité d'Achille ne peut supporter d'obéir et accepter cette situation. Pour rester maître de son destin et ne pas perdre la face devant ses compagnons d'armes, il accepte de laisser Briséis aux mains des hérauts du roi de Mycènes, mais refuse désormais de participer aux combats. La perte est beaucoup plus lourde pour Agamemnon, qui perd en échange de sa part d'honneur, son meilleur guerrier.

L'emplacement de ces deux épisodes légendaires dans le jardin reflète une nouvelle perception du mythe. Généralement ce type de scènes trouve sa place dans les pièces destinées aux activités publiques de la maison, comme le montre la maison des Dioscures. Les mosaïques pouvaient être admirées du *triclinium* d'été, évoquant les œuvres placées sous un portique. Toutefois, si les mosaïques étaient protégées par un

toit, aujourd'hui disparu mais recréé pour les besoins de conservation, soutenu par des colonnes, les dimensions sont trop réduites pour faire penser à un portique.

La mosaïque des *Trois Grâces*, symbolise l'harmonie des sens et de la beauté de la nature. Elle est étroitement liée avec la conception du jardin. Elle permet à l'artisan de montrer son savoir faire, son habileté à représenter toutes les faces d'un corps et aussi de faire écho à la nudité de la jeune princesse dans la *Découverte d'Achille à Skyros*. Le statut du commanditaire est glorifié par la noblesse des sujets épiques mais aussi par le simple fait de posséder des tableaux « extérieurs », plus difficiles à entretenir. Le jardin est propice aux plaisirs des sens, mais aussi à la réflexion sur les arts. Il n'est donc pas impossible que tout en se promenant dans cet espace ouvert, le propriétaire de la maison d'Apollon, seul ou accompagné, ait voulu se délecter des plaisirs de la nature et aussi des plaisirs que lui procuraient les arts figurés. Le propriétaire, inspiré par la beauté qui l'entoure, peut alors s'adonner librement aux activités de l'*otium*.

4.5) Maison de Siricus (VII, 1, 25.46.47):

La décoration picturale de l'exèdre 10 doit être associée à celle du *triclinium* 8 du fait de leur remaniement contemporain après le tremblement de terre de 62 ap. J.-C. et par la thématique qui unie l'ensemble des tableaux mythologiques, connus grâce à des dessins datant du XIX^{ème} siècle. On verra donc, une nouvelle orientation de la problématique abordée dans ce chapitre, qui ne prend plus seulement en considération les fresques d'une même pièce mais les fresques de plusieurs pièces pour établir une connexion d'ensemble du programme pictural de la maison.

Si le tableau de « la toilette du jeune homme » du *triclinium* 8 de la maison de Siricus représente effectivement la vie d'Achille dans le gynécée du palais du roi Lycomède, sur l'île de Skyros, comme le suggère G. L. Grassigli dans son article de 2005 consacré à l'interprétation de cette peinture disparue⁷⁷⁵, il faut le mettre en relation avec l'autre tableau, de la même pièce représentant Enée blessé. S'il s'agit bien de cet épisode, il est rare de le trouver dans la peinture pompéienne, et il semblerait à la vue de notre catalogue, qu'il s'agisse d'un exemplaire unique.

On oppose ici, la figure d'Enée, combattant blessé à la guerre à la figure d'Achille, qui entourée des filles du roi Lycomède, mène une vie douce et tranquille, cachée, loin de la guerre sur l'île de Skyros. Il ne s'agit pas ici de mettre en avant la beauté du héros

⁷⁷⁵ G. L. Grassigli, « Una toeletta particolare. Attorno a un quadro dalla casa di Sirico », in *EIDOLA* 2, Pise,-Rome, 2005, p. 95-111.

grec, mais de le rendre presque honteux, par les activités féminines qu'il pratique, la mollesse du corps par sa position nonchalante.... La vaillance du pieux Troyen s'oppose à la « lâcheté » ou du moins à la vie molle et sans gloire d'Achille. Le héros grec, sous l'apparence de Pyrrha, n'a aucune valeur héroïque alors qu'Enée avec sa blessure, reste digne lors de soins procurés, et symbolise le rang héroïque. De plus, Enée est perçu comme un fils (présence de Vénus) et comme un père (présence d'Ascagne) alors qu'Achille est présenté comme un jeune homme célibataire à la beauté troublante puisqu'elle rivalise avec celle des princesses, vouant son quotidien à des tâches féminines. Nous pourrions penser qu'il s'agit d'une volonté de glorifier Rome à travers la figure mythologique emblématique d'Enée, gardien de la mémoire troyenne pour faire renaître une nouvelle Iliion.

Ce jeu d'opposition, existe aussi dans l'*oecus* 10, avec les deux tableaux qui magnifient le travail de l'artisan (construction du mur de Troie par Apollon et Poséidon et Thétis admirant le bouclier dans les forges d'Héphaïstos) et le tableau représentant Hercule ivre chez Omphale, qui perd son statut héroïque.⁷⁷⁶

La scène de la découverte évoque habituellement une émotion violente, une tension réelle alors que la scène de la toilette, moment de vie quotidienne sur l'île, évoque une ambiguïté. S'agit-il d'une tradition iconographique différente ? Il n'existe pas de correspondance avec d'autres images ou de passages littéraires.

Le problème d'identification de la scène de la *Découverte d'Achille à Skyros* se pose dans deux autres maisons de Pompéi dont les fresques à jamais perdues, sont connues grâce à des dessins du XIX^{ème} siècle, réalisés lors des fouilles. Ainsi, la nature même des documents recommande la prudence.

4. 6) Maison des Chapiteaux Colorés (VII, 4, 31. 51) et la maison du Centaure (VI, 9, 3.5) :

La maison des Chapiteaux colorés ou d'Ariane est une des demeures les plus vastes de Pompéi (1850 m²). Les fresques de l'exèdre 31 (fouillée en 1835) avaient été conservées *in situ*, protégées par une couverture moderne, mais n'ont pas « survécu » aux péripéties temporelles. Les fouilles archéologiques australiennes entreprises entre 1978 et 1983 dirigée par J.-P. Descoedres, ont démontré que cette exèdre, à l'origine

⁷⁷⁶ On aurait pu représenter un épisode d'Hercule en lien avec Troie, comme dans la maison de D. Octavius Quartio (II, 2, 2-5), mais au contraire on a préféré représenter le demi-dieu grec dans une position peu flatteuse.

de forme trapézoïdale, fut remaniée architecturalement après le tremblement de terre de 62 ap. J.-C. et fut dotée d'une abside. Son emplacement au cœur de la maison et l'ouverture sur un *atrium* ainsi, que la richesse de son pavement (seuil en marbre et sol en mosaïque) reflète sa fonction de pièce de réception. La fresque disparue (n° 155) déjà en 1979 (il ne reste que le cadre) était située sur la paroi Nord, précédant l'abside. Le dessin, réalisé par N. La Volpe, a été réalisé à partir d'une photographie prise dans les années 1920 par Curtius-Faraglia et s'accompagne d'une description faite par W. Helbig en 1868⁷⁷⁷, qui identifie Achille jouant de la lyre sous sa tente sous le regard de Patrocle et d'esclaves.⁷⁷⁸ La nudité héroïque, les armes laissées sur le côté, mais à portée de main, et la lyre sont autant d'indices en faveur de l'interprétation d'Achille. Il pourrait s'agir de la transcription en image d'un passage du Chant IX de l'*Illiade* où le héros, réfugié sous sa tente avec Patrocle et ses esclaves, se révèle dans l'activité musicale. Le spectateur aurait alors la même vision que Phénix, Ajax et Ulysse lors de leur arrivée à la baraque d'Achille. La présence des deux jeunes femmes équilibre la composition et évoque l'attitude « négative » du héros qui refuse obstinément de revenir sur le champ de bataille, pour se complaire dans une activité noble mais sans danger comme le suggèrent les paroles de Briséis dans les *Héroïdes* d'Ovide. Le reste du décor pariétal (*Scène de sacrifice* et *Léda et le cygne*) de l'exèdre de la maison des Chapiteaux colorés, ne nous permet pas de comprendre le lien thématique qui unissait les tableaux entre eux. Cette pièce est un des exemples qui montre la complexité de l'agencement de l'ensemble de la décoration picturale romaine, qui semble-t-il, suit une pensée réfléchie, propre au commanditaire, propriétaire de la demeure.

Ajoutons que, la fresque (n° 155) trouve des similitudes avec la fresque du *triclinium* 8 de la maison de Siricus (**Pl. XXXI. 1**). Il s'agit d'un *unicum* qui met en scène la figure d'Achille dans un épisode peu connu donnant une nouvelle perception du héros : il n'est pas représenté parmi les filles du roi Lycomède, néanmoins Achille est figuré dans une situation non-guerrière, évoquant une nouvelle tendance iconographique, qui vise à « déprécier » le héros en lui ôtant ses qualités guerrières. C'est également la vision que nous avons en observant le dessin de la fresque disparue de la maison du Centaure (n° 149). On y voit pourtant Achille accompagné de Patrocle, tenir une lance, pointe vers le sol, et admirer un casque qu'il porte à bout de bras. Dans la partie droite

⁷⁷⁷ On trouve cette description dans *Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig, 1868, p.

⁷⁷⁸ Voir la description du catalogue n° 155.

de la composition une femme coiffée d'un diadème est accompagnée (derrière elle) par un petit Eros avec un arc. Le regard d'Achille, le doigt porté à la bouche de Patrocle et la présence d'Eros créent une atmosphère amoureuse et sensuelle qui supplante le caractère guerrier.

La figure d'Achille, grande référence du monde légendaire, tend à disparaître des consciences pour se figer sur les parois des demeures romaines ?

Loin des grandes fresques iliaques (maison du Cryptoportique, maison de D. Octavius Quartio) et odysseïennes (sur l'Esquilin) du I^{er} siècle av. J.-C. et du I^{er} siècle de notre ère, qui illustrent tous les chants des poèmes homériques et post-homériques, les tableaux mythologiques des demeures pompéiennes du I^{er} siècle ap. J.-C., centrés sur une unique action, résument l'ensemble de la légende de la figure héroïque choisie.

A travers les maisons pompéiennes, en particulier celles des Amours Dorés et du Poète Tragique, il apparaît clairement que ce n'est pas l'éloge épique qui prévaut dans le quotidien domestique, mais l'intensité tragique du moment figuré. Le traitement stylistique des fresques ainsi que les attitudes statiques, pour la plupart des personnages, forment ce qu'on appellerait aujourd'hui, « un arrêt sur image », pour créer une intensité dramatique qui touche profondément le spectateur. Grâce à ce nouvel agencement, les mythes sont de plus en plus nombreux sur les parois des demeures pompéiennes et les programmes décoratifs de plus en plus complexes. Ainsi, les valeurs « calquées » sur les parois des demeures pompéiennes sont indissociables des nouvelles attentes des Romains qui préfèrent les sentiments à la *virtus* sans âme de héros trop parfaits. Une observation attentive de tous les tableaux à caractère mythologique devrait être établie pour quantifier le nombre de représentations de héros perçus dans leur gloire suprême en parallèle des héros et des dieux qui commettent des mauvaises actions ou des impiétés. Achille est l'exemple concret de cette vision. La majorité des compositions picturales suit une iconographie qui représente le héros dans un univers féminin, dépourvu des éléments puissants qui ont fait sa renommée dans les représentations picturales de l'épisode de la Découverte à Skyros.

On pourrait penser qu'au I^{er} siècle ap. J.-C., Achille est comme dépossédé de ses qualités guerrières, celles qui l'ont mené sur le chemin de la gloire suprême et de la renommée éternelle, celui chanté par Homère. Il devient un héros sans envergure, simple ou pâle copie du guerrier sanguinaire qui régit son être. Il est le jeune homme caché parmi les filles du roi Lycomède qui décide de prendre les armes, tel le jeune

romain qui rejette son statut d'enfant en revêtant la toge *pretexte*. Il est l'enfant ou l'adolescent apprivoisé par son apprentissage auprès de Chiron, comme les élèves obéissants à leurs précepteurs. Achille dépossédé de sa puissance guerrière devient le modèle de la *paideia*, de l'éducation qui forme les esprits des jeunes citoyens romains à suivre les lois et l'idéologie de Rome et de ses empereurs successifs. Cependant, on voit constater qu'il n'en est rien, surtout dans le domaine littéraire. Chez Catulle et Virgile et Ovide le héros est toujours décrit comme un guerrier violent et sanguinaire. Certes, il n'est pas le sujet principal de leurs œuvres à l'inverse du poème épique inachevé de Stace, l'*Achilléide* où Achille n'a rien perdu de sa superbe, même si ce dernier est montré sous un angle différent de celui d'Homère ; mais ces auteurs montrent que le héros détient toujours une valeur héroïque pour la société romaine. En parallèle, dans les arts figurés, Achille détient une nouvelle valeur symbolique grâce au pouvoir de l'image même surtout quand le héros fait partie d'un programme décoratif réfléchi comme dans la maison d'Achille. Ce n'est pas un hasard, si certains propriétaires consacrent une pièce entière ou les grandes salles de réception de leur demeure avec des épisodes liés à la figure d'Achille. Dans ces cas de figures, la valeur emblématique et la noblesse du héros rejaillit sur les commanditaires. La figure d'Achille sur les peintures pariétales campaniennes est devenue un « accessoire » référentiel de la culture et du statut du propriétaire des lieux. Ainsi Achille est une figure esthétique qui transmet des valeurs morales et aristocratiques pour une élite qui sait les analyser et les interpréter et pour les parvenus qui tentent de suivre et d'adopter les mêmes codes mais sans toutefois parvenir réellement à les comprendre. En effet, l'organisation spatiale des tableaux dans les exemples cités met en évidence le niveau des connaissances des commanditaires avec les légendes mythologiques mais aussi avec les sources écrites ainsi que les rapports des domaines artistiques avec le pouvoir politique et les mœurs de la société romaine qui évolue régulièrement.

.

.

CONCLUSION

Les Grecs, qui ont fondé leur histoire sur la mythologie, à travers une tradition orale, puis écrite, ont su l'adapter suivant les exigences du moment comme l'ont fait les cultures italiques, étrusques et romaines avec la légende d'Achille dans les arts littéraires et figurés. L'univers mythologique de la vie d'Achille nous a fourni un certain nombre de parallèles entre les arts littéraires et les arts figurés. Les poètes et les artistes forment une communauté qui s'inspire de la mythologie et précisément des grandes figures héroïques. Les deux domaines puisent dans les mêmes sources légendaires, faisant partie d'une culture commune, transmises par des supports différents et s'interrompant parfois pour correspondre davantage à la politique du moment. Existe-t-il une influence d'un domaine sur l'autre ? Indubitablement non. Le parallélisme étroit entre le choix et la représentation des scènes légendaires dans les documents figurés et les textes a été démontré. Par conséquent, le goût et les similitudes des préoccupations de différentes époques sont ainsi mis en lumière.

Du IV^{ème} siècle au II^{ème} siècle av. J.-C., dans le patrimoine figuratif de la Grande-Grèce et de l'Étrurie, la figure d'Achille est encore insérée dans la légende de la guerre de Troie. L'ensemble des représentations italiotes et étrusques du IV^{ème} siècle au II^{ème} siècle av. J.-C., continue à mettre l'accent sur la fonction guerrière d'Achille lors de la guerre de Troie et sur son destin tragique. Les troubles et les conflits militaires qui sont apparus dès la moitié du IV^{ème} siècle av. J.-C., de la Grande-Grèce à l'Étrurie, trouvent une correspondance sur la céramique italiote et particulièrement dans les épisodes du don des armes par les Néréides, du sacrifice des prisonniers Troyens et des meurtres de Troilos et de Penthésilée. Les chefs militaires tel Alexandre le Grand et Pyrrhus, qui se réclamaient les héritiers du héros, ont aussi pu conditionner les choix iconographiques à la gloire d'Achille durant cette période (cratère de Canosa).

L'illustration d'un passage d'une épopée grecque sur les vases à destination funéraire, renforce le statut du commanditaire qui souhaite acquérir, comme les héros d'Homère, une vie éternelle dans l'au-delà. Le futur défunt peut s'identifier au héros, qui malgré sa nature semi-divine, ne peut échapper à la mort mais connaîtra l'immortalité à travers le souvenir. L'élite locale se transpose à travers les grandes figures de la mythologie grecque, véhicule de valeurs universelles, qui leur permettent de glorifier leur mémoire

une fois arrivée dans le royaume d'Hadès et de Perséphone. L'utilisation de la figure d'Achille, incarnation de l'héroïsation par excellence, sur les céramiques retrouvées dans les tombes de Grande-Grèce, les urnes funéraires, les sarcophages et les miroirs étrusques est liée aux valeurs aristocratiques des élites dirigeantes. Le héros est perçu dans l'excès, guidé par ses passions, sa colère, qui l'entraîne vers des actions aussi glorieuses que honteuses, comme dans l'épisode du meurtre de Troïlos. Ce motif a une valeur d'héroïsation du défunt mais peut aussi être lue comme une évocation de la mort prématurée du défunt « réel ». Les guerres qui ont frappées les territoires du Sud de l'Italie ont vu les membres de leur jeunesse décimée. Les batailles entre l'Apulie et la Lucanie ont favorisé le choix de cet épisode qui retranscrit la mort violente d'un jeune homme, évoquant celle des jeunes gens des différentes factions. Le défunt peut espérer, à travers les figures légendaires, une héroïsation posthume. Cet épisode détient une valeur symbolique liée au monde funéraire et une valeur historico-symbolique. Ensuite, l'extension de la domination romaine vers la Grande-Grèce a dû probablement jouer un rôle dans la persistance de ce schéma iconographique. La mort de Troïlos garde toujours sa valeur de transposition de la mort réelle de la jeunesse locale, mais la lecture interprétative de la scène évolue vers une vision anti-romaine. En effet, les peuples indigènes pouvaient se prévaloir de la culture grecque, assimilée avec les échanges dès l'époque des premières fondations des colonies, alors que les Romains se voulaient les héritiers des Troyens à travers la figure d'Enée. Troïlos devient alors l'incarnation de Rome, que les membres de l'élite locale cherchent à combattre et à anéantir. Cette utilisation de l'épisode d'Achille et Troïlos explique en partie pourquoi cet épisode sera très peu repris dans l'imagerie romaine. Notons que l'épisode du Sacrifice des prisonniers troyens a connu un succès dans le contexte italo-étrusque mais « brille » par son absence dans le répertoire figuré attique. Les peintres n'illustrent pas un épisode précis, ou du moins ne retranscrivent pas de manière identique l'épisode relaté par les poètes et les sources écrites. Ils réalisent des compositions « originales » qui mettent en avant – souvent avec l'insertion d'éléments propres à la culture locale – la symbolique dont la scène est chargée. Il est donc clairement visible que les arts figurés italiens réceptionnent et adaptent la légende d'Achille selon des critères précis qui correspondent aux goûts spécifiques identitaires d'une communauté.

Dans la vision des époques classique et hellénistique, Achille incarne l'individu doté de qualités et de valeurs de la noblesse, qui n'est plus au service d'une communauté mais de sa propre gloire, écho dans l'histoire réelle avec Alexandre le Grand et les autres

personnages des guerres puniques et enfin des conquêtes romaines. Le guerrier sanguinaire, indomptable, à qui rien ne résiste va peu à peu devenir le symbole humain de la gloire. La nature humaine d'Achille se développe de manière extrême mais toujours en relation avec des sentiments auxquels le commun des mortels peut se référer. Par exemple, dans l'épisode de la mort de Penthésilée l'amour tragique d'Achille pour la reine des Amazones, annonce l'incapacité du héros à pouvoir être heureux, dans une conception humaine du bonheur. Guidé par ses passions, il ne maîtrise pas ses sentiments qui surviennent aux instants les plus critiques de sa vie. Le caractère humain d'Achille est ainsi dévoilé, par sa vulnérabilité face à l'amour et la peine qu'il éprouve à la mort de Penthésilée.

Au II^{ème} av. J.-C., la figure d'Achille qui se développe de manière intense et massive sur les monuments - surtout les urnes - funéraires étrusques, trouve un écho dans la production littéraire latine contemporaine. En outre, l'échange d'un même modèle iconographique est avéré, au moins, entre la céramique et le travail du bronze (miroir et ciste), sur le territoire étrusque et le Latium. En Étrurie, il est donc clairement visible que les différents corps de métiers utilisent les mêmes schémas iconographiques tout en insérant des éléments décoratifs liés au médium utilisé, à une zone géographique précise et à une période particulière. Cependant la symbolique d'héroïsation du défunt à travers la figure d'Achille dans les arts figurés ne trouve pas d'équivalent dans les sources écrites. Chez les auteurs latins, l'image du héros est moins positive. Les écrivains mettent l'accent sur les « défauts » du héros, l'humanisant d'autant plus.

Si dans un premier temps, l'aristocratie grecque et les membres de l'élite locale hellénisée étaient les seuls à pouvoir prétendre représenter les valeurs morales et civiques de la société, au I^{er} siècle de notre ère, cet état de fait n'existe plus. En effet, en Campanie, on trouve des représentations héroïques sur les parois des demeures, comme dans la maison du Cryptoportique. Dans le contexte historique de la *Pax Romana*, où Rome est devenue la « maîtresse » du monde méditerranéen, le modèle d'une civilisation, à laquelle les autres peuples sont soumis, la figure d'Achille comme guerrier d'excellence n'a plus lieu d'être. On peut comprendre cette situation en tenant compte du contexte politique et historique mais aussi en considérant la multitude des transformations urbaines et stylistiques, caractéristiques des grandes cités, encore aujourd'hui. En outre, il est intéressant de constater que si les arts figurés du I^{er} siècle

ap. J.-C., présentent Achille sous les traits d'un enfant ou d'un adolescent pourvu d'une beauté physique mais dépourvu de puissance guerrière, la littérature contemporaine le décrit toujours comme le héros homérique à l'*hybris* démesurée et désireux de gloire. Notons, que sans les sources écrites des auteurs latins, comme avec le texte de Pline l'Ancien sur le groupe des *Saepta Julia*, nous n'aurions aucun élément pour établir l'existence de représentations figurées du héros à Rome.

Le cycle d'Achille naît alors véritablement dans le contexte romain, où on lui préfère son enfance. On accentue l'intérêt sur sa beauté juvénile, et ses qualités exceptionnelles qui font de lui le « meilleur des Achéens » accomplissant déjà des actes héroïques. Les arts figurés et les arts littéraires déplacent la figure belliqueuse d'Achille dans des épisodes comme l'éducation du héros auprès du Centaure Chiron et à son adolescence avec l'épisode de la Découverte à Skyros. Dans la sphère publique, le groupe sculpté des *Saepta Julia*, connu par le passage de Pline l'Ancien dans l'*Histoire Naturelle* et la fresque du plafond de la salle 119 de la *Domus Aurea* pour la sphère privée marquent à Rome le point de transition où s'opère un véritable changement dans la perception du héros dans les arts figurés. Ces événements relatifs à l'enfance du Péléide, ne sont pas évoqués chez Homère, et peuvent ainsi indépendamment du cycle troyen vivre dans le répertoire figuré et connaître un succès certain dans la sphère publique et surtout dans la sphère privée romaine.

Les épisodes de la Découverte à Skyros et de l'éducation d'Achille auprès de Chiron – connus essentiellement grâce aux fresques vésuviennes de Pompéi et d'Herculanum – ont permis aux artisans de renouveler le répertoire iconographique d'Achille, et d'en faire le modèle de la *paideia*, l'éducation à la grecque par excellence. La «vulgarisation» de l'image héroïque incarnée par Achille, le « meilleur des Achéens » démontre un changement social et idéologique important. La dimension éducative de ces deux scènes va se répandre rapidement sur les parois des demeures pompéiennes. Le « grand » héros grec qui inspirait Alexandre le Grand et les membres de l'aristocratie grecque, puis ceux des élites indigènes d'Italie du Sud et d'Étrurie se retrouve sur les murs des maisons romaines, sous des traits juvéniles, loin du guerrier indomptable de Troie. Dans ce contexte, la figure du héros se détache peu à peu de l'épopée homérique pour connaître une certaine indépendance.

Ainsi, le héros ne perd rien de sa superbe, mais s'adapte aux mœurs des époques pour perdurer et « être chanté » à jamais, non plus seulement par les *aèdes* mais grâce au pouvoir de l'image, au pouvoir de la mémoire commune universelle. Les hommes légendaires issus de la mythologie grecque, grâce à la parole, puis par l'écrit et les images continuent à être les symboles de référence historique, éducative et morale pour les générations futures. Ancrées dans les mémoires des individus, la geste d'Achille et l'épopée en général, deviennent des références symboliques mythico-réelles sur lesquelles peuvent s'appuyer les nouveaux « héritiers » de ces figures héroïques.

Les représentations figurées du héros ne s'arrêtent pas à notre limite chronologique, du I^{er} siècle de notre ère et seulement au territoire de la péninsule italienne. Dans tout l'Empire, le fils de Pélée et de Thétis continue d'exercer son pouvoir « d'attraction » sur la *nobilitas* et les nouvelles classes émergentes. Ainsi, le pouvoir de l'image réside dans sa faculté d'adaptation et de transmission de valeurs communes sans limite temporelle. Dans cette conception de l'image héroïque, la figure d'Achille est devenue, grâce à une multitude de reproductions et à son pouvoir d'adaptation des grandes valeurs morales, un élément essentiel de la culture gréco-romaine.

Bibliographie

Sources antiques :

- ACCIUS, *Œuvres. Fragments*, J. Dangel, Les Belles Lettres, Paris, 1995, 2002
- ACHILLE TATIUS, *Le roman de Leucippé et Clitophon*, J.-Ph. Garnaud, Les Belles Lettres, Paris, 1991
- APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, livre IV, F. Vian, E. Delage, Les Belles Lettres, Paris, 1981
- CATULLE, *Poésies*, livre LXIV, G. Lafaye, Les Belles Lettres, Paris, 1923, 1964
- CICERON, *Correspondances*, tome III, L. – A. Constans, Les Belles Lettres, Paris, 1971
- CICERON, *De Oratore*, H. Bornecque et E. Courbaud, Les Belles Lettres, Paris, 1971
- DENYS D'HALICARNASSE, *Antiquités romaines*, Livre I, V. Fromentin, Les Belles Lettres, Paris, 1998
- DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, XVII, P. Goukowsky, Les Belles Lettres, Paris, 1976
- HERODOTE, *Théogonie*, P. Mazon, Les Belles Lettres, Paris, 1928, 1986
- HOMERE, *L'Iliade*, P. Mazon, Les Belles Lettres, Paris, 1938, 1972
- HOMERE, *L'Odyssée*, V. Berard, Les Belles Lettres, Paris, 1924, 1972
- EURIPIDE, *Les Bacchantes*, H. Grégoire, Les Belles Lettres, Paris, 1973
- EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, F. Jouan, Les Belles Lettres, Paris, 1990
- EURIPIDE, *Hécube*, L. Méridier, N. Loraux, F. Rey, Les Belles Lettres, Paris, 1999
- EURIPIDE, *Iphigénie en Tauride*, L. Parmentier et H. Grégoire, Les Belles Lettres, Paris, 1925, 1982
- EURIPIDE, *Electre*, L. Parmentier et H. Grégoire, Les Belles Lettres, Paris, 1925, 1982
- JUVENAL, *Satires*, P. de Labriolle et F. Villeneuve, Les Belles Lettres, Paris, 1921, 1983
- MARTIAL, *Epigrammes*, H. J. Izaac, Les Belles Lettres, Paris, 1930, 1961
- OVIDE, *Tristes*, J. André, Les Belles Lettres, Paris, 1968

OVIDE, *Les Métamorphoses*, livres XII, XIII, G. Lafaye, H. Le Bonniec, Les Belles Lettres, Paris, 1925, 1991

OVIDE, *Les Fastes*, R. Schilling, Les Belles Lettres, Paris, 1992, 1993

OVIDE, *Héroïdes*, H. Bornecque, M. Prévost, Les Belles Lettres, Paris, 1928, 1965

PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, Les Belles Lettres, Paris,

PETRONE, *Le Satiricon*, A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1923, 1974

PHILOSTRATE, *Imagines*, A. Fairbanks, Londres, LOEB, 1931, 1960

PINDARE, *Les Néméennes*, A. Puech, Les Belles Lettres, Paris, 1923, 1967

PINDARE, *Pythiques*, A. Puech, Les Belles Lettres, Paris, 1922, 1977

PLAUTE, *Bacchides*, A. Ernout, J. C. Dumont, Les Belles Lettres, Paris, 1989

PLAUTE, *Mercator*, A. Ernout, Les Belles Lettres, Paris, 1936, 1970

PLAUTE, *Miles Gloriosus*, A. Ernout, Les Belles Lettres, Paris, 1936, 1970

PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, livre XXXIV, H. Le Bonniec, H. Gallet de Santerre, H. Le Bonniec, Les Belles Lettres, Paris, 1953

PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, livre XXXVI, J. André, R. Bloch, A. Rouveret, Les Belles Lettres, Paris, 1981

QUINTE-CURCE, *Histoires*, H. Bardon, Les Belles Lettres, Paris, 1948, 1965

STACE, *L'Achilléide*, J. Méheust, Les Belles Lettres, Paris, 1971, 2003

STRABON, *Géographie*, F. Lasserre, Les Belles Lettres, Paris, 1967

SUETONE, *La vie des douze Césars*, H. Ailloud, Les Belles Lettres, Paris, 1931, 1967

TACITE, *Annales*, P. Willeumier et J. Hellegouarc'h, Les Belles Lettres, Paris, 1974, 1990

TITE-LIVE, *Histoire romaine*, livre I, J. Bayet, G. Baillet, Les Belles Lettres, Paris, 1940, 1965.

TITE-LIVE, *Histoire romaine*, livre VIII, R. Bloch et Ch. Guittard, Les Belles Lettres, Paris, 1987

VALERIUS FLACCUS, *Argonautiques*, G. Liberman, Les Belles Lettres, Paris, 1997

VELLEIUS PATERCULUS, *Histoire romaine*, livre II, J. Hellegouarc'h, Les Belles Lettres, Paris, 1982

VIRGILE, *Énéide*, I-VI, H. Goelzer et A. Bellessort, Les Belles Lettres, Paris, 1925, 1966 (12^{ème} tirage)

VITRUVÉ, *De Architectura*, Livre V, C. Saliou, Les Belles Lettres, Paris, 2009

VITRUVÉ, *De Architectura*, Livre VII, B. Liou, M. Zuinghedau et M.-Th. Cam, Les Belles Lettres, Paris, 1995

Autres ouvrages:

ABBONDANZA, L., « Immagini dell'infanzia di Achille in età impériale continuità di un paradigma educativo », in *Ocnus* 4, 1996, p. 9-33

ADAM, A-M., « Le bûcher de Patrocle et l'ostentation des armes dans les sociétés indigènes d'Italie méridionale », in *Ktema* 25, 2000, p. 123-132

ADAM, R., *Recherches sur les miroirs prénestins*, Paris, 1980

AELLEN, Ch., CAMBITOGLU, A. et CHAMAY, J., *Le peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, Genève, 1986

AELLEN, Ch., *A la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personifications dans la céramique italote*, 2 vols, Zürich, 1994

Alessandro Magno. Storia e mito (21 déc. 1995 - 21 mai 1996), Leonardo Arte, 1995

ALFÖLDI, A., *Die Trojanischen Urahn der Römer*, Bâle, 1957

ALFÖLDI, A., *Early Rome and Latins*, Ann Arbor, 1963

ALLISON, P. M., « How do we identify the use of space in Roman housing ? », in E. Moormann (dir.), *Functionnal and spatial analysis of wall painting* (Amsterdam, 8-12 Septembre 1992), Leyde, 1993, p. 1-8

ALLROGGEN-BEDEL, A., « Dokumente des 18. Jahrhunderts zur topographie von Herculaneum », in *Cronache Ercolanese* 13, 1983, p. 2-16

AMBROSINI, T-L., « Specchi volsiniesi e vulcenti. Contributo ad una definizione preliminare della produzione volsiniese », in G. M. Della Fina (éd.), *Tra Orvieto e Vulci*, Rome, 2003, p. 407- 481

ANDERSON, J. K., *Ancient Greek horsemanship*, Los Angeles University California Press, Berkeley, 1961

ANDREAE, B., « Der Zyklus der Odysseefresken im Vatikan », in *RM* 69, 1962, p. 106-117

ANDREAE, B., « Die Tomba François : Anspruch und historische Wirklichkeit eines etruskischen Familiengrabes », in B. Andrae, A. Hoffmann, C. Weber-Lehmann (éd.), *Die Etrusker. Luxus für das Jenseits*, Munich, 2004, p. 176-207

ANDREASSI, G., *Jatta di Ruvo: la famiglia, la collezione, il museo nazionale*, Bari, 1996

ANDREASSI, G., « L'attività archeologica in Puglia nel 1996 », in *Mito e storia in Magna Grecia*, Tarente, 1997, p. 531-557

Annual Report of Museum of Fine Arts (ARMFA), Cambridge University Press, 1903, p. 70

ARIAS, P. E., « Un nuovo cratere apulo del Pittore di Baltimora », in *Rendiconti*, Atti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia, LIII-LIV, 1980-1982, p. 69-90

AUBERT, H., *Les légendes mythologiques de la Grèce et de Rome*, Paris, 1947

AUBRIOT, D., « Humanité et divinité dans l'*Illiade* à travers le personnage d'Achille », in M. Wronoff, S. Follet et J. Jouanna (dir.), *Dieux, héros et médecins grecs*, Besançon, 2001, p. 7-27

AUBRIOT, D., « De la lyre à l'arc », in O. Mortier-Waldschmidt (éd.), *Musique et Antiquité*, Actes du colloque d'Amiens (25-26 oct. 2004), Les Belles Lettres, Paris, 2006, p. 17 - 42

AUGER, D. (dir.), *Enfants et enfances dans les mythologies*, Actes du Colloque du Centre de Recherches Mythologiques de Paris X (16-18 sept. 1992), Nanterre, 1995

AURIGEMMA, S., *Le terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Rome, 1946, 1954 (3^{ème} éd.)

BADER, F., « Autour de Thétis la Néréide », in *Mort et fécondité dans les mythologies*, Actes du colloque de Poitiers (13-14 Mai 1983), Paris, 1986, p. 19-37

BAIER, T., « Eumolpe et Encolpe dans une galerie d'art », in E. Prioux, A. Rouveret (dir.), *Métamorphoses du regard ancien*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Nanterre, 2010, p. 191-204

BALDASSARE, I, PONTRANDOLFO, A., ROUVERET, A., SALDOVI, M., *La peinture romaine, de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive*, Actes du Sud, Motta, 2003

BALENSIEFEN, L., *Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches motiv in der Antiken Kunst*, Tübingen, 1990

BALL, L. F., *The Domus Aurea and the Roman architectural revolution*, Royaume-Uni, 2003

BALLAND, A., « Sur la nudité des nymphes », in *Mélanges offerts à J. Heurgon*.

L'Italie préromaine et la Rome républicaine, Ecole française de Rome, Paris, Rome, 1976, p. 1-11

BAROIN, C., « La maison romaine comme image et lieu de mémoire », in C. Auvray-Assayas (éd.) *Images romaines*, Actes de la table ronde organisée à l'Ecole Normale Supérieure (24-26 oct. 1996), Paris, 1998, p.177-191

BARRINGER, J. M., *Divine Escorts. Nereids in Archaic and classical Greek Art*, Ann Arbor, 1995

BARTMAN, E., « Decor et Duplicatio: Pendants in Roman Sculptural Display », in *AJA* 92, 1998, p. 211-225

BATTISTINI, O et CHARVET, P. (dir.), *Alexandre le Grand, Histoire et dictionnaire*, Paris, 2004

BAUMEISTER, A., *Denkmäler des klassischen Altertums zur erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte*, vol. I, Munich, Leipzig, 1885

BEAUJON, E., *Acte et passion du héros. Essai sur l'actualité d'Homère*, Boudry, Neuchâtel, 1948

BEAZLEY, J. D. et ASHMOLE, B., *Greek sculpture and painting to the end of the hellenistic period*, Cambridge, 1966

BEAZLEY, J. D., *Etruscan vase painting*, New-York, 1976

BEAZLEY, J. D., « The world of the etruscan mirror », in *JHS* 69, 1949, p. 1-17

BECATTI, G., *Arte e gusto negli scrittori latini*, Florence, 1951

BERARD, F., « Tacite et les inscriptions », in *ANRW* II, vol. 33/4, 1991, p. 3007-3050

BERARD, J., *La colonisation grecque de l'Italie méridionale et de la Sicile dans l'Antiquité : l'histoire et la légende*, Paris, 1941

BERGER, E., « La reconstruction du groupe d'Achille et Penthésilée », in *RA*, 1976, p. 187-189

BERGMANN, B., « The Roman House as Memory Theater: The House of the Tragic Poet in Pompeii », in *The Art Bulletin* 76, 1994, p. 225-256

BERGMANN, B. (dir.), *Roman Frescoes from Boscoreale : the Villa of Publius Fannius Synistor in Reality and Virtual Reality*, New-York, 2010.

BESCHI, L., « Un guerriero bronzeo da Oderzo (TV) », in B.M. Scarfi (dir.), *Studi di Archeologia della X regio in ricordo di Michele Tombolani*, Rome, 1994, p. 279-290

BESTE, H-J., « Domus Aurea, il padiglione dell'Oppio », in M. A. Tomei et R. Rea (dir.), *Nerone*, Electa, Milan, 2011, p. 170-175

- BIANCHI BANDINELLI, R., *Storicità dell'arte classica*, Florence, 1950
- BIANCHI BANDINELLI, R., *Rome. Le centre du pouvoir*, Paris, 1969
- BIANCHI BANDINELLI, R. et GIULIANO, A., *Les Etrusques et l'Italie avant Rome*, L'univers des Formes, Gallimard, Paris, 1973
- BIEBER, M., *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New-York, 1961
- BIERING, R., *Die Odysseefresken vom Esquilin*, Biering and Brinkmann, Munich, 1995
- BLANCK, H., « Die Malerein des sogennant Priester-Sarkofages in Tarquinia », in *Miscellanea archeologica Tobias Dohrn dedicata* 26, Rome, 1982, p. 11-28, pl. 1-12
- BLANCK, H., « Le pitture del "sarcofago del Sacerdote" nel museo nazionale di Tarquinia », in *DdA*, 1983, 2, p. 79- 84
- BLANCK, H., et PROIETTI, G., *La tomba dei rilievi di Cerveteri*, Studi di Archeologia, Rome, 1986
- BLANCK, H. et WEBER-LEHMANN, C. (dir.), *Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts*, Mayence, 1987
- BLOCH, R., *L'art et la civilisation étrusques*, Paris, 1955
- BOCCI, P., « Achille », in *EAA*, vol. 1, Rome, 1958, p. 25-33
- BOCCI, P., « Il sarcofago tarquiniese delle Amazzoni al Museo Archeologico di Firenze », in *SE* 28, 1960, p. 119-121
- BOES, J., « Le mythe d'Achille vu par Catulle: importance de l'amour pour une morale de la gloire », in *REL* 64, 1986, p. 104-115
- BOETHIUS, A., *The Golden House of Nero: some aspects of Roman architecture*, Ann Arbor, 1960
- BOITANI, F. (éd.), *I sarcofagi etruschi delle famiglie Partunu, Camna e Pulena*, Rome, 1988
- BONFANTE, L., « Un'urna chiusina con « têtes coupées », a New York », in *Studi di Antichità in onore di Guglielmo Maetzke*, vol. 1, Rome, 1984, p. 143-150
- BONNAFFE, A., *Poésie, nature et sacré*, vol I, Lyon, 1984
- BONNAFFE, E., *Les collectionneurs de l'ancienne Rome. Notes d'un amateur*, Paris, 1867
- BONNECHERE, P., *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Kernos, Suppl. 3, Liège, 1994

- BONUCCI, C., *Ercolano. Le due Sicilie*, Naples, 1835
- BORDA, M., *La pittura romana*, Milan, 1958
- BORDA, M., *Ceramiche Apule*, Bergamo, 1966
- BORDENACHE BATTAGLIA, G. et EMILIOZZI, A., *Le ciste prenestine*, I, Corpus 1, Rome, 1979
- BORDENACHE BATTAGLIA, G. et EMILIOZZI, A., *Le ciste prenestine*, I, Corpus 2, Rome, 1990
- BORRIELLO, M., « La casa del Poeta Tragico », in M. Borriello (dir.), *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio*, Ferrare, 1996, p. 96-101
- BOSCHUNG, D., « Römische Glasphalerae mit Porträtbüsten », in *BJb* 187, 1987, p. 193-258
- BOSCHUNG, D., *Das römische Herrscherbild, 1, 4. Die Bildnisse des Caligula*, Berlin, 1989
- BOSCHUNG, D., « Die Bildnistypen des iulisch-claudischen Kaiserfamilie. Ein Kritischer Forschungsbericht », in *JRA* 6, 1993, p. 39-79
- BOSCHUNG, D., *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauser*, Mayence, 2000
- BOTTINI, A. et TORELLI, M., (dir.), *Iliade*, Catalogue d'exposition (9 sept. 2006-18 fév. 2007), Rome, 2006
- BOTTINI, A. et SETARI, E. (dir.), *Il sarcofago delle Amazzoni*, Electa, Milan, 2007
- BOUCHER, J-P., « Sur l'influence des grands tragiques latins », in *Mélanges offerts à J. Heurgon. L'Italie préromaine et la Rome républicaine*, Ecole française de Rome, Paris, Rome, 1976, p. 59-64
- BOUGOT, A., *Philostrate. La galerie de tableaux*, Les Belles Lettres, Paris, 1991
- BOUVIER, D., « La tempête de la guerre : remarques sur l'heure et le lieu du combat dans l'*Iliade* », in *Mètis* II, 1986, p. 237 – 257.
- BOUVIER, D., *Le Sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, 2002
- BOUVIER, D., « Reliques héroïques en Grèce archaïque: l'exemple de la lance d'Achille », in P. Borgeaud et Y. Volochine (éd.), *Les objets de la mémoire. Pour une approche comparatiste des reliques et de leur culte*, Berne, 2005, p. 73-93
- BOUVIER, D., « Les jardins de l'*Odyssée*, lieux de l'ambiguïté et de la mémoire », in F. Bertholet et K. Reber (éd.), *Jardins Antiques*, CH-Gollion, 2010, p. 21-47

- BRACCESI, L., « Germanico e l'imitatio Alexandri in Occidente », in G. Bonamente, M.P. Segoloni (dir.) *Germanico, la persona, la personalità, il personaggio*, Actes de colloque (Macerata-Pérouse, 9-11 Mai 1986), Rome, 1987, p. 53-65
- BRAGANTINI, I., « Una pittura senza maestri : la produzione della pittura parietale romana », in *JRA* 17, 2004, p. 131-145
- BRAGANTINI, I., « La pittura in età tardo-repubblicana », in B. Perrier (éd.), *Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains : découvertes et relectures récentes*, Actes du colloque international de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi, (8-10 févr. 2007), Quasar, Rome, 2007, p. 123-132
- BRAGANTINI, I., « Le pitture dell'Augusteo di Ercolano », in F. Coarelli (éd.), *Divus Vespasianus. Il bilmillenario dei Flavi*, Milan, 2009, p. 386-391
- BRAGANTINI, I., « La pittura di età neroniana », in M. A. Tomei et R. Rea (dir.), *Nerone*, Electa, Milan, 2011, p. 190-201
- BRAUN, E., « Vaso di Clitia ed Ergotimo scoperto da Alessandro François, e la tazza di Glaukytes ed Archikles messa a comparativo confronto », in *Annali dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica*, 1848, p. 299-382
- BRECOULAKI, H., *L'esperienza del colore nella pittura funeraria dell'Italie preromana (V-III secolo a.C.)*, Electa, Naples, 2001
- BRELICH, A., *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Rome, 1958, 1978
- BRIGUET, M-F., *Les urnes cinéraires étrusques de l'époque hellénistique*, RMN, Paris, 2002
- BRILLIANT, R., *Narrare per immagini. Racconti di storie nell'arte etrusca e romana*, Florence, 1987
- BRILLANTE, C., « Crescita e apprendimento : l'educazione del giovane eroe », in *Quaderni Urbinati di Culture Classica* 37, 1991, p. 7-28
- BRISSON, J.-P., « Rome et l'âge d'or. Fable ou idéologie ? », in *Poikilia. Etudes offertes à J.-P. Vernant*, Paris, 1987, p. 123-143
- BRISSON, J.-P., *Rome et l'âge d'or: de Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris, 1992
- BROMMER, F., *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage*, Marbourg, 1974
- BRUAND, Y., « La restauration des sculptures du Cardinal Ludovisi », in *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 68, 1956, p. 397-418
- BRUNN, E., *I rilievi delle urne etrusche*, Vol 1, Rome, 1870
- BURANELLI, F. (dir.), *La tomba François di Vulci*, Rome, 1987

CADARIO, M., *La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a. C. al II d. C.*, Publication de la Faculté de Lettres et Philosophie, 218, Milan, 2004

CALLEN KING, K., *Achilles. Paradigms of the war hero from Homer to the Middle Ages*, University of California Press, Berkeley, 1987

CAMBITOGLU, A., « Troïlos pursued by Achilles: An Apulian Column-krater by the Painter of the Berlin Dancing Girl in the Museo Camillo Leone at Vercelli », in J. H. Betts, J. T. Hooker et J. R. Green (éd.), *Studies in Honour of T.B.L. Webster*, vol. 2, Bristol, 1986-1988, p. 1-21, pls. 1.1-1.18

CAMBITOGLU, A., CHAMAY, J., CAMPAGNOLO, M., *Le don de la vigne vase antique du baron Edmond de Rothschild*, Neuchâtel, 2006

CAMBITOGLU, A. et TRENDALL, A.D, *Apulian Red-figured vase-painters of the plain style*, The Archaeological Institute of America, 1961

CAMBITOGLU, A. et WADE, J., « Achilles and Troïlos: a campanian Bell-krater in the Nicholson Museum, Sydney, by the Libation Painter, representing Achilles and Troïlos », in *AntK* 15, 1972, p. 90-94, pl. 23

CAMBITOGLU, A., *Classical Art in the Nicholson Museum, Sydney*, Mayence, 1995

CAMBITOGLU, A. et CHAMAY, J., *Céramique de Grande Grèce. La collection de fragments Herbert A. Cahn*, Genève, 1997

CAMERON, A., « Young Achilles in the Roman World », in *JRS* 99, 2009, p. 1-22

CAMPOREALE, G., « L' Amazonomachia in Etruria », in *SE* 27, 1959, p. 116-118

CANOSA, M-G., « La tomba n° 33 di Timmari », in *La céramique apulienne. Bilan et perspectives*, Actes de la Table Ronde (Naples, 30 nov. – 2 déc. 2000), Centre Jean Bérard, Naples, Paris, 2005

CANOSA, M-G., *Una tomba principesca da Timmari*, Rome, 2007

CARPINO, A., *Discs of Splendor. The Relief Mirrors of the Etruscans*, Wisconsin, 2003

CAROTENUTO, S., *Herculaneum. Storia della antiche città di Ercolano e dei suoi scavi*, Naples, 1932

CASSANO, R. (dir.), *Principi, imperatori, vescovi*, Venice, 1992

CASTAGNOLI, F., « Il Campo Marzio nell'antichità », in *MAL* 8, 1, 1947, p. 140-148

CATALDI, M., *Tarquinia*, Rome, 1993

- CATENI, G. et FIASCHI, F., *Le urne di Volterra e l'artigianato artistico degli Etruschi*, Sansoni, Florence, 1984
- CECCARELLI, L., *L'eroe e il suo limite. Responsabilità personale e valutazione tissa nell' Iliade*, Bari, 2001
- CENCIAIOLI, L. (dir.), *L'Ipogeo dei Volumni: 170 anni della scoperta*, Atti del Convegno (Perugia, 10-11 giugno 2010), Pérouse, 2011
- Céramique et peinture grecques mode d'emploi*, Actes du colloque international de l'Ecole du Louvre, Paris, 1999
- CERCHAI, L., « La machaira di Achille: alcune osservazioni a proposition della « Tomba dei Tori » », in *Annali del seminario di studi del mondo classico sezione di Archeologia e Storia Antica*, Naples, 1980, p. 25-39, fig. 3-4
- CERULLI IRELLI, G., AOYAGI, M., De CARO, S., PAPPALARDO, U. (dir.), *La peinture de Pompéi*, Hazan, Paris, 1993
- CHAMAY, J., « Achille et Troïlos par le peintre de Caivano », in *AntK* 23, 1980, p. 48-53, pl. 15, 1-4
- CHANTRAINE, P., « Le divin et les dieux chez Homère », in *La notion du divin depuis Homère jusqu'à Platon*, Entretiens sur l'Antiquité Classique 1, Genève, 1954, Rome, 2003, p. 47-79
- CHARBONNEAUX, J., MARTIN, R. et VILLARD, F., *La Grèce classique (480-330 av. J.-C.)*, Univers des Formes, Gallimard, Paris, 1969
- CHOUET, M., *Enéide: illustrée par les fresques et les mosaïques antiques*, Paris, 2009
- CIANI, M. G. (dir.), *Il Canto di Patroclo (Iliade, XVI)*, Venise, 1989
- CIOTTI, U., « La testa-ritratto di Germanico da Amelia », in G. Bonamente, M. P. Segoloni (dir.), *Germanico, la persona, la personalità, il personaggio*, Actes de colloque (Macerata-Pérouse, 9-11 Mai 1986), Rome, 1987, p. 233-238
- CLARKE, J. R., *The houses of Roman Italy: 100 B.C.-A. D. 250: ritual, space, and decoration*, Berkeley, Los Angeles, 1991
- COARELLI, F., « L' « ara di Domizio Enobarbo » e la cultura artistica in Roma nel II secolo a.C. », in *Dialoghi di Archeologia* II, n° 3, 1968, p. 302-368
- COARELLI, F., « Arte ellenistica e arte romana: la cultura figurativa in Roma tra II e I secolo a. C. », in M. Cristofani Martelli et M. Cristofani (éd.), *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche*, Florence, 1977, p. 35-40
- COARELLI, F., *Le guide archéologique de Rome*, Rome, 1980, 1994 (trad. française)
- COARELLI, F., *L'Area sacra di Largo Argentina*, Rome, 1981

COARELLI, F., « Architettura sacra e architettura privata nella tarda Repubblica », in *Architecture et société. De l'archaïsme grec à la fin de la République romaine*, Actes du Colloque international organisé par le Centre national de la recherche scientifique et l'Ecole française de Rome (Rome 2-4 décembre 1980), Paris, Rome, 1983, p. 191-217

COARELLI, F., « Le pitture della Tomba François a Vulci: una proposta di lettura » in *Ricerche di Pittura Ellenistica*, Rome, 1985, p. 43-69.

COARELLI, F., *Il foro romano, 2. Periodo repubblicano e augusteo*, Rome, 1985

COARELLI, F., *Il Campo Marzio*, Rome, 1997

COARELLI, F., « Ares o Achille ? », in A. Coliva, S. Schütze (dir.), *Bernini scultore: La nascita del Barocco in Casa Borghese* (15 Mai - 20 Settembre 1998), Rome, 1998, p. 134-147

COARELLI, F. (dir.), *Pompéi : la vie ensevelie*, Larousse, Paris, 2005

COARELLI, F., *Revixit Ars*, Rome, 1997

COARELLI, F., *L'art romain. Des origines au III e siècle av. J.-C.*, Picard, Paris, 2011

COLIN, G., *Rome et la Grèce de 200 à 146 avant J. -C.*, Paris, 1905

COLLOBERT, C., *Parier sur le temps. La quête héroïque d'immortalité dans l'épopée homérique*, Paris, 2011

COLONNA, G., « I sarcofagi chiusini de età ellenistica », in *La civiltà di Chiusi e del suo territorio*, Atti del XVII Convegno di studi etruschi ed italici. Chianciano Terme (28 Mai – 1° juin 1989), Florence, 1989, p. 337-374

COLONNA, G., « I rapporti tra Orvieto e Vulci dal Villanoviano ai fratelli Vibenna », in G. M. Della Fina (éd.), *Tra Orvieto e Vulci*, Rome, 2003, p. 511-533

CONESTABILE, G., *Monumenti etruschi e romani della necropoli della Palazzone in Perugia circostanti al sepolcro dei Volumni*, Rome, 1856

CORALINI, A., « Ercole e Onfale nelle pittura pompeiana. Problemi di identificazione », in *Ocnus* 8, 2000, p. 69-92

CORALINI, A., *Hercules domesticus: immagini di Ercole nelle case della région vesuviana: I. Secolo a.c.-79. d.c.*, Naples, 2001

CORALINI, A., « Iconologia di Ercole nella regione vesuviana. Dati e prospettive », in *Nuove ricerche archeologiche a Pompei ed Ercolano*, Electa, Naples, 2005, p. 339-354

CORBIER, M., *Donner à voir, donner à lire. Mémoire et communication dans la Rome ancienne*, Paris, 2006

CRESCI MARRONE, G., « Germanico e l'imitatio Alexandri in Oriente », in G.

Bonamente, M. P. Segoloni (dir.), *Germanico, la persona, la personalità, il personaggio*, Acte de colloque (Macerata-Pérouse, 9-11 Mai 1986), Rome, 1987, p. 67-77

CRISTOFANI, M., « Ricerche sulle pitture della tomba « François » », in *Dialoghi di Archeologia* 1, 1967, p. 186-219

CRISTOFANI, M., « Strutture insediative e modi di produzione », in M. Cristofani Martelli et M. Cristofani (éd.), *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche*, Florence, 1977, p. 74-80

CRISTOFANI, M., *La scoperta degli etruschi. Archeologia e antiquaria nel' 700*, Rome, 1983

CROISILLE, J.-M., *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Latomus, Bruxelles, 1982

CROSILLE, J.-M., *La peinture romaine*, Paris, 2005

CURTIUS, L., *Die Wandmalerei Pompejis*, Hildesheim, 1929

D'AGOSTINO, B., « Appunti in margine alla Tomba François di Vulci », in A. Minetti, *Pittura etrusca: problemi e prospettive*, Atti Convegno Sarteano-Chiusi 2001, Sienna, 2003, p. 100-110

DACOS, N., *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, 1969

DANGEL, J., *Héros et héroïnes dans l'épopée latine républicaine, de Livius Andronicus à Ennius*, 2008

DANGEL, J., « L'otium chez les Latins de l'époque républicaine », in *Les loisirs et l'héritage de la culture grecque*, Bruxelles, 1996, p. 229-239.

DANGEL, J., « Tragédie républicaine méconnue : les actes fondateurs de Livius Andronicus », in *Pallas* 49, 1998, p. 53-71

DAREGGI, G., *Urne del territorio perugino. Un gruppo inedito di cinerari etruschi ed etrusco-romani*, Quaderni dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Perugia, Rome, 1972

De ALBENTIIIS, E., *La Casa dei Romani*, Milan, 1990

De ANGELIS, F., « Tragedie familiari. Miti greci nell'arte sepolcrale etrusca », in *Lo specchio del mito: immaginario e realtà*, Wiesbaden, 1999, p. 53-66

De ANGELIS, F., « Le urne e i sarcofagi in pietra di produzione chiusina », in D. Barbagli, M. Iozzo (éd.), *Etruschi. Chiusi, Siena, Palermo, La collezione Bonci Casuccini*, Sienna, 2007, p. 86-108

De ANGELIS d'OSSAT, M. (dir.), *Scultura antica in Palazzo Altemps. Museo Nazionale Romano*, Electa, Milan, 2002

De CESARE, M., *Le statue in imagine Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Rome, 1997

De CARO, S. (dir.), *Guide du Musée Archéologique de Naples*, Naples, 2001

De GRUMMOND, N. T., « Mirrors, marriage and mysteries », in *JRA*, Suppl. Series 47, 2002, p. 63-85

De JULIIS, E. M., *Archeologia in Puglia*, Bari, 1983

De JULIIS, E. M., *La Tomba del vaso dei Niobidi di Arpi*, Bari, 1992

De JULIIS, E. M., *Taranto*, Bari, 2000

De LACHENAL, L., « Gruppo formato da Teti seduta su un trono e da un piccolo tritone », in *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 1, Rome, 1979, p. 137-140

De MARIA, S., « Rango e cultura del dominus nello spazio domestico di età romana », in C. Bertelli, L. Malnati, G. Montevocchi (éd.), *Otium. L'arte di vivere nelle domus romane di età imperiale*, Milan, 2008, p. 39-44

De ROMILLY, J., *Héros tragiques, héros lyriques*, Saint-Clément-de-Rivière: Fata Morgana, 2000

DE SIMONE, A., *La collezione antiquaria della biblioteca dei Girolamini in Napoli*, Naples, 1975

DEL CORNO, D., « Mito e miti dalla parola all'immagine », in G. Sena Chiesa et E. A. Arslan (dir.), *Miti Greci. Archeologia pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milan, 2004, p. 30-36

DELCOURT, M., *Hermaphrodite. Mythes et rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique*, Paris, 1958

DELCOURT, M., *Pyrrhos et Pyrrha. Recherches sur les valeurs du feu dans les légendes helléniques*, Paris, 1965

DELCOURT, M., *Héphaïstos ou la légende du magicien*, Paris, 1982

DEMPSTER, T. (dir.), *Thomae Dempsteri De Etruria regali*, Florence, 1723-1724

DENOYELLE, M., « Iconographie mythique et personnalité artistique dans la céramique protoitaliote », in *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italiota ed etrusca dal VI al IV secolo A. C.*, Atti del convegno internazionale (29-31 Mai 1994), Salerne, 1995, p. 83-101

DESCOEUDRES, J. P., « The Tildesley Mirror. Reflection of a Phidian composition »,

in A. Cambitoglou (éd.), *Classical Art in the Nicholson Museum, Sydney*, Mayence, 1995, p. 167-197

Di PALO, F., *Dalla Ruvo antica al museo archeologico Jatta*, Fasano, 1987

DICKMANN, J-A., PIRSON, F., « Ambienti di rappariement e utilizzazione commerciale all'interno di un complesso architettonico di Pompei: la Casa dei Postumii VIII 4, 4.49 e la sua insula », in F. Senatore (dir.), *Pompei, il Sarno e la Penisola Sorrentina*, Pompei, 1998, p. 123-133

DICKMANN, J-A., *Domus frequentata: Anspruchsvolles Wohnen impompejanischen Stadthaus*, Munich, 1999

DICKMANN, J-A., PIRSON, F., « Abitare e lavorare nell'antica Pompei. L'indagine nella Casa dei Postumii tra archéologie e tutela », in *Pompei tra Sorrente Sarno*, Rome, 2001, p. 63-85

DOHRN, T., « Zur geschichte des italisch-etruskischen porträts », in *RM* 52, 1937, p. 119-139

DOHRN, T., *Grundzüge etruskischen Kunst*, Baden-Baden, 1958

DUBOIS-PELERIN, E., *Le luxe privé à Rome et en Italie au I er siècle ap. J. -C.*, Naples, Centre J. Bérard, 2008

DUCATI, P., *Storia dell' arte etrusca*, 2 vol., Florence, 1927

DUCATI, P., *Pittura etrusca italo-greca e romana*, Novara, 1942

DUCREY, P., *Le traitement des prisonniers de guerre dans la Grèce antique : des origines à la conquête romaine*, Paris, 1968

DUCREY, P., *Guerre et guerriers dans la Grèce antique*, Paris, 1985

DUMEZIL, G., *Le problème des Centaures. Etude de mythologie comparée indo-européenne*, Paris, 1929

DUMONT, J. C., « Le décor de Trimalcion », in *MEFRA* 102, vol. 2, 1990, p. 959-981

DUPONT, F., *Le théâtre latin*, Paris, 1988

DUPONT, F., *L'invention de la littérature, de l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, 1994

DURBEC, Y., « Stace, *Achilléide*, 20-51 et l'*Alexandra* de Lycophron », in *La Parola del Passato*, vol. LXV, Naples, 2010, p. 208-212

ELSNER, J. (éd.), *Art and text in Roman culture*, Cambridge University Press, New-York, 1996

EMILIOZZI, A. et MAGGIANI, A., *Caelatores: incisori di spectacle e ciste tra Lazio ed Etruria*, Rome, 2002

ERISTOV, H., « Peinture romaine et textes antiques : informations et ambiguïtés. A propos du recueil Millet », in *RA*, vol. 1, 1987, p. 109-123

ESPOSITO, D., *La pittura di Ercolano*, Naples, 2005

ESPOSITO, D., *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed economico-sociali*, Rome, 2009

ESTIENNE, S., « D'une chapelle dédiée à Hercule à l'Hercule Cubans des Régionnaires, le problème du recouplement des sources », in O. de Cazanove et J. Scheid (éd.), *Sanctuaires et sources*, Centre Jean Bérard, 2003, p. 55-67

ETIENNE, R., *La vie quotidienne à Pompéi*, 1966, 1998

ETIENNE, R., « A propos du cosiddetto edificio des Augustales d'Herculanum », in *Ercolano 1738-1988, 250 anni di ricercare archeologica*, Atti del Convegno internazionale Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei (30 oct - 5 nov. 1988), Rome, 1993, p. 345-350

FABRE-SERRIS, J., *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux Ier siècle avant et après Jésus-Christ*, Lausanne, 1998

FANTUZZI, M., *Achilles in Love. Intertextual Studies*, Oxford University Press, Oxford, 2012

FARANDA, L., *Le lacrime degli ero: pianto e identità nella Grecia antica*, Milan, 1992

FEEMSTER JASHEMSKI, W., *The Garden of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*, vol. II, New-York, 1993

FELLETTI, B. M., « La tetide della Stazione Termini », in *Archeologia Classica*, 1, 1949, p. 46-68

FERUGLIO, A. E., « Complessi tombali con urne nel territorio di Perugia », in M. Cristofani Martelli et M. Cristofani (éd.), *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche*, Florence, 1977, p. 110-117

FIORELLI, G., *Sulle scoperte archeologiche fatte in Italia dal 1846 al 1866*, Naples, 1867

FIORELLI, G., *Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872*, Naples, 1873

FITTSCHEN, K., « I ritratti di Germanico », in G. Bonamente, M. P. Segoloni (dir.), *Germanico, la persona, la personalità, il personaggio*, Actes de colloque (Macerata-Pérouse, 9-11 Mai 1986), Rome, 1987, p. 205-218

- FIUMI, E., *Volterra : il Museo Etrusco e i monumenti antichi*, Pise, 1978
- FOERST, G., *Die gravierungen der pränestinischen cisten*, Rome, 1978
- FORNARI, F., « Ricerche sugli originali dei dipinti pompeiani col mito di Achille in Sciro », in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, vol. 44, 1916, p. 55-77
- FOUCART, M. P., *Le culte des héros chez les Grecs*, Paris, 1918
- FRASCHETTI, A., *La commemorazione di Germanico nella documentazione epigrafica*, Rome, 2000
- FRAZER, J. G., *Adonis. Etude de religions orientales comparées*, Paris, 1921
- FREZOULS, E., « Les julio-claudiens et le Palatium », in *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome*, Actes du colloque de Strasbourg (9 - 22 juin 1985), Strasbourg, 1987, p. 445-462
- FRIIS JOHANSEN, K., « An antique replica of the Priam bowl from Hoby », in *Acta Arch* 1, 1930, p. 273-277
- FRIIS JOHANSEN, K., « New evidence about the Hoby silver cups », in *Acta Arch* 31, 1960, p. 185-190
- FRONTISI-DUCROUX, F., « La mort en face », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 1, 1986, p. 197-217
- FRONTISI-DUCROUX, F., « Avec son diaphragme visionnaire : ἸΔΥΙΗΣΙ ΠΡΑΠΠΙΔΕΣΣΙ », *Iliade* XVIII, 481. A propos du bouclier d'Achille », in *REG*, CXV, 2002, p. 463-484
- FRY, G., (traduit et commenté par), *Récits inédits sur la guerre de Troie*, Les Belles Lettres, Paris, 2004
- FUCHS, M. E., « Regards sur la peinture antique », in *Perspective*, vol. 2, 2010-2011, p. 249-256
- FURTWÄNGLER, A. et REICHHOLD, K., *Griechische Vasenmalerei*, vol. 2, Munich, 1909
- GABRIEL, M., *Masters of Campanian painting*, New-York, 1952
- GAGE, J., *Huit recherches sur les origines italiennes et romaines*, de Boccard, Paris, 1950
- GALINSKY, K., *Augustan culture: an interpretative introduction*, Princeton University Press, 1996, 1998
- GALLI, E., « Un vaso falisco con rappresentazione del sacrificio funebre a Patroclo »,

in *Ausonia*, 5, 1911, p. 118-127

GALLI, E., « Il sarcofago étrusco di Torre San Severo con quattro scène del ciclo troiano », in *Monumenti Antichi* 24, 1916, p. 5-116

GALLI, E., *Perugia, Il Museo. Funerario del Palazzone all'Ipogeo dei Volumni*, Florence, 1921

GALLINA, A., « Le pitture con paesaggi dell'Odissea dall'Esquilino », in *Studi Miscellanei* 6, 1964, Rome, p. 5-45.

GALLOTTA, B., *Germanico*, Rome, 1987

GASCOU, J., « La Tabula Siarensis et le problème des municipes romains hors d'Italie », in *Latomus* 45, 1986, p. 541-554

GATTI, C., « Gli honores postumi a Germanico nella Tabula Hebana », in *La Parola del Passato*, vol. 5, 1950, p. 151-157

GATTI, G., « I Saepta Julia nel Campo Marzio », in *Topografia ed edilizia di Roma antica*, Rome, 1989, p. 89-104

GERHARD, E., *Etruskische Spiegel*, vol 1, vol. 5, Berlin, 1840-1897

GERHARD, E., *Apulische Vasenbilder des Königlichen Museums zu Berlin*, Berlin, 1845

GHEDINI, F., « La fortuna del mito di Achille nella propaganda tardo repubblicana e imperiale », in *Latomus* 53, 1994 (avril-juin), p. 297-316

GHEDINI, F., « Miti greci nella pittura della prima età imperiale come specchio di un messaggio ideologico : Achille a Sciro », in *Le Giornate del Castello : Incontri di studio* (Pordenone 6 ott – 26 oct – 29 nov. 1996), Pordenone, 1997, p. 83-91

GHEDINI, F., « Achille a Sciro », in F. Ghedini, I. Colpo et M. Novello (éd.), *Le Immagini di Filostrato Minore : la prospettiva dello storico dell'arte*, Rome, 2004, p. 17-26

GIACOBELLO, F., *Larari pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, Milan, 2008

GIANGIULIO, M., *Ricerche su Crotona arcaica*, Pise, 1989

GILOTTA, F., « Specchi prenestini tardo-classici : qualche appunto sugli avvii della produzione », in *Aspetti e problemi della produzione degli specchi etruschi figurati*, Rome, 2000, p. 143-163.

GIULIANI, L., *Bildervasen aus Apulien. Bilderhefte der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz*, Berlin, 1988

- GODART, L. et De CARO, S. (dir.), *Nostoi, Capolavori ritrovati : Roma, Palazzo del Quirinale (21 déc. 2007 – 2 mars 2008)*, Rome, 2007
- GOIMARD, J., *Rome au temps d'Auguste*, Paris, 1967
- GONZÁLEZ, J., « Tabula Siarensis, Fortunales Siarenses et municipia ciuium Romanorum » in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 55, 1984, p. 55-100
- GONZÁLEZ, J. et ARCE, J. (éd.), *Estudios sobre la Tabula Siarensis*, Madrid, 1988
- GORI, A. F., *Musei Guarnaccii antiqua Monumenta Etrusca eruta e Volaterranis hypogaeis, observationibus illustrata*, Florence, 1744
- GOUKOWSKY, P., *Essai sur les origines du mythe d'Alexandre*, vol. I, Nancy, 1978
- GRAHAM, J. W., « The Ransom of Hector on a New Melian Relief » in *AJA* 62, 3, 1958, p. 313-319
- GRANZOTTO, P., *Il romanzo di Achille*, Milan, 1991
- GRASSIGLI, G. L., « Una toeletta particolare. Attorno a un quadro dalla casa di Sirico », in *EIDOLA* 2, Pisa, Rome, 2005, p. 95-111
- GRASSIGLI, G. L. et MENICHETTI, M., « Lo scudo e lo specchio. Forme della catoptromanzia », in *Le Perle e il filo. A Mario Torelli per i suoi settanta anni*, Osanna, Venosa, 2008, p. 147-176
- GRECO, E., *La Grande-Grèce. Histoire et archéologie*, Rome, 1992, trad. française, Hachette, Paris, 1996
- GRIMAL, P., *Les jardins romains*, Paris, 1969
- GRIMAL, P., *La civilisation romaine*, Paris, 1960, 2001
- GRIMAL, P., *Pompéi. Demeures secrètes*, Paris, 1992
- GROS, P., « Hermodoros et Vitruve », in *MEFRA* 85, 1973, p. 137-161
- GROS, P., *Architecture et société à Rome et en Italie centro-méridionale aux deux derniers siècles de la République*, Bruxelles, 1978
- GROS, P., « Les statues de Syracuse et les « dieux » de Tarente », in *REL* 57, 1979, p. 85-114
- GROS, P., « La basilique du forum selon Vitruve, V, 1 : la norme et l'expérimentation », in *Bauplanung und Bautheorie der Antike*, Berlin, 1984, p. 46-89
- GROS, P. et TORELLI, M., *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano*, Roma-Bari, 1988

- GROS, P., « Basilica », in *EAA*, 2^{ème} Suppl. 1971-1994, Rome, 1994, p. 612-616
- GROS, P., *L'architecture romaine du début du III e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*, vol. I, Paris, 1996
- GUIDOBALDI, M. P., « La Casa del rilievo di Telefo: considerazioni sulla stria edilizia di una Domus aristocratica ercolanese », in *Ostraka* 1, 2006, p. 31-46.
- GUIDOBALDI, M. P. et ESPOSITO, D., *Herculenum*, Verone, 2012
- GURY, F., « La forge du destin à propos d'une série de peintures pompéiennes du IV^e style », in *MEFRA* 98, 1986, p. 427-489
- GURY, F., « La découverte de Télèphe à Herculenum », in *KölnJbVFrühGesch* 24, 1991, p. 97-103
- GUZZO, P. (dir.), *Pompei. Storia e paesaggi della città*, Electa, Milan, 2007
- HABETZEDER, J., « Dancing with decorum », in *Opuscula*, vol 5, 2012, p. 7-47
- HAFNER, G. (dir.), *Corpus Vasorum Antiquorum* (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum), vol. 2, p. 35
- HALES, S., *The Roman House and Social Identity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003
- HARARI, M., « Ipotesi sulle regole del montaggio narrativo nella pittura vascolare etrusca », in *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italiota ed etrusca dal VI al IV secolo A. C.*, Atti del convegno internazionale (29-31 Mai 1994), Salerne, 1995, p. 103-135
- HARARI, M., « Lo scudo « spezzato » di Vel Saties », in *Ostraka*, vol. 1, Naples, 2007, p. 45-54
- HARDIE, P.R., « Imago mundi: cosmological and ideological aspects of the shield of Achilles », in *JHS* CV, 1985, p. 11-31
- HAUMESSER, L., « Etrusques, Puniques et Grecs: la circulation des sarcophages en marbre peints », in *Etruschi, Greci. Fenici e Cartaginesi nel Mediterraneo centrale*, Rome, 2007, p. 271-291
- HAUMESSER, L., *Le décor funéraire étrusque à l'époque hellénistique: images eschatologiques et imaginaire de l'au-delà*, 2008 (thèse)
- HAUMESSER, L., « La peinture funéraire étrusque à l'époque hellénistique: influences culturelles et traditions locales », in *Bolletino di Archeologia* 20, online, p. 20-26
- HAYNES, S., *Etruscan Civilization. A cultural history*, Londres, 2000

- HEATH, J., « Prophetic Horses, Bridled Nymphs: Ovid's Metamorphosis of Ocyroe », in *Latomus* 53, 1994 (avril-juin), p. 340-353
- HELBIG, W., *Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig, 1868
- HELBIG, W., *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, Leipzig, 1873
- HELBIG, W., *Le pitture murali campane scoperte negli anni 1867-79*, Naples, 1879
- HERBIG, R., « ΘΕΑ ΣΙΒΥΛΛΑ », in *JdI* 59/60, 1944-1945, p. 141-147
- HERBIG, R., *Die Jüngeretruskischen Steinsarkophage*, Berlin, 1952
- HEURGON, J., « I culti non greci della Magna Grecia », in *Le genti non greche della Magna Grecia*, Atti dell' convegno di studi sulla Magna Grecia (10-15 oct., Tarente), Naples, 1972, p. 55-75
- HEURGON, J., « D'Iphigénie à Troïlos. (Notes sur la substitution des victimes de sacrifices sur des urnes de Chiusi) », in *Studi di Antichità in onore di G. Maetzsche*, vol. 2, Rome, 1984, p. 317-320
- HEUZE, P., *Pompéi ou le bonheur de peindre*, Paris, 1990
- HODSKE, J., *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis*, Verlag Franz Philipp Rutzen, Ruppolding et Mayence, 2007
- HÖLSCHER, T., *Monumenti statali e pubblico*, Rome, 1994
- HÖLSCHER, T., *The language of Images in Roman Art*, (trad. anglaise), Cambridge University Press, 2004
- HORSFALL, N., « Stesichorus ar Bovillae ? », in *JHS* 99, 1979, p. 26-48
- HUELSEN, C., *Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1917
- HURLET, F., *Les collègues du prince sous Auguste et Tibère*, coll. Ecole Française de Rome, 227, Paris -Rome, 1997
- HUS, A., *Vulci étrusque et étrusco-romaine*, Paris, 1971
- IACOPI, I., *Domus Aurea*, Milan, 2001
- INGHIRAMI, F., *Monumenti etruschi o di etrusco nome*, Florence, 1821-1826
- INGHIRAMI, F., *Galleria omerica o raccolta di Monumenti Antichi*, Florence, 1829-1831
- INGHIRAMI, F., *Pitture di vasi fittili*, vol. 1, 1835

ISMAN, F., *I predatori dell'arte perduta. Il saccheggio dell' archeologia in Italia*, Skira, Milan, 2009

JANNOT, J-R., *Devins, Dieux et Démons. Regards sur la religion de l'Etrurie antique*, Picard, Paris, 1998

JASHEMSKI, W. F., *Gardens*, New-York, 1979

JASHEMSKI, W. F., *The gardens of Pompeii. Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*, vol II, New-York, 1993

JATTA, G., *Catalogo del museo Jatta: con breve spiegazione dei monumenti da servir di guida di curiosi*, Naples, 1869

JEANMAIRE, H., « Chiron », in *Mélanges Henri Grégoire*, Bruxelles, 1949, p. 255-265

JOUAN, F., *Euripide et les légendes des Chants Cypriens. Des origines de la guerre de Troie à l'Iliade*, Paris, 1966

KAHIL, L. (dir.), *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (L.I.M.C)*, Genève, 1981

KAHIL, L., « Le sacrifice d'Iphigénie », in *MEFRA* 103, 1991, p. 183-196

KELSEY, F. W., « Codrus's Chiron and a painting from Herculaneum », in *AJA* 12, 1908, p. 30-38

KEMP-LINDEMANN, D., *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst*, Berne, 1975

KISS, Z., *L'iconographie des princes julio-claudiens au temps d'Auguste et de Tibère*, Varsovie, 1975

KOSSATZ-DEISSMANN, A., *Dramen des Aischylos auf westgriechischen vasen*, Mayence, 1978

L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique, Actes de la table ronde organisée par l'Ecole Française de Rome, Rome, 1998

La céramique apulienne bilan et perspective, Actes de la table ronde organisée par l'Ecole Française de Rome, Naples, 2005

La BAUME, P., *Römisches Kunstgewerbe zwischen Christi Geburt und 400*, Braunschweig, 1964

LA PENNA, A., « Funzione e interpretazioni del mito nelle tragedia arcaica latina », in M. Cristofani Martelli et M. Cristofani (éd.), *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche*, Florence, 1977, p. 10-27

La Pittura pompeiana, 2009

La REGINA, A. (dir.), *Guida archeologica di Roma*, Electa, Milan, 2004

La ROCCA, E., ENSOLI, S., TORTORELLA, S. et PAPINI, M. (dir.), *Roma. La Pittura di un Impero*, Skira, Milan, 2009

La ROCCA, E. et PARISI PRESICCE, C. (dir.), *Ritratti. Le tante facce del potere* (10 mars-25 sept. 2011), Rome, 2011

LAMBRECHTS, R., « L'étude et l'édition des miroirs étrusques. Quelques réflexions et questions de méthode », in *Aspetti e problemi della produzione degli specchi etruschi figurati*, Rome, 2000, p. 165- 179.

LANCIANI, R., *Forma Urbis Romae*, Rome, 1893-1901

LANDON, Ch. P., *Vies et œuvres des peintres les plus célèbres*, Paris, 1815

LATTIMORE, S., « Ares and the Heads of Heroes », in *AJA* 83, 1979, p. 71-78

LAVIOSA, C., *Scultura tardo-etrusca di Volterra*, Milan, 1965

Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli, Rome, 1986

LECOQ, A-M., *Le bouclier d'Achille. Un tableau qui bouge*, Gallimard, Paris, 2010

LEE THOMPSON, M., « The Monumental and literary evidence for programmatic painting in Antiquity », in *Marsyas* 9, 1961, p. 36-77

LEHMANN, K., « A roman Poet visits a museum », in *Hesperia* 14, 1945, p. 259-269

LEVI, D., « La Tomba della Pellegrina », in *Notizie degli Scavi*, 1931, p. 475-505

LEVY, E., « Arète, Timè, Aidôs et Némésis: le modèle homérique », in *Ktéma* 20, 1995, p. 177-211

LING, R., *Roman Painting*, Cambridge, 1991

LING, R., « The decoration of Roman Triclinia », in *In vino veritas*, British School at Rome, 1995, p. 239-251

LIPPOLIS, E., GARRAFFO, S., NAFISSI, M. (dir.), *Taranto I*, *Magna Grecia* 9, Tarente, 1995

LIPPOLIS, E. (dir.), *I Greci in Occidente. Arte e artigianato in Magna Grecia*, Electa, Naples, 1996

LIVERANI, P., « Cesare Urbanista », in G. Gentili (dir.), *Giulio Cesare : L'uomo, le imprese, il mito*, Milan, 2008, p. 42-51

LONG, A. A., « Morals and Values in Homer », in *JHS* 90, 1970, p. 121-139

LONGO, O., « Le héros, l'armure, le corps », in *Dialogues d'Histoire Ancienne* 22/2, 1996, p. 25-51

LORAUX, N., « HBH et ΑΝΔΡΕΙΑ : deux versions de la mort du combattant athénien », in *Ancient society* 6, 1977, p. 1-31

LORAUX, N., « Mourir devant Troie, tomber pour Athènes: de la gloire du héros à l'idée de la cité », in G. Gnoli et J-P. Vernant (éd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, 1982, p. 26-43

LOWENSTAM, S., *As witnessed by images, the trojan war tradition in Greek and Etruscan art*, Baltimore, 2009

LUGLI, G., *La Domus Aurea e le terme di Traiano*, Rome, 1969

LUCIANI, R. et SPERDUTI, L., *Domus Aurea Neronis Roma*, Rome, 1993

LYDAKIS, S., *Ancient Greek Painting and Its Echoes in Later Art*, Los Angeles, 2004

MADELENAT, D., *L'épopée*, Paris, 1986

MAGGIANI, A. (dir.), *Artigianato artistico. L'Etruria settentrionale interna in età ellenistica*, Electa, Milan, 1985

MAGGIANI, A., « Iconografie greche e storie locali nell'arte etrusco-italica tra IV e III secolo a. C. », in *Prospettiva* 68, 1992, p. 3-12

MAIURI, A., *La peinture romaine*, Genève, 1953

MAIURI, A., *Ercolano: I nuovi scavi (1927-58)*, 2 vols, Rome, 1958

MAIURO, M., « Oltre il Pasquino. Achille, il culto imperiale e l'istituzione ginnasiale tra oriente e Occidente nell' impero romano », in *Archeologia Classica* LVIII, 2007, p. 165-246

MALKIN, I., *The Returns of Odysseus: colonization and ethnicity*, Berkeley, University California Press, 1998

MANCONI, D., « Statua di Germanico », in G. de Marinis, S. Rinaldi Tufi, G. Baldelli (dir.), *Bronzi e marmi della flaminia. Sculture romane a confronto*, Pergola, 2002, p. 133-135

MANSUELLI, G. A., « Gli specchi figurati etruschi », in *Studi Etruschi* XIX, 1946-1947, p. 9-137.

MANSUETO, T., *Mostri e Nereidi cavalcando il fantastico mare*, Naples, 2009

MARCHETTI, C. (dir.), *L'Arma per l'Arte* (Naples, Palais Royal, 8 mai-30 sept. 2009), Naples, 2009

- MARIGLIANI, C., *Caligula e Nerone*, Rome, 2011
- MARROU, H.I., *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, 1958 (4^{ème} éd.)
- MASSA-PAIRAULT, F-H., *Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques*, Rome, 1972
- MASSA-PAIRAULT, F-H., « Nouvelles études sur des urnes de Volterra », in *MEFRA* 87, 1975, p. 213-286
- MASSA-PAIRAULT, F-H., « Ateliers d'urnes et histoire de Volterra », in M. Cristofani Martelli et M. Cristofani (éd.), *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche*, Florence, 1977, p. 154-167
- MASSA-PAIRAULT, F-H., « Réflexions sur un cratère du Musée de Volterra », in *Revue Archéologique*, fasc. 1, 1980, p. 63-96
- MASSA-PAIRAULT, F-H., *Recherches sur l'art et l'artisanat étrusco-italiques à l'époque hellénistique*, Rome, 1985
- MASSA-PAIRAULT, F-H., *Iconologia e politica nell' Italia antica: Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo A.C.*, Milan, 1992
- MASSA-PAIRAULT, F-H., “ Aspetti e problemi della società prenestina tra IV e III sec. A.C.” in *La Necropoli di Praeneste “Periodi orientalizzante e medio repubblicano”*, Actes du 2nd colloque d'Etudes Archéologiques (Palestrina 21/22 Avril 1990), Palestrina, 1992
- MASSA-PAIRAULT, F-H., « Le Peintre de Darius et l'actualité. De la Macédoine à la Grande Grèce », in L. Breglia Pulci Doria (dir.), *L'incidenza dell'Antico II : studi in memore di Ettore Lepore*, Naples, 1996, p. 235-262
- MASSA-PAIRAULT, F-H., *La cité des Étrusques*, Paris, 1996
- MASSA-PAIRAULT, F-H. (dir.), *Le mythe grec dans l'Italie antique: fonction et image*, coll. de l'Ecole française de Rome, 253, Rome-Paris, 1999
- MASSA-PAIRAULT, F-H., « L'interprétation des frises du grand autel de Pergame et des *stylopinakia* de Cyzique », in F-H. Massa-Pairault et G. Sauron (dir.), *Images et modernité hellénistiques. Appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César*, Actes du colloque international organisé par l'Ecole française de Rome, l'Ecole française d'Athènes et l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Rome, 13-15 mai 2004), Rome, 2007, p. 205-221
- MAVROJANNIS, Th., « L'Achilléion nel santuario di Poseidone e Anftrite a Tenos. Un capitolo di storia della gens giulio-claudia in oriente », in *Ostraka* 3, 1994, p. 291-347
- MAYER, M., « Vasi figurati di Ceglie di Bari », in *Notizie degli Scavi*, 1900, p. 506-511

MAYO, M-E. (dir.), *The Art of South Italy Vases from Magna Graecia*, Richmond, 1982

MAZOIS, F., *Les ruines de Pompéi*, Paris, 1824

MAZZOLENI, D. et PAPPALARDO, U., *Fresques des villas romaines*, Paris, trad. française, 2004

MEHL, V., « Corps iliadiques, corps héroïques », in *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 29-42

MENICHETTI, M., *Quoius forma virtutei parisuma fuit...ciste prenestine e cultura di Roma medio-repubblicana*, Rome, 1995

MENICHETTI, M., « Una città e le sue immagini : la mitologia delle ciste prenestine », in F-H. Massa-Pairault (dir.), *Le mythe grec dans l'Italie antique : fonction et image*, coll. de l'Ecole française de Rome, Rome-Paris, 253, 1999, p. 485-510

MENICHETTI, M., « Lo scudo di Achille. Problemi e interpretazioni », in F-H. Massa-Pairault (dir.), *L'immagine antica et son interprétation*, Rome, 2006, p. 7-17

MENICHETTI, M., « Lo scudo e le armi magiche della guerra », in M. D'Acunto et R. Palmisciano (dir.), *Lo scudo di Achille nell'Iliade (AION)*, Pise-Rome, 2010, p. 97-110

MEYBOOM, P. G. P. et MOORMANN, E. M., *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, Peeters, Leuven, 2013

MICALI, G., *Monumenti inediti a illustrazione della Storia degli antichi popoli italiani*, Florence, 1844

MICHAELIS, A., « Il funerale di Patroclo. Anfora canusiana del Museo Nazionale di Napoli », in *Annali dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica*, 1871, p. 166-195

MILANEZI, S., « La forge d'Héphaïstos: ou le malheur d'être dieu », in M.-L. Desclos (éd.), *Biographie des hommes, biographie des dieux*, Grenoble, 2000, p. 13-39

MILLER, S. G., « Eros and the Arms of Achilles », in *AJA* 90, 1986, p. 159-170, pl. 12-14

MINGAZZINI, P., « Scopas minore », in *Arti Figurative* n° 3-4, 1946, p. 137-148

MINGAZZINI, P., *Ceramica greca*, Milan, 1967

MINTO, A., *Il vaso François*, Accademia toscana di scienze e lettere «La Colombaria», Studi, 6, Florence, 1960

MOORMANN, E. M., « Sulle pitture della Herculansium Augustalium Aedes », in *Cronache Ercolanese* 13, 1983, p. 175-177

MOORMANN, E. M., *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*, Assen, 1988

MONSACRE, H., *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris, 1984

MONTANARO, A. C., *Ruvo di Puglia e il suo territorio. Le necropoli. I corredi funerari tra la documentazione del XIX secolo e gli scavi moderni*, Rome, 2007

MOORMANN, E. M., « La pittura romana fra costruzione architettonica e arte figurativa », in A. Donati (éd.), *Romana Pictura: La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Electa, Milan, 1998, p.14-32

MORARD, T., *Les Troyens à Métaponte*, Mayence, 2002

MOREL, J-P., « Sur quelques aspects de la jeunesse à Rome », in *Mélanges offerts à J. Heurgon. L'Italie préromaine et la Rome républicaine*, Ecole française de Rome, Paris, Rome, 1976, p. 663-683

MOREL, J-P., « Artisanat et colonisation dans l'Italie romaine aux IV^e et III^e siècles av. J.-C. », in *Dialoghi di Archeologia*, vol. 2, 1988, p. 49-63

MORET, J-P., *L'Ilioupersis dans la céramique italote: Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle*, Genève, 1975.

MORETTI SGUBINI, A-M., *Eroi etruschi e miti greci. Gli affreschi della Tomba François tornano a Vulci*, Calenzano, 2004

MORENO, P., « La cultura artistica nel mondo ellenistico », in M. Cristofani Martelli et M. Cristofani (éd.), *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche*, Florence, 1977, p. 30-34

MORENO, P., *La pittura greca da Polignoto ad Apelle*, Milan, 1987

MUGIONE, E., *Miti della ceramica attica in Occidente: problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italote*, Tarente, 2000

MÜHLENBROCK, J. et RICHTER, D. (dir.), *Verschüttet vom Vesuv Die letzten Stunden von Herculaneum*, Mayence, 2006

MÜLLER, K. O., *Handbuch der Archäologie des Kunst*, Breslau, 1848.

MÜLLER, F., *The wall paintings from the oecus of the villa of Publius Fannius Synistor*, Amsterdam, 1994

MUSTI, D., « Temi etici e politici nella decorazione pittorica della Tomba François », in *Dinamiche di sviluppo delle città nell' Etruria méridionale Veio, Caere, Tarquinia, Vulci*, Atti del convegno di studi etruschi ed italici (1-6 ott. 2001), Pise-Rome, 2005, p. 485-508

NAJBJERG, T., *Public painted and sculptural programs of the Early Roman Empire: a case-study of the so-called Basilica in Herculaneum*, Ph.D.diss, Princeton, 1997

NAJBJERG, T., « A Reconstruction and Reconsideration of the So-Called Basilica in Herculaneum », in *Journal of Roman Archeology*, « Supplementary series », 47, 2002, p. 123-165

NAJBJERG, T., « From Art to Archaeology: Recontextualizing the Images from. The Porticus of Herculaneum », in V. C. Gardner Coates and J. L. Seydl (éd.), *Antiquity Recovered the Legacy of Pompei and Herculaneum*, Paul Lexicon Museum, Los Angeles, 2007, p. 59-72

NAVA, M. L., PARIS, R. et FRIGGERI, R., (dir.), *Rosso Pompeiano. La deltoïdienne pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei*, Electa, Milan, 2007, 2008

NERAUDAU, J.-P., *Être enfant à Rome*, Les Belles Lettres, Paris, 1984

NICOLET, C., *L'ordre équestre. L'époque républicaine (312-43 av. J.-C.)*, Paris, 1966.

Notizie degli scavi, 1877, p. 230-231

Notizie degli scavi, 1878, p. 42, 263-264

Notizie degli Scavi, 1913, p. 249-256

Notizie degli Scavi, 1914, p. 178-183 ; p. 187-204 ; p. 232-234 ; p. 257-263

Notizie degli scavi, 1915, p. 270-273

OLIVER, A., in *BMMA* 21, 1962

ORLANDINI, P., « Le arti figurative », in G. Pugliese Carratelli (dir.), *Megale Hellas. Storia e civiltà della Magna Grecia*, Italie, 1983, 1989 (3 ème éd.), p. 333-354

OVERBECK, J., *Bildwerke zum thebischen und troischen Heldenkreis*, Stuttgart, 1857

OVERBECK, J., *Pompeji in seinen gebäuden, alterthümern und kunstwerken*, Leipzig, 1884

PAGANO, M., « La nuova pianta della città e di alcuni edifici pubblici di Ercolano », in *Cronache Ercolanese* 26, 1996, p. 229-262

PAGANO, M., *Ercolano. Itinerario archeologico ragionato*, Naples, 1997

PAGANO, M., *Gli Antichi Ercolanesi, Antropologia, Società, Economia, Electa*, Naples, 2000

PAGANO, M., *I primi anni degli scavi di Ercolano, Pompei, Stabiae*, Rome, 2005

PANI, M., « La missione di Germanico in Oriente : politica estera e politica interna »,

in G. Bonamente, M. P. Segoloni (dir.) *Germanico, la persona, la personalità, il personaggio*, Actes de colloque (Macerata-Pérouse, 9-11 Mai 1986), Rome, 1987, p. 1-23

PAOLUCCI, G., *Documenti e memorie sulle antichità e il museo di Chiusi*, Pise/Rome, 2005

PAPINI, M., « Sguardi (e pianti) romani. Le pitture dell'*Iliade* e dell'*Odissea* e un'arte « prossima alla fine » », in E. La Rocca, S. Ensoli, S. Tortorella et M. Papini (dir.), *Roma. La Pittura di un Impero*, Skira, Milan, 2009, p. 99-113

PAPINI, M., « II. Soggetti mitologici », in E. La Rocca, S. Ensoli, S. Tortorella et M. Papini, (dir.), *Roma. La Pittura di un Impero*, Skira, Milan, 2009, p. 280-292

PAPPALARDO, U., « Le mythe d'Héraclès à Herculaneum », in *MEFRA* 113, 2001, p. 931-945

PATON, J. M., « The death of Thersites on an apulian amphora in the Boston Museum of Fine Arts », in *AJA* 9, 1905, p. 82-83

PATON, J. M., « The death of Thersites on an apulian amphora in the Boston Museum of Fine Arts », in *AJA* 12, 1908, p. 406-416

PERRET, J., « Athènes et les légendes troyennes d'Occident », in *Mélanges offerts à J. Heurgon. L'Italie préromaine et la Rome républicaine*, Ecole française de Rome, Paris, Rome, 1976, p. 781-803

PERRIN, Y., *L'art de la Domus Aurea de Néron à Rome*, 1978 (thèse)

PERRIN, Y., « Nicolas Ponce et la Domus Aurea de Néron », in *MEFRA* 94, 2, 1982, p. 843-891

PERRIN, Y., « La domus Aurea et l'idéologie néronienne », in *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome*, Actes du colloque de Strasbourg (9-22 juin 1985), Strasbourg, 1987, p. 359-391

PERCEAU, S., « Réjouir son cœur avec la phorminx au son clair : Le plaisir musical dans l'épopée homérique », in O. Mortier-Waldschmidt (éd.), *Musique et Antiquité*, Actes du colloque d'Amiens (25-26 oct. 2004), Les Belles Lettres, 2006, p. 43-62

PESANDO, F., *Domus. Edilizia privata e società pompeiana fra III e I secolo a. C.*, Rome, 1997

PESANDO, F., « Appunti sulla cosiddetta Basilica di Ercolano », in *CronErcol* 33, 2003, p. 331-337

PESANDO, F. et GUIDOBALDI, M. P., *Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae*, Rome-Bari, 2006

PESANDO, F. et GUIDOBALDI, M. P., *Gli « ozi » di Ercole. Residenze di lusso a*

Pompei ed Ercolano, Rome, 2006

PETERS, W. J. Th., MEYBOOM, P. G. P., « Decorazione ed ambiente nella Domus Aurea di Nerone », in E. Moormann (dir.), *Functional and spatial analysis of wall painting* (Amsterdam, 8-12 Settembre 1992), Leyde, 1993, p. 59-63

PFUHL, E., *Masterpieces of greek drawing and painting*, (trad. angl. J.D. Beazley), 1955, 1979

PFUHL, E., *Malerei und zeichnung der griechen*, III, Rome, 1969

PIALE, S., *Delle terme Traiane delle dal volgo erboneamento di Tito, della domus aurea di Nerone e della Titi Domus in cui era la statua del laocoonte*, Rome, 1832

PICARD, Ch., « Néréides et sirènes: observations sur le folklore hellénique de la mer », in *Etudes d'Archéologie grecque*, tome II, 1938, p. 127-153

PICARD, Ch., *Auguste et Néron. Le secret de l'empire*, Paris, 1962

PICARD, Ch., *Rome et les villes d'Italie des Gracques à la mort d'Auguste*, Paris, 1978

PICCALUGA, G., « Gli schinieri di Achilleus » in *Studi in onore di Angelo Brelich*, Rome, 1980, p. 379-391

PIROLI, Th., PIRANESI, F. et PIRANESI, P., *Antiquités d'Herculanum*, 2 vols, Paris, 1804

PONTRANDOLFO, A., « La pittura perduta e la pittura ritrovata : la ceramografia apula come documento della pittura antica », in G. Sena Chiesa et E. A. Arslan (dir.), *Miti Greci. Archeologia pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milan, 2004, p. 44-53

POTTS, D. T. et SOWADA, K. N., *Treasures of The Nicholson Museum*, The University of Sydney, 2004

POUZADOUX, Cl., *Contribution à l'étude des usages du mythe grec dans la peinture apulienne au IVe siècle av. J.-C.: mythe et histoire à Canosa, la tombe du vase des Perses et le peintre de Darius*, 1999 (thèse)

POUZADOUX, Cl., « Guerre et paix en Peucétie à l'époque d'Alexandre le Molosse (notes sur quelques vases du Peintre de Darius) », in *Le Canal d'Otrante et la Méditerranée antique et médiévale*, colloque organisée à l'Université de Paris X-Nanterre (20-21 nov. 2000), Edipuglia, Bari, 2005, p. 51-65

POUZADOUX, Cl., « Mythe et culture politique dans la céramique apulienne », in M. Osanna (dir.), *Verso la città. Forme insediative in Lucania e nel mondo italico fra IV e III sec. a. C.*, Venosa, 2009, p. 29-43

PRIOUX, E., « Medea meditans : remarques sur les décors du Forum Iulium et de la

- « Basilique » d'Herculanum », in B. Bercoff et F. Fix (éd.), *Mythes en images : Médée, Orphée, Œdipe*, Dijon, 2007, p. 41-59
- PUCCI, P., « Le cadre temporel de la volonté divine chez Homère », in C. Darbo-Peschanski (éd.), *Constructions du temps dans le monde grec ancien*, Paris, 2000, p. 33-48
- PUGLIESE CARRATELLI, G., *Megale Hellas*, Milan, 1986
- PUGLIESE CARRATELLI, G., BALDASSARE, I., LANZILLOTTA, T. et SALOMI, S. (dir.), *Pompei, pitture e mosaici (PPM)*, vol. I à IX, Rome, 1990-1999
- RAEPSAET, G., « Achille et Penthésilée dans la céramique sigillée augustéenne », in *Latomus* 44 (4), 1985, p. 841-846, pl. XX
- RAGGHIANI, C.L., *Pittori di Pompei*, Milan, 1963
- REBUFFAT-EMMANUEL, D., *Le miroir étrusque, d'après la collection du Cabinet des Médailles*, Rome, 1973
- REBUFFAT, R., « Meurtre de Troïlos sur les urnes étrusques », in *MEFRA* 84, 1972, p. 515-542
- REDFIELD, J., *La tragédie d'Hector : nature et culture dans « L'Iliade »*, (trad. fr.), Paris, 1975, 1984
- REINACH, A., *La peinture ancienne, Recueil Millet: textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris, 1921
- REINACH, S., *Peintures de vases antiques recueillies par Millin (1808) et Milingen (1813)*, Paris, 1891
- REINACH, S., *Cultes, mythes et religions*, tome IV, Paris, 1912
- REINACH, S., *Répertoire de peintures grecques et romaines*, Rome, 1970
- RICHARDSON, L., *Catalog of the identifiable figure painters of ancient Pompeii, Herculaneum, and Stabiae*, Baltimore, Johns Hopkins university press, 2000
- RICHTER, G. M. A., *The Furniture of Greeks, Etruscans and Romans*, Londres, 1966
- RIPOLL, F., *La morale héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne : tradition et innovation*, Paris, 1998
- RIVIERE, Y. (dir.), *De la Grèce à Rome : Tarente et les lumières de la Méditerranée*, Catalogue d'exposition (13 mai 2009-10 jan. 2010), Daoulas, 2009
- RIZZO, G-E., *La pittura ellenistico-romana*, Milan, 1929
- ROCCO, A., « Il mito di Troilo su di un'anfora italiota della biblioteca dei Gerolomini

- in Napoli », in *Archeologia Classica* 3, 1951, p. 168-175
- ROCCO, A., « Il « pittore del vaso dei Persiani », in *Archeologia Classica* 5, 1953, p. 170-186
- ROCCO, G., *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Almeria (Umbria)*, Memorie Serie IX, vol. XXIII, fasc. 2, Actes de l'Académie Nationale de Lincei, Rome, 2008
- ROLLEY, C., *La sculpture grecque. La période classique*, vol. 2, Picard, Paris, 1999
- ROMIZZI, L., *Programmi decorativi di III e IV style a Pompei. Un'analisi sociologica ed iconologica*, Naples, 2006
- ROUGIER-BLANC, S., *Les Maisons Homériques. Vocabulaire architectural et sémantique du bâti*, Etudes d'Archéologie classique XIII, Paris, 2005
- ROUSSEL, M., *Biographie légendaire d'Achille*, Amsterdam, 1991
- ROUVERET, A., « L'organisation spatiale des tombes de Paestum », in *MEFRA* 87, 1975, p. 595-652
- ROUVERET, A., « « Toute la mémoire du monde » : La notion de collection dans la *NH* de Pline », in *Pline l'Ancien témoin de son temps*, Nantes, 1987, p. 431-449
- ROUVERET, A., « Les Tables iliaques et l'art de la mémoire », in *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1988, p. 166-176
- ROUVERET, A., *Histoire imaginaire de la peinture ancienne: Ve siècle av. J.-C. - I er siècle ap. J.-C.*, Rome, 1989
- ROUVERET, A., « Tacite et les monuments », in *ANRW II*, vol. 33/4, 1991, p. 3051-3100
- ROUVERET, A., PONTRANDOLFO, A., *Tombe dipinte di Paestum*, Modène, 1992
- ROUVERET, A., « Vitruve et les faux-semblants », in *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*, Paestum, 2002, p. 105-122
- ROUVERET, A., « Figurer le corps ennemi : quelques remarques sur le thème du sacrifice des prisonniers troyens dans l'art funéraire étrusque et italique au IVème siècle av. J.C », in *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, Paris, 2002, p. 345-366
- ROUVERET, A., « La peinture antique entre Grèce et Rome : nouveaux objets, nouvelles approches », in *Perspective* 1, 2006, p. 25-37
- RUMPF, A., *Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der Sammlung antiken Sculpturen*, Berlin, 1928

- SADURSKA, A., *Les tables iliaques*, Varsovie, 1964
- SANCHÉZ-OSTIZ GUTIÉRREZ, A., *Tabula Siarensis*, Pampelune, 1999
- SANNIBALE, M., *Le urne cinerarie di età ellenistica*, Rome, 1994
- SANTE BARTOLI, P., « Memorie », in C. Fea (éd.), *Miscellanea filologico critica e antiquaria*, I, Rome, 1790
- SAURON, G., « Nature et signification de la mégalographie énigmatique de Boscoreale », in *REL* 71, 1993, p. 87-117
- SAURON, G., *Quis Deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome*, Rome, 1994
- SAURON, G., « Les Romains et l'art », in *Histoire de la civilisation romaine*, Paris, 2005, p. 233-328
- SAURON, G., *La peinture allégorique à Pompéi. Le regard de Cicéron*, Picard, Paris, 2007
- SAURON, G., *Dans l'intimité des maîtres du monde. Les décors privés des Romains*, Picard, Paris, 2009
- SAURON, G., *L'art romain des conquêtes aux guerres civiles*, Picard, Paris, 2013
- SAVIGNONI, L., « Sul sacrificio funebre a Patroclo rappresentato in un vaso falisco e in altri monumenti », in *Ausonia* 5, 1911, p. 128-145
- SCAGLIARINI, D., « Villa e domus : otium , negotium, officium in campagna e in città », in C. Bertelli, L. Malnati, G. Montevecchi (éd.), *Otium. L'arte di vivere nelle domus romane di età imperiale*, Milan, 2008, p. 33-38
- SCHAUENBURG, K., *Helios. Archäologisch-mythologische Studien über den antiken Sonnengott*, Berlin, 1955
- SCHAUENBURG K., « Achilles in der unteritalischen Vasenmalerei », in *Bjbb* 161, 1961, p. 215-235, pl. 41-49
- SCHAUENBURG, K., « Pan in unteritalien », in *RM* 69, 1962, p. 27-42
- SCHAUENBURG, K., « Zu griechischen Mythen in der etruskischen Kunst », in *JdI* 85, 1970, p. 28-81
- SCHAUENBURG, K., « Baltimoremaler and Bellerophon », in *Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg* 3, 1984, p. 11-48
- SCHAUENBURG, K., « Unterweltsbilder aus Grossgriechenland », in *RM* 91, p. 359-387

- SCHAUENBURG, K., « Flügelgestalten auf unteritalischen grabvasen », in *Jdl* 102, 1987, p. 199-232
- SCHAUENBURG, K., *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, vol. 1, Kiel, 1999
- SCHAUENBURG, K., *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, vol. 6, Kiel, 2003
- SCHEFOLD, K., *Die Wände Pompejis*, Berlin, 1957
- SCHEFOLD, K., *Vergessenes Pompeji*, Bern, 1962
- SCHEFOLD, K., *La peinture pompéienne*, trad. J-M. Croisille, Bruxelles, 1972, Paris, 2005
- SCHERER, M-R., *The legends of Troy in Art and Literature*, New-York, 1963
- SCHMIDT, M., *Der Dareiosmaler und sein Umkreis. Untersuchungen zur spätapulischen Vasenmalerei*, Münster, 1960
- SCHMIDT, M., TRENDALL, A. D. et CAMBITOGLU, A., *Eine Gruppe Apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu gehalt und form der unteritalischen sepulkralkunst*, Basel, 1976
- SCHNAPP-GOURBEILLON, A., « Les funérailles de Patrocle », in *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, 1982, p. 77-88
- SCHNAPP-GOURBEILLON, A., *Aux origines de la Grèce XIII^e-VIII^e siècles avant notre ère. La genèse du politique*, Les Belles Lettres, Paris, 2002
- SCHNEIDER-HERMANN, G., *Apulian red-figured Paterae with flat or knobbed handles*, BCIS, Suppl. 34, 1977
- SCHULZE, H., « Phoinix und Achill in der unteritalischen vasenmalerei », in *Archäologischer Anzeiger*, vol. 3, 1998, p. 389-399
- SCLAFANI, M., *Urne fittili chiusine e perugine di età medio e tardo ellenistica*, Rome, 2010
- SECHAN, L., *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926
- SEGALA, E. et SCIORTINO, I., *Domus Aurea*, Electa, Milan, 1999
- SENA CHIESA, G., ARSLAN, E. A. (dir.), *Miti Greci. Archeologia pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milan, 2004.
- SENA CHIESA, G., « Le ragioni di una mostra : eroi, principi, pittori di miti e collezionisti », in G. Sena Chiesa, E. A. Arslan (dir.), *Miti Greci. Archeologia pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milan, 2004, p. 25-29

- SENA CHIESA, G. et SLAVAZZI, F. (dir.), *Ceramiche attiche e magnogreche collezione banca intesa*, tome II, Electa, Milan, 2006
- SENATORE, F., *Pompei tra Sorrento e Sarno*, Rome, 2001
- SESTON, W., « Germanicus héros fondateur », in *La Parola del Passato*, vol. 5, 1950, p. 171-184
- SETTIS, S. et CATONI, M. L. (dir.), *La forza del bello* (Mantoue, Palais Te, 29 mars-6 juill. 2008), Skira, Milan, 2008
- SEVERYNS, A., *Recherches sur la Chrestomathie de Proclo, IV, La Vita Homeri et les sommaires du cycle*, Les Belles Lettres, Paris, 1963
- SFORZA, I., *L'eroe e il suo doppio. Uno studio linguistico e iconologico*, Pise, 2007
- SHAPIRO, H. A., *Myth into art. Poet and Painter in Classical Greece*, Londres, New-York, 1994
- SICHTERMANN, H., « Zur Achill und Chiron-Gruppe », in *RM* 64, 1957, p. 98-110, pl. 14-18
- SICHTERMANN, H., *Griechische vasen in unteritalien aus der sammlung Jatta in Ruvo*, Berlin, 1966
- SIMON, E., « Nonnos und das Elfenbeinkästchen aus Veroli », in *Jdl* 79, 1964, p. 279-336
- SLATKIN, L. M., *The Power of Thetis. Allusion and Interpretation in the Iliad*, University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1995
- SMALL, J. P., *The parallel worlds of classical art and text*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003
- SOGLIANO, A., « Le pitture murali campane, scoperte negli anni 1867-1879 », in *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell' anno LXXIX*, Naples, 1879, p. 87-243.
- SOGLIANO, A., « Relazione degli scavi fatti dal dicembre 1902 a tutto marzo 1905 », in *NSC*, 1906, p. 374-383
- SOGLIANO, A., « Relazione degli scavi fatti dal dicembre 1902 a tutto marzo 1905 », in *NSC*, 1908, p. 26-43
- SPINAZZOLA, V., *Le arti decorative in Pompei*, Milan, 1928
- SPINAZZOLA, V., *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell' Abbondanza (anni 1910-1923)*, Rome, 1953
- SQUIRE, M., *The Iliad in a Nutshell: visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford University Press, 2011

- STEINBY, E. M., *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, vol 4, Rome, 1999
- STEINGRÄBER, S., *Les fresques étrusques*, Vérone, 2005, 2006 (éd. française)
- STEUERNAGEL, K., *Menschenopfer und Mord am Altar: griechische Mythen in etruskischen Gräbern*, Wiesbaden, 1998
- STILP, F., *Mariage et suovetaurilia. Etude sur le soi-disant « Autel de Domitius Ahenobarbus »*, Supplémenti 26 Rivista di Archeologia, Rome, 2001
- STRAWCZYNSKI, N., « L'inscription comme élément de composition », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 1998, 13, p. 107-121
- STRONG, D. E., *Greek and Roman gold and silver plate*, Glasgow, 1966
- SVENBRO, J., *Prasikleia: Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, 1988
- TAISNE, A-M., « Bacchus dans le destin d'Achille », in *Latomus* 35, vol.2, 1976, p. 363-379
- TAISNE, A-M., *L'esthétique de Stace. La peinture des correspondances*, Les Belles Lettres, Paris, 1994
- TALADOIRE, B., *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco, 1956
- TAYLOR, R., *The moral mirror of Roman Art*, Cambridge University Press, New-York, 2008
- THIMME, J., « Chiusinische Aschenkisten und Saekophage der Hellenistischen Zeit », in *Studi Etruschi* XXIII, 1954, p. 25-147
- THIMME, J., « Chiusinische Aschenkisten und Sarkophage der Hellenistischen Zeit », in *Studi Etruschi* XXV, 1957, p. 87-160
- TILLYARD, E. M. W., *The hope vases*, Cambridge University Press, 1923
- TODISCO, L., CATUCCI, M. (dir.), *CVA 73*, Rome, 2007
- TODISCO, L., *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, vol. I-III, Rome, 2012
- TOMEI, D., « Le saghe troiana e romana nella pittura pompeiana », in *Ostraka*, vol 2, Naples, 2007, p. 409-445
- TORELLI, M. (dir.), *L'Arte dell'Antichità classica*, 2 vol, Turin, 1976
- TORELLI, M., *Il rango, il rito e l'immagine: alle origini della rappresentazione storica romana*, Electa, Milan, 1997
- TORELLI, M., « La « Basilica » di Ercolano. Una proposta di lettura », in *Eidola*,

2004, p. 117-149

TORELLI, M., *Le strategie di Kleitias. Composizione e programme figurativo del vaso François*, Electa, Milan, 2007

TRENDALL, A. D., *Paestan Pottery*, British School at Rome, 1936

TRENDALL, A. D. et CAMBITOGLU, A., *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford University Press, Grande-Bretagne, 1967

TRENDALL, A. D. et WEBSTER, T. B., *Illustration of Greek Drama*, Phaidon, Londres, 1971

TRENDALL, A. D. et CAMBITOGLU, A., *The Red-Figured Vases of Apulia*, vol 1, 2, Oxford University Press, Grande-Bretagne, 1978- 1982

TRENDALL, A. D. et CAMBITOGLU, A., *First Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia*, University of London, Institute of Classical Studies Bull. Suppl n° 42, Londres, 1983

TRENDALL, A. D., *The Red-Figured vases of Paestum*, British School at Rome, 1987

TRENDALL, A. D., *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, London, 1989

TRENDALL, A. D. et CAMBITOGLU, A., *Second Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia (Part II)*, Institute of Classical Studies Bull. Suppl n° 60, Londres, 1992

TRENDELENBURG, A., « Die gegenstücke in der campanischen wandmalerei », in *Archäologische Zeitung XXXIV*, 1876, p. 1-8 et p. 79-93

TRIMBLE, J. F., « Greek myth, Gender, and Social Structure in a Roman House: Two paintings of Achilles at Pompeii », in E. Gazda (dir.), *The Ancient Art of Emulation. Studies in artistic originality and tradition from the present to classical antiquity*, Ann Arbor, 2002, p. 225-248

TURCAN, R., « Littérature astrologique et astrologie littéraire dans l'Antiquité classique », in *Latomus* 27, 1968, p. 392-405

VALLET, G. (dir.), *La peinture de Pompéi, témoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par le Vésuve en 79 après J.-C.*, Paris, 1993

VAN ESSEN, C. C., *La Topographie de la Domus Aurea Neronis*, Amsterdam, 1954

VAN der MEER, L. B., « La trasmissione degli archetipi nei rilievi mitologici delle urne volterrane », in M. Cristofani Martelli et M. Cristofani (éd.), *Caratteri dell'ellenismo nelle urne estrusche*, Florence, 1977, p. 146-149

VAN der MEER, L.B., « Thematische Symmetrie in der etruskischen Kunst », in *Babesch* 60, 1985, p. 72-83

VAN der MEER, L.B., « Tragédie et réalité. Programmes iconographiques des sarcophages étrusques », in *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, Actes de la table ronde de Rome (3-4 mai 1991), Ecole Française de Rome, Rome, 1993, p. 379-393

VAN der MEER, L. B., *Interpretatio etrusca grec mythes on etruscan mirrors*, Amsterdam, 1995

VAN der MEER, L. B., *Myths and more on etruscan stone sarcophagi (c. 350 – c. 200 B. C.)*, Peeters, Louvain, 2004

VAN der POEL, H. B., « The Frieze of the House of Meleager at Pompei », in *Archaeology* 14, 1961, p. 180-187

VARRONE, A. et LESSING, E., *Pompéi*, 1995, Paris, 2002

VELLAY, C., *Les légendes du cycle troyen*, Monaco, 1957

VERMEULE, C. C., « The God Apollo, a Ceremonial Table with Griffins, and a Votive Basin », in *JPGMJ* 15, 1987, p. 27-34

VERNANT, J-P., *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Gallimard, Paris, 1989

VERNANT, J-P., « Frontières du mythe », in S. Georgoudi et J-P. Vernant (dir.), *Mythes grecs au figuré de l'antiquité au baroque*, Gallimard, Paris, 1996, p. 25-42

VIDAL-NAQUET, P., *Le chasseur noir*, Paris, 1983

VISCOGLIOSI, A., « Porticus Philippi », in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, IV, Rome, 1999, p. 146-148.

Von BOTHMER, D., *Glories of the Past. Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy*, New-York, 1990

Von HESBERG, H. et LIPPS, J., « L'architecture romaine, évolution d'un champ d'études depuis les années 1950 », in *Perspective* 2010-2011, vol. 2, p. 215-239

WALLACE-HADRILL, A., « The social structure of the roman house », in *Papers of the British School at Rome* 56, 1988, p. 43-97

WALLACE-HADRILL, A., *Houses and society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton, 1994

WALLACE-HADRILL, A., « Le abitazioni urbane », in *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio*, Ferrare, 1996, p. 13-19

WALLACE-HADRILL, A., « Case dipinte. Il sistema decorativo della casa romana come aspetto sociale », in E. La Rocca, S. Ensoli, S. Tortorella, M. Papini (dir.), *Roma. La Pittura di un Impero*, Skira, Milan, 2009, p. 31-37

- WATHELET, P., « La double initiation d'Achille dans l'*Iliade* », in *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*, Kernos, Suppl. 10, Liège, 2000, p. 137-147
- WEEGE, F., « Das Goldene Haus des Nero (Neue Funde und Forschungen) », in *JdI* 28, 1913, p. 127-244
- WHITMAN, C., *Home and the Heroic Tradition*, Cambridge, 1958
- WOODFORD, S., *The Trojan War in Ancient Art*, Londres, 1993
- WOODFORD, S., *Images of Myths in Classical Antiquity*, Cambridge University Press, 2003
- WÜNSCHE, R., « Domizio Enobarbo, Ara di », in *EAA*, Second Supplement 1971-1994, II, p. 393-395
- YATES, F. A., *L'art de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1975 (trad. fr., D. Arasse)
- ZANGARA, A., « Mettre en images le passé : l'ambiguïté et l'efficacité de l'*enargeia* dans le récit historique », in *METIS*, N.S. 2, 2004, p. 251-272
- ZANKER, P., « Die villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks », in *Jahrbuch des Deutschen archäologischen Instituts* 94, 1979, p. 460-523
- ZANKER, P., *Augusto e il potere delle immagini*, Turin, 1989, 2006
- ZANKER, P., « Nouvelles orientations de la recherche en iconographie. Commanditaires et spectateurs. », in *RA* 2, 1994, p. 281-291
- ZANKER, P., *Un art pour le plaisir des sens. Le monde figuré de Dionysos et d'Aphrodite dans l'art hellénistique*, Paris, 1998, (trad. française), 2001
- ZANKER, P., *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, (trad. E. Polito), Electa, Milan, 2002
- ZANKER, P., « Vivere con i miti. Pompei e oltre », in E. La Rocca, S. Ensoli, S. Tortorella et M. Papini (dir.), *Roma. La Pittura di un Impero*, Skira, Milan, 2009, p. 89-97
- ZEVI, F., « La Casa Reg. IX, 5, 18-21 a Pompei e le sue pitture », in *Studi Miscellanei* 5, Rome, 1964, p. 5-77, Tav. I-XXIII
- ZEVI, F., « L'identificazione del Tempio di Marte « in circo » e altre osservazioni », in *Mélanges J. Heurgon. L'Italie préromaine et la Rome républicaine*, Rome, 1976, p. 1047-1064
- ZEVI, F., *Pompei*, Naples, 1992
- ZEVI, F., « Prigionieri Troiani », in M. Grazia Picozzi et F. Carinci (dir.), *Studi Miscellanei* 30, Studi in memoria di Lucia Guerrini, Rome, 1996, p. 115-127

ZIMMER, G. (dir.), *Corpus Speculorum Etruscorum. Bundesrepublik Deutschland 4. Staatliche Museen zu Berlin antikensammlung 2*, Munich, 1995

ZIMMERMANN, M., *Der Traum von Troia. Geschichte und Mythos seiner ewigen Stadt*, Munich, 2006

INDEX

A

Achéen (s): 28, 38, 39, 41, 66, 71, 72, 73, 74, 76, 78, 87, 95, 98, 113, 121, 143, 156, 174, 182, 186, 187, 207, 210, 211, 213, 214, 217, 231, 234, 240, 246, 248, 251, 256, 263, 266, 269, 271, 280, 281, 309, 329, 342

Accius: 49

Adonis: 318, 319, 321, 324, 325,

Aède: 22, 37, 38, 252, 289, 308, 343

Agamemnon: 29, 30, 31, 38, 41, 42, 43, 47, 71, 72, 74, 76, 81, 83, 84, 85, 86, 89, 98, 99, 113, 123, 124, 125, 137, 174, 240, 246, 260, 262, 263, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 279, 283, 298, 299, 309, 329, 332, 333

Ajax: 18, 30, 38, 39, 44, 48, 71, 72, 76, 79, 85, 86, 98, 99, 108, 111, 112, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 122, 135, 136, 241, 245, 246, 260, 262, 270, 273, 336

Alexandre le Grand: 90, 91, 93, 115, 122, 154, 183, 200, 203, 204, 205, 206, 215, 216, 292, 339, 340, 342

Andromaque : 39, 227, 228, 229, 231, 241, 244, 246, 266

Andronicus (Livius): 43, 44, 45

Aretè: 278

Astyanax: 39, 231, 255, 266

Athéna: 29, 39, 55, 56, 57, 70, 74, 78, 81, 84, 87, 108, 111, 112, 180, 208, 214, 241, 244, 246, 256, 266, 280, 281, 326, 333

Atrium: 26, 96, 234, 235, 236, 257, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 276, 296, 297, 298, 300, 313, 320, 329, 330, 336

Auguste: 24, 128, 133, 148, 166, 167, 168, 169, 192, 196, 197, 202, 203, 204, 205, 251

Augusteum: 25, 176, 180, 185, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 233, 235

Automédon: 78, 261, 264

B

Briséis: 29, 31, 38, 47, 63, 71, 84, 136, 137, 138, 160, 164, 240, 243, 246, 247, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 298, 299, 333, 336

C

Catulle: 129, 130, 131, 132, 134, 201, 338

Champ de Mars: 24, 129, 146, 147, 148, 149, 151, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 197, 217, 253, 321

Chiron: 18, 24, 42, 43, 64, 71, 139, 141, 142, 165, 171, 172, 173, 174, 175, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 197, 199, 200, 217, 228, 281, 304, 305, 306, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 318, 319, 321, 322, 324, 329, 338, 342

Chryséis: 38, 71, 240, 246, 268, 269, 270

Cicéron: 150, 165, 166, 167, 168, 170, 235

Voir villa de: 322

Cubiculum: 227, 318

Cypria (ou *Chants Cypriens*): 37, 38, 41, 54, 83, 113, 123, 141, 173, 207, 210, 213, 223, 225, 226, 230, 234, 240, 244, 273, 299, 304, 317, 329

D

Déidamie: 139, 140, 142, 143, 185, 223, 224, 225, 226, 232, 306, 307, 308, 312, 326

Diomède: 73, 74, 134, 223, 241, 246, 260, 266, 273, 279, 303, 304, 307, 310, 313

Domus: 202, 220, 221, 233, 234, 249, 273, 306, 318
- *Domus Aurea*: 24, 25, 218, 219, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 232, 304, 305, 342
- *Domus Transitoria*: 253, 259

E

Enée: 38, 39, 133, 134, 135, 241, 243, 244, 246, 247, 266, 277, 285, 296, 334, 335, 340

Ennius: 45, 47, 48, 133

Epopée: 22, 23, 28, 37, 39, 44, 45, 48, 51, 66, 69, 82, 138, 145, 188, 236, 248, 252, 256, 271, 276, 339, 342, 343

Eschyle: 39, 40, 48, 49, 76, 82

Ethiopide: 39, 58, 69, 83, 108, 114, 118, 237, 244, 245, 246, 250

Étrurie: 19, 20, 23, 27, 55, 58, 83, 95, 97, 98, 101, 102, 104, 105, 107, 108, 110, 122, 125, 201, 213, 339, 341, 342

Euripide: 39, 40, 41, 42, 43, 48, 49, 64, 82, 123, 144, 173, 208, 274, 280, 304, 328

G

Géras: 271

Germanicus: 201, 202, 203, 204, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217

Grande-Grèce: 17, 27, 43, 44, 51, 52, 54, 58, 59, 60, 68, 75, 79, 82, 109, 110, 122, 127, 339, 340

- Apulie: 52, 53, 82, 83, 107, 108, 340
- Lucanie: 52, 53, 340
- Céramique apulienne: 22, 52, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 69, 72, 76, 89, 110
- Céramique lucanienne: 53, 55, 56

H

Hector: 32, 33, 36, 37, 38, 40, 45, 46, 48, 51, 61, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 89, 92, 93, 94, 95, 115, 119, 134, 184, 185, 201, 214, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 241, 242, 244, 246, 247, 250, 255, 256, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 281, 286

Hécube: 36, 136, 255, 266

Hélène: 38, 39, 66, 227, 229, 240, 246, 268, 270, 271, 273, 298

Héphaïstos: 17, 25, 33, 42, 62, 65, 160, 243, 247, 250, 266, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 335

Herculanum: 20, 25, 174, 175, 176, 178, 180, 181, 185, 186, 188, 191, 194, 198, 199, 233, 235, 236, 314, 342

Hercule: 107, 113, 141, 149, 151, 157, 164, 173, 178, 179, 180, 182, 185, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 200, 217, 234, 235, 236, 257, 258, 259, 265, 296, 300, 311, 312, 326, 327, 335

Homère: 27, 28, 29, 30, 31, 37, 38, 42, 48, 49, 54, 66, 79, 82, 94, 99, 100, 105, 122, 130, 132, 133, 138, 139, 173, 174, 223, 229, 230, 237, 240, 260, 261, 262, 272, 273, 277, 279, 281, 284, 288, 289, 291, 337, 338, 339, 342

I

Ilioupersis: 37, 39, 51, 118, 237, 244, 245, 250
-peintre de: 53, 77

Iphigénie: 38, 40, 41, 42, 117, 123, 124, 125, 126, 136, 273, 274, 275, 276, 328

J

Jardin: 25? 157, 185, 186, 220, 221, 234, 238, 257, 273, 274, 295, 297, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 325, 332, 333, 334

Jason: 172, 173, 181, 182, 185, 299

Jules César: 127, 128, 165, 166, 167, 168, 205, 253

Junon: 133, 134, 149, 201, 254, 269

Jupiter: 149, 180, 269

Juvénal: 186, 187, 199, 200

L

Latium: 98, 105, 107, 110, 126, 128, 341

Lycomède: 41, 138, 142, 144, 223, 226, 231, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 326, 327, 334, 336, 337

M

Martial: 166, 169, 171, 200

Métaponte: 50, 52, 57

N

Naevius: 45, 47, 48, 133

Néoptolème: 35, 39, 40, 41, 86, 103, 105, 208

Neptune: 24, 146, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 158, 159, 161, 162, 164, 172, 300

Néréide(s): 19, 38, 40, 42, 51, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 80, 81, 87, 106, 108, 109, 111, 130, 156, 157, 158, 164, 207, 223, 242, 247, 290, 296, 318

Néron: 25, 177, 195, 196, 218, 219, 220, 221, 223, 228, 229, 230, 231, 232, 259, 272, 276, 277, 291

O

Ovide: 135, 136, 138, 145, 184, 330, 332, 336, 338

P

Paideia: 23, 28, 43, 75, 179, 181, 183, 187, 197, 201, 217, 313, 314, 315, 316, 317, 321, 324, 325, 338, 342

Pâris: 38, 39, 227, 229, 230, 240, 241, 246, 270, 271, 282, 298, 327, 328

Patrocle: 17, 18, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 40, 61, 73, 74, 76, 77, 78, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 111, 112, 136, 140, 160, 163, 185, 196, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 250, 252, 256, 261, 262, 264, 266, 269, 271, 272, 280, 281, 284, 286, 287, 298, 299, 301, 309, 312, 336, 337

Pélée: 17, 18, 28, 29, 30, 32, 36, 38, 41, 47, 71, 79, 94, 130, 132, 141, 173, 174, 182, 186, 270, 279, 284, 303, 306, 313, 324, 329, 343

Penthésilée: 37, 38, 51, 57, 58, 69, 70, 73, 80, 113, 114, 134, 245, 246, 299, 339, 341

Péristyle: 234, 273, 274, 276, 297, 298, 321, 325, 327

Phénix: 30, 63, 65, 71, 72, 75, 76, 78, 81, 84, 106, 139, 163, 173, 174, 179, 263, 264, 271, 298, 336

Pindare: 42, 43, 173, 181

Plaute : 45, 46, 47, 319, 320

Pline l' Ancien: 146, 152, 153, 154, 156, 158, 159, 161, 165, 166, 170, 171, 172, 174, 193, 205, 206, 208, 221, 222, 253, 274, 303, 319, 320, 342

Polygnote : 25, 225, 303

Polyxène : 39, 86, 103, 104, 105, 136, 298

Pompée : 127, 128, 148, 166, 167, 168

Pompéi: 20, 25, 115, 146, 164, 191, 198, 233, 236, 238, 249, 251, 253, 254, 255, 260, 265, 270, 295, 299, 314, 317, 320, 326, 332, 335, 342

- maison du Cryptoportique: 25, 236, 249, 251, 253, 254, 259, 260, 265, 266, 337, 341
- maison du Sacellum Iliaque: 164, 254, 257, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 283
- maison de D. Octavius Quartio: 164, 236, 253, 257, 260, 264, 265, 266, 337
- maison de Modeste: 291, 303, 313, 314
- maison de l' Adonis blessé: 191, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 325
- maison d' Apollon: 303, 305, 314, 316, 332, 334

- maison du Poète Tragique: 164, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276

- maison de Méléagre: 296, 297

- maison du Centaure: 335, 336

- maison des Dioscures: 302, 303, 314, 326, 329, 332, 333

- maison des Vettii: 303, 304, 305, 310, 326

- maison des Amours Dorés: 277, 289, 297, 299, 300

- maison de Siricus: 291, 293, 300, 316, 334, 336

- maison du Quadrigue: 294, 295, 302

- maison des Chapiteaux colorés: 335, 336

- maison des Postumii: 303, 304, 305, 310, 313, 327

- maison de L. Livius Firmus: 278, 287, 292, 293, 295

- maison de M. Lucretius: 318

- maison d' Achille: 277, 291, 293, 300, 301, 303, 306, 313, 314, 325, 326, 338

- maison de Jason: 299

Portique: 148, 167, 169, 170, 175, 177, 179, 189, 197, 198, 199, 220, 228, 239, 253, 254, 321, 325, 333, 334

- des Argonautes: 166, 172

- de Livie: 177

- de Méléagre: 166

- d' Octavie: 177, 259

- de Philippe: 134, 177, 253

Priam: 36, 39, 46, 54, 56, 78, 79, 80, 95, 119, 133, 136, 207, 214, 230, 255, 256, 259, 263, 264, 266

Princeps: 128, 133, 168, 190, 197, 198, 220, 221, 275, 329

Q

Quinte-Curce: 90, 92

R

Rémus et Romulus: 128, 183, 193, 194, 277

Rome: 17, 24, 44, 45, 48, 97, 98, 100, 106, 110, 125, 127, 128, 129, 133, 134, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 156, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 177, 179, 183, 185, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 201, 203, 205, 209, 214, 217, 218, 219, 220, 228, 229, 232, 248, 250, 253, 254, 259, 277, 285, 291, 298, 305, 314, 318, 321, 323, 335, 338, 340, 341, 342

S

Saepta Julia: 24, 149, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 173, 174, 178, 179, 192, 193, 197, 198, 199, 200, 201, 217, 228, 314, 318, 321, 322, 323, 324, 342

Sarcophage : 18, 83, 84, 85, 86, 100, 101, 102, 103, 104, 122, 257, 340

Skyros: 19, 25, 38, 105, 135, 138, 139, 145, 217, 218, 219, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 231, 232, 293, 301, 302, 303, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 326, 327, 328, 332, 334, 335, 337, 342

Sophocle: 39, 40, 41, 48, 82, 304

Stace: 138, 139, 141, 142, 144, 145, 146, 183, 185, 201, 225, 226, 279, 303, 307, 308, 311, 315, 317, 325, 326, 329, 338

Suétone: 195, 196, 212, 215, 220, 229

T

Tablinum: 26, 85, 97, 98, 297, 298, 300, 320, 326, 329, 330, 332

Tacite : 203, 204, 211, 212, 215, 219, 221

Tarente : 50, 52, 53, 55, 68, 69, 127, 157

Thersite : 38, 71, 72, 73, 74

Thésée : 17, 18, 130, 132, 180, 185, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 197

Thétis: 17, 18, 25, 31, 32, 33, 38, 42, 43, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 84, 110, 111, 130, 132, 140, 142, 146, 152, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 174, 217, 223, 228, 240, 243, 246, 247, 250, 261, 264, 266, 276, 277, 278, 279, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 308, 309, 311, 312, 313, 315, 324, 328, 330, 335, 343

Timè: 271, 333

Tite-Live: 147, 150

Triclinium: 26, 234, 239, 294, 295, 316, 326, 327, 328, 333, 334, 336

Troie: 27, 28, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 49, 54, 56, 64, 69, 74, 78, 79, 81, 93, 100, 101, 105, 112, 119, 122, 124, 127, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 139, 145, 182, 184, 187, 193, 208, 219, 223, 225, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 244, 245, 246, 249, 250, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 263, 265, 266, 267, 271, 276, 279, 282, 294, 298, 299, 300, 303, 306, 309, 312, 326, 327, 328, 335, 339, 342

Troïlos: 18, 19, 23, 38, 40, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 81, 108, 109, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 134, 201, 206, 207, 208, 209, 210, 213, 214, 215, 216, 217, 245, 246, 339, 340

U

Ulysse: 30, 35, 37, 38, 39, 44, 71, 72, 74, 76, 86, 103, 105, 124, 135, 136,

138, 143, 145, 223, 226, 228, 231, 249,
260, 262, 270, 274, 275, 279, 303, 304,
305, 306, 307, 310, 313, 314, 315, 336

Urne: 18, 19, 21, 33, 83, 84, 86, 100,
104, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122,
123, 124, 125, 126, 170, 201, 207, 274,
340, 341

V

Vénus: 160, 161, 162, 164, 228, 256,
269, 319, 320, 335

Viridarium: 295, 318, 319, 320, 321,
323, 324, 325

Virgile: 133, 135, 197, 201, 254, 277,
285, 332, 338

Vitruve: 25, 176, 237, 248, 249, 267

Z

Zeus: 31, 32, 38, 42, 78, 240, 246, 270,
279, 281, 283, 284

Liste des Planches

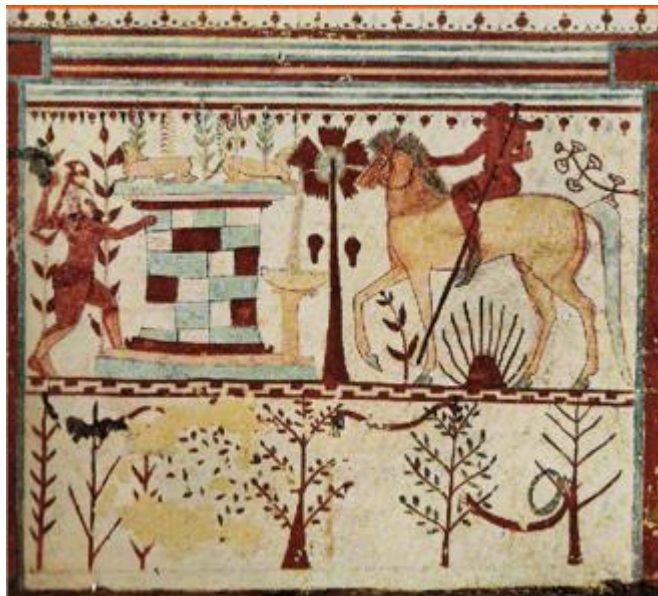
Planche I : <i>Tombe des taureaux</i> , Tarquinia	394
Planche II. 1: <i>Podanipter</i> en marbre d'Ascoli Satriano (Foggia)	395
Planche II. 2: Applique en bronze, Malibu, Getty Museum, Inv. 96. AC. 173.....	395
Planche III : Miroir, Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 1970.239	396
Planche IV. 1: Amphore d'Exékias, British Museum. B. 210.....	397
Planche IV. 2 : Coupe du Peintre de Penthésilée, Munich Antikensammlungen, 2688.....	397
Planche V: Peigne en os, Tarente, Musée National Archéologique, Inv. 71069.	398
Planche VI. 1: Relief votif avec temple de Neptune, Rome, collections capitoline....	399
Planche VI. 2: Mosaïque de la maison de la Bonne Fortune, Olynthe	399
Planche VII. 1 : Relief de l'autel de D. Ahenobarbus, Musée du Louvre, Ma 975	400
Planche VII. 2: Relief de l'autel de D. Ahenobarbus, Munich	400
Planche VIII. 1: Détail de la paroi ouest du salon H de la maison de F. Fannius Synistor de Boscoreale (S.N. MANN).....	401
Planche VIII. 2: Frises supérieurs de tombeaux étrusques, NSC 1908, fig. 73, 74.....	401
Planche IX: <i>Pan et Olympos</i> , Musée Archéologique National de Naples (MANN), Inv. 6329	402
Planche X. 1: Plan de l' <i>Augusteum</i> réalisé par J-C. Bellicard et C. N. Cochin	403
Planche X. 2: Plan axonométrique du <i>decumanus Maximus</i> , Collège des Augustales et <i>Augusteum</i>	403
Planche XI: <i>Marsyas et Olympos</i> , MANN, Inv. 9151	404
Planche XII: <i>Hercule retrouvant Télèphe</i> , MANN, Inv. 9008.....	405
Planche XIII: <i>Thésée sauvant les enfants athéniens du Minotaure</i> , MANN, Inv. 9049	406
Planche XIV: <i>Hercule Farnèse</i> , MANN	407
Planche XV: Reconstitution de la niche absidiale Est de l' <i>Augusteum</i> d'Herculanum par T. Najbjerg.....	408
Planche XVI. 1-2: Gravures publiées par T. Piroli, P et F. Piranesi.....	409

Planche XVII: Reconstitution de l'emplacement des fresques de la niche absidiale Est de l' <i>Augusteum</i>	410
Planche XVIII: Coupe de la Pseudo-Basilique d'Herculanum	411
Planche XIX: <i>Apothèse d'Hercule et Combat d'Hercule avec Acheloos</i> , Collège des Augustales, Herculanum	412
Planche XX. 1et 2: Portrait de Germanicus, Musée du Louvre, MA 4712 et British Museum G 70	413
Planche XXI. 1 : Relief de l'Agora d'Athènes, Musée de l'Agora, Athènes	414
Planche XXI. 2 : Applique en bronze d'Oderzo, Musée Archéologique National, Venise	414
Planche XXII. 1: Plan de la <i>Domus Aurea</i>	415
Planche XXII. 2: Vue partielle de la voûte de la salle 119, <i>Domus Aurea</i>	415
Planche XXIII. 1: Vue partielle de la voûte « jaune », <i>Domus Aurea</i>	416
Planche XXIII. 2: Vue partielle de la voûte de la salle des <i>Adieux d'Hector à Andromaque</i> , <i>Domus Aurea</i>	416
Planche XXIV: Plaque ronde en marbre avec Achille écoutant l'oracle, Herculanum, Surintendance archéologique de Pompéi, Inv. 77515.....	417
Planche XXV: Détails du cryptoportique, Maison du Cryptopotyque, Pompéi, I, 6,2.....	418
Planche XXVI. 1: Plan du cryptoportique, Maison du Cryptoportique, Pompéi, I, 6, 2	419
Planche XXVI. 2: Paroi de l' <i>oecus</i> 22, Maison du Cryptoportique, Maison du Cryptoportique, I, 6, 2.....	419
Planche XXVII : Reconstitution de l'emplacement du décor, aile occidentale, Maison du Cryptoportique, Pompéi, I, 6, 2.....	420
Planche XXVIII : Reconstitution de l'emplacement du décor, aile nord, Maison du Cryptoportique, Pompéi, I, 6, 2	421
Planche XXIX: Reconstitution de l'emplacement du décor, aile orientale, Maison du Cryptoportique, Pompéi, I, 6, 2	422
Planche XXX. 1: Table Capitoline, Musée du Capitole, Rome	423
Planche XXX. 2: Vue d'ensemble de la pièce (e), Maison du Sacellum Iliaque, Pompéi, I, 6, 4 ..	423

Planche XXXI. 1 : Vue angle S-E, <i>oecus</i> (h), Maison de D. Octavius Quartio, Pompéi, II, 2, 2-5	424
Planche XXXI. 2 : Vue paroi Est, <i>oecus</i> (h), Maison de D. Octavius Quartio, Pompéi, II, 2, 2-5	424
Planche XXXII. 1 : Vue angle N-E, <i>oecus</i> (h), Maison de D. Octavius Quartio, Pompéi, II, 2, 2-5	425
Planche XXXII. 2: Vue angle N-O, <i>oecus</i> (h) Maison de D. Octavius Quartio, Pompéi, II, 2, 2-5	425
Planche XXXIII. 1: Décor de l'atrium de la maison du Poète Tragique, Pompéi, VI, 8, 3-8	426
Planche XXXIII. 2: Décor du péristyle de la maison du Poète Tragique, Pompéi, VI, 8, 3-8	426
Planche XXXIV. 1: Décor du <i>triclinium</i> (n), Maison du Quadrigé, Pompéi, VII, 2, 25.....	427
Planche XXXIV. 2: Décor de l'atrium de la maison de Méléagre, Pompéi, VI, 9, 2.13.....	427
Planche XXXV. 1: Décor de l'exèdre (G), Maison des Amours Dorés, Pompéi, VI, 16, 7.38.....	428
Planche XXXV. 2: Décor du <i>triclinium</i> (f), Maison de Jason, Pompéi, IX, 5, 18.....	428
Planche XXXVI. 1: Décor de l'exèdre (10), Maison de Siricus, Pompéi, VII, 1, 25. 46, 47.....	429
Planche XXXVI. 2: Hercule et Omphale, Maison de Siricus, Pompéi, VII, 1, 25. 46, 47.....	429
Planche XXXVII. 1: Décor de la pièce (U), Maison d'Achille, Pompéi, IX, 5, 1-3	430
Planche XXXVII. 2: Décor du <i>tablinum</i> de la maison des Dioscures, Pompéi, VI, 9, 6, 3.....	430
Planche XXXVIII: Décor du <i>cubiculum</i> (4), Maison de M. Lucretius, Pompéi, IX, 3, 5. 24.....	431
Planche XXXIX. 1: Décor du <i>triclinium</i> (t), Maison des Vettii, Pompéi, VI, 15, 1. 27.....	432
Planche XXXIX. 2: Décor du <i>triclinium</i> (33), Maison des Postumii, Pompéi, VIII, 4, 4. 49.....	432



Tombe des Taureaux, Tarquinia



Détail de la Tombe des Taureaux, Tarquinia, Mort de Troïlos

Planche II



1) *Podanipter* en marbre, (Haut. : 30,8 cm ; diam. : 57,2 cm ; diam. (pied) : 30 cm.),
Musée J. Paul Getty (Malibu), Inv. 85.AA.107.
(Godart et De Caro (dir.), *Nostoi*, p. 204-205)



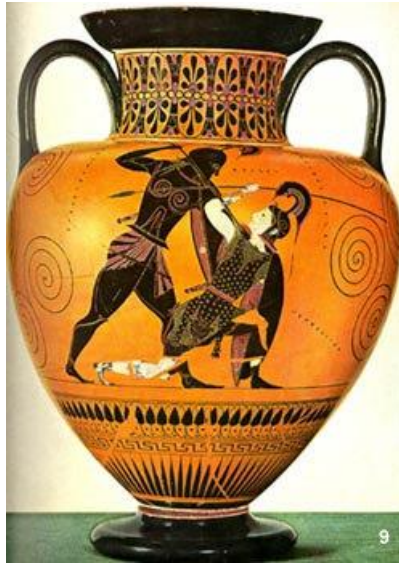
2) Applique en bronze, Malibu, Getty Museum, Inv. 96. AC. 173 (*LIMC* Suppl. 2009,
« Néréides », p. 387, n°7, vol.2, add.12.)

Planche III



Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 1970.239

Planche IV



1) Amphore d'Exékias, Londres, British Museum, B. 210
(540-530 av. J.-C.)



2) Coupe du Peintre de Penthésilée, Munich Antikensammlungen, 2688
(470-460 av. J.-C.)



Face A



Face B

Peigne en os, (L : 13 cm ; haut. : 6,5 cm.), Tarente, Musée National Archéologique,
Inv. 71069.

(Bottini et Torelli (dir.), *Iliade*, p. 254-255, n°61)

Planche VI



1) Relief votif (F. Coarelli, *Il Campo Marzio*, Rome, 1997, p. 401, fig. 81), Rome, collections capitoline.



2) Mosaique de la Maison de la Bonne Fortune à Olynthe, *In situ* (IV^{ème} siècle av. J.-C.)
(*LIMC* VI « Néréides », vol. 2, p. 112, n° 526.)

PlancheVII



1) Relief de l'autel de D. Ahenobarbus, les *Noces d'Amphitrite et de Neptune*
(Munich,



2) Relief de l'autel de D. Ahenobarbus, le *census*
(Musée du Louvre, Ma 975. H. : 1, 20 m ; L. : 1, 47 m.)

Planche VIII



1) Détail de la paroi ouest du salon H de la maison de F. Fannius Synistor de Boscoreale (S.N. MANN)

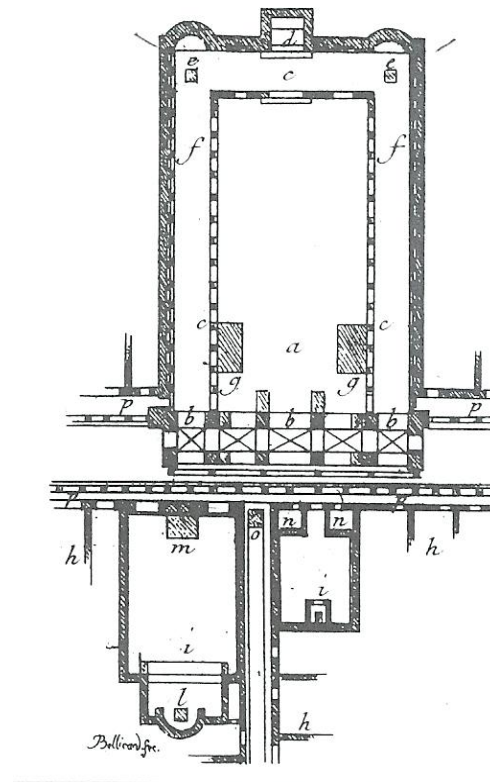


2) Frises supérieures de tombeaux étrusques (NSC, 1908, fig. 73, 74)

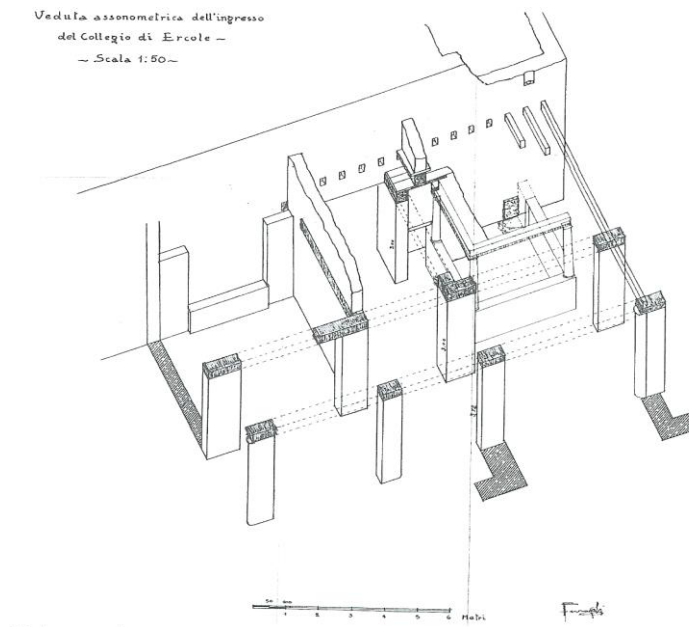


Pan et Olympos, Musée Archéologique National de Naples, Inv. 6329.

Planche X



1) Plan réalisé par J-C. Bellicard (C-N. Cochin et J-C. Bellicard, 1755)



2) Plan axonométrique (Surintendance Archéologique de Pompéi, plan no. A10-8)



Marsyas et Olympos

Musée Archéologique National de Naples, Inv. 9151

(H : 1,25 m ; L : 1,12 m)

Planche XII



Hercule retrouvant Télèphe

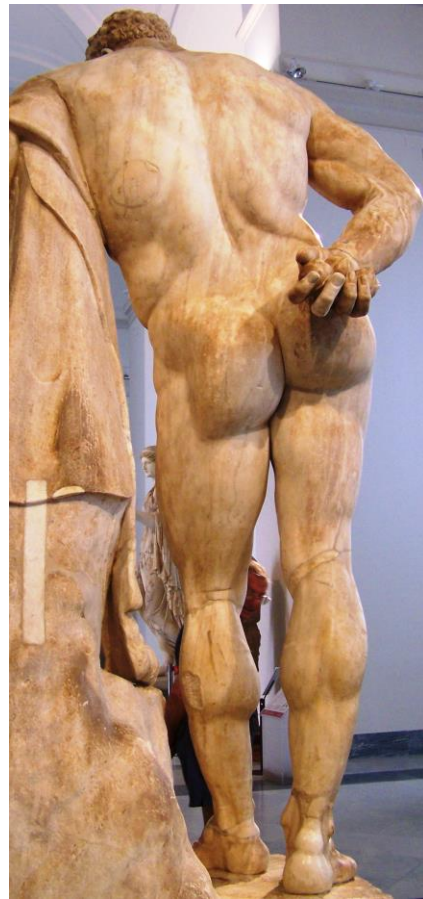
Musée Archéologique National de Naples, Inv. 9008

(H : 2,18 m ; L : 1,82 m).



Thésée sauvant les enfants athéniens du Minotaure
Musée Archéologique National de Naples, Inv. 9049
(H : 1,94 m ; L : 1,55 m)

Planche XIV



Hercule Farnèse

Musée Archéologique National de Naples



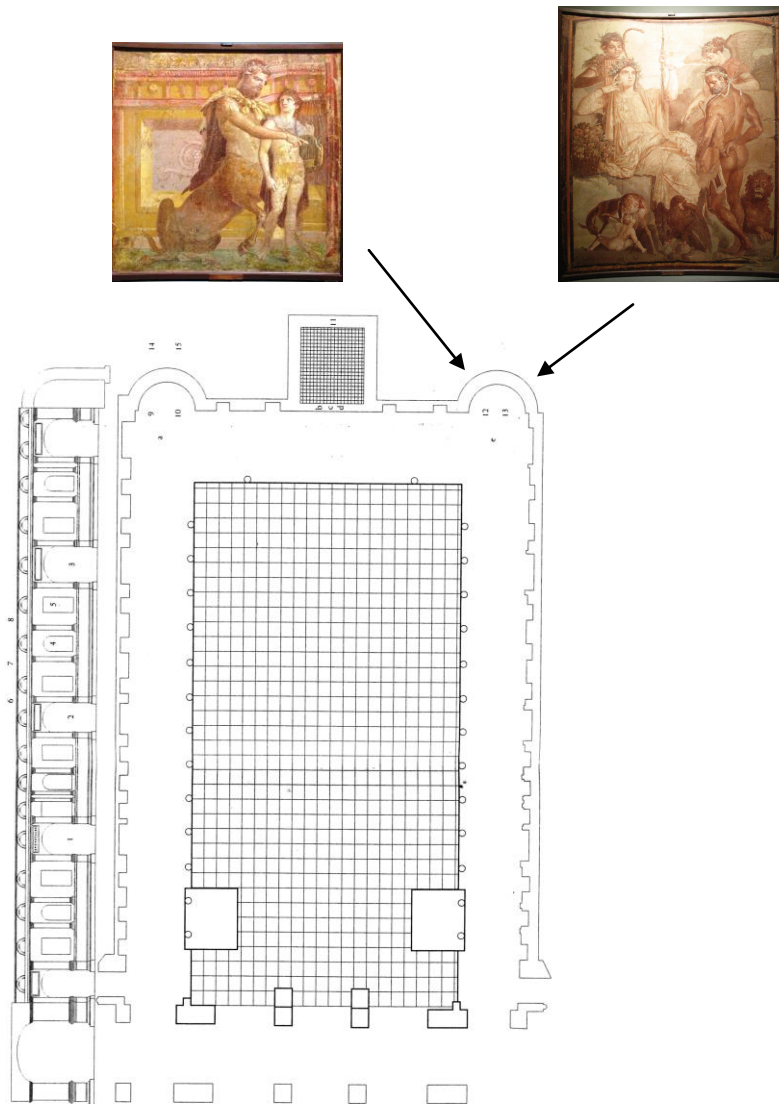
Reconstitution de T. Najbjerg
(T. Najbjerg, *Public painted and sculptural programs of the Early Roman Empire: a case-study of the so-called Basilica in Herculaneum*, Princeton, 1997)

Planche XVI



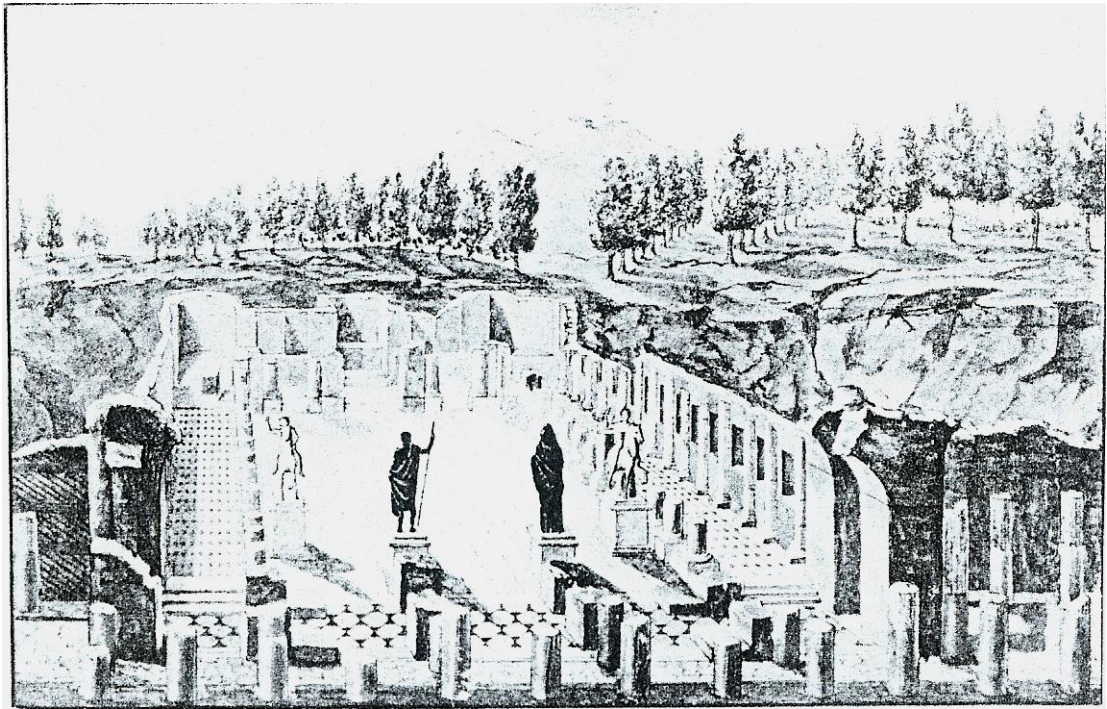
Gravures publiées par T. Piroli, P et F. Piranesi, *Antiquités d'Herculaneum*, vol 1, Paris, 1804

Planche XVII



Reconstitution de l'emplacement des fresques de la niche absidiale Est de l'*Augusteum*
(extrait de, M. P. Guidobaldi et D. Esposito, *Herculaneum*, Verone, 2012, p. 341)

Planche XVIII



Coupe de la Basilique d'Herculanum

(A. Maiuri, *Ercolano, i nuovi scavi* (1927-58), Rome, 1958)



Collège des Augustales, Herculaneum, Exèdre centrale



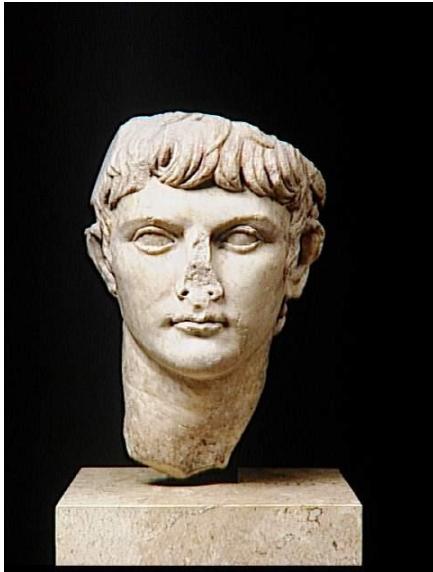
L'Apothéose d'Hercule



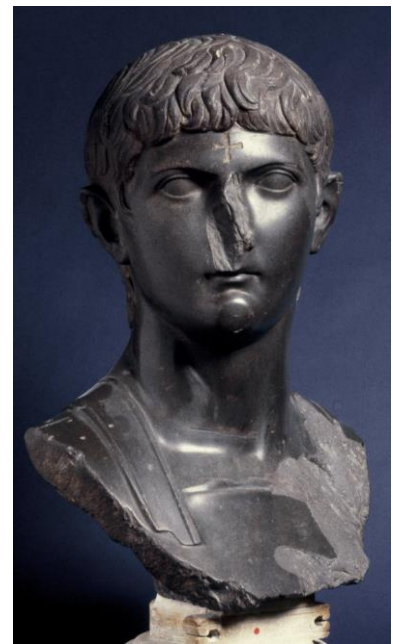
Combat d'Hercule et Acheloo

(A. Coralini (dir.), *DHER. Domus Herculaneensis Rationes*, Bologne, 2011, p. 194, C.)

Planche XX



1



2

- 1) Portrait de Germanicus (vers 4-12 ap. J.-C), Musée du Louvre, MA4712, H. : 30 cm.
2) Portrait de Germanicus (vers 14 ap. J.-C), British Museum, G 70, H. : 47 cm;
L.: 30 cm)

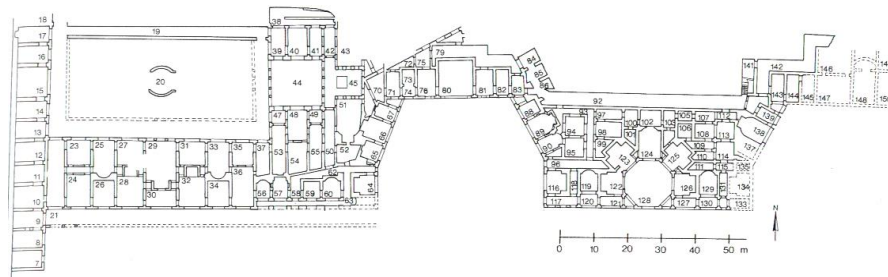


1) Relief de l'Agora d'Athènes, Musée de l'Agora, Athènes (de G. Rocco, *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Ameria (Umbria)*, Rome, 2008, p. 608, fig. 92)



2) Applique en bronze d'Oderzo, Musée Archéologique National, Venise. (de G. Rocco, *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Ameria (Umbria)*, Rome, 2008, p. 611, fig. 95-96)

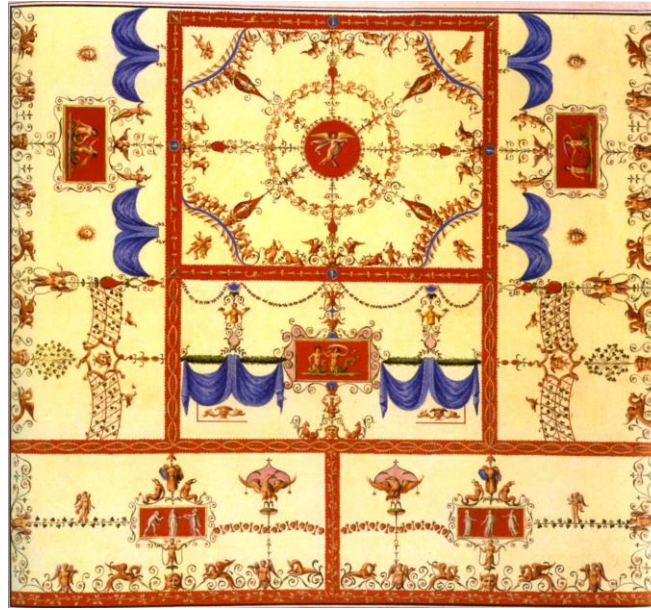
Planche XXII



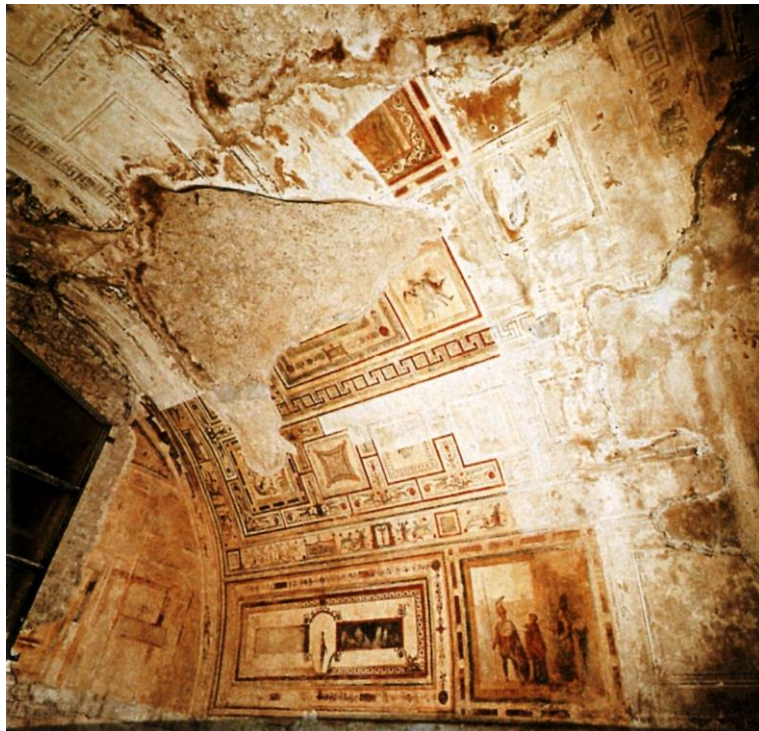
1) Plan de la *Domus Aurea* (I. Iacopi, *Domus Aurea*, Milan, 2001, p. 7)



2) Vue partielle de la voûte de la salle 119 de la *Domus Aurea* (I. Iacopi, *Domus Aurea*, Milan, 2011, p. 89)



1) Voûte « jaune », côté ouest (G. P. Meyboom et E. Moormann, *Le Decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurera di Nerone a Roma*, 2013, Parte II, p. 35, fig. 31.7; (Mirri/Carletti 1776, colori, tav. 56))



2) Voûte de la salle des *Adieux d'Hector à Andromaque*, côté S-O (G. P. Meyboom et E. Moormann, *Le Decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurera di Nerone a Roma*, 2013, Parte II, p. 180, fig. 129.5 (I. Iacopi, *Domus Aurea*, 1999, fig. 68))

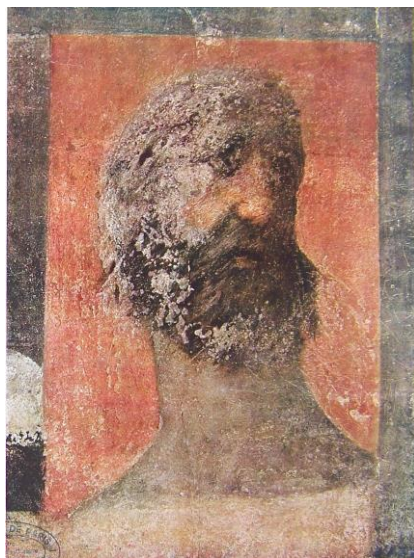
Planche XXIV



Plaque ronde en marbre avec Achille devant l'oracle d'Herculanum (H. 65 cm ; L. 76 cm ;
Diam. 7 cm ; Surintendance Archéologique de Pompéi, Inv. 77515)
(M. P. Guidobaldi, *Ercolano. Guida agli scavi*, p. 115)

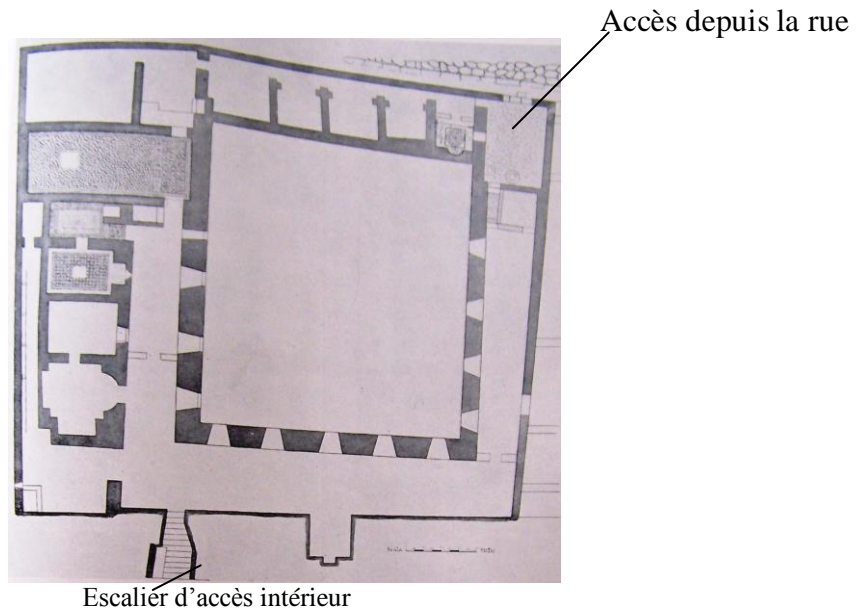


Tête de Ménade (aile Nord, paroi Sud, cryptoportique, Maison du Cryptoportique, Pompéi, I, 6, 2.)



Tête de Satyre (aile Est, paroi Ouest, cryptoportique, Maison du Cryptoportique, Pompéi, I, 6, 2.)

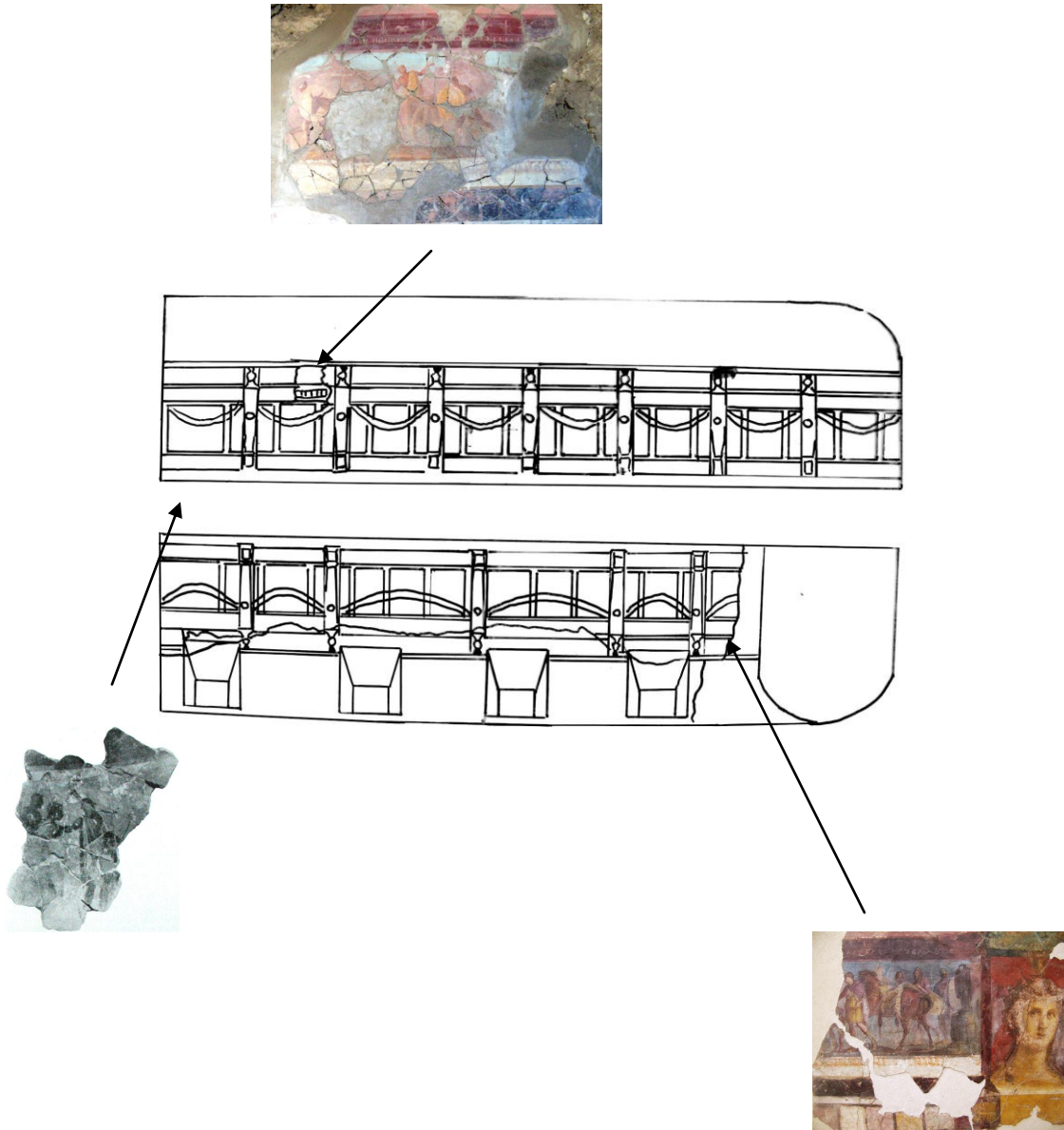
Planche XXVI



1) Plan du cryptoportique de la maison du Cryptoportique, Pompéi, I, 6, 2.
(V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell' Abbondanza (anni 1910-1923)*, Rome, 1953)

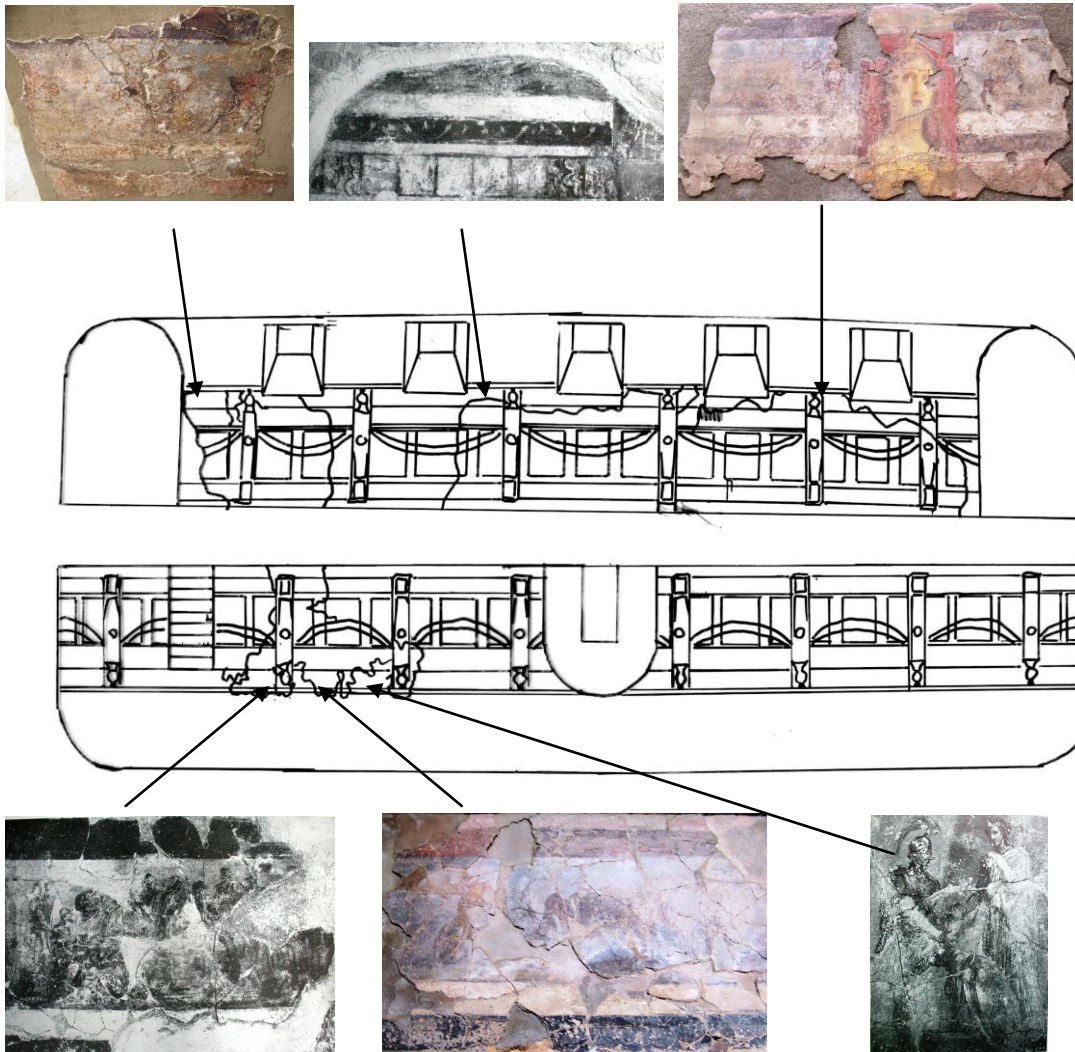


Paroi provenant de l'*oecus* 22 de maison du Cryptoportique, Pompéi, I, 6, 2.



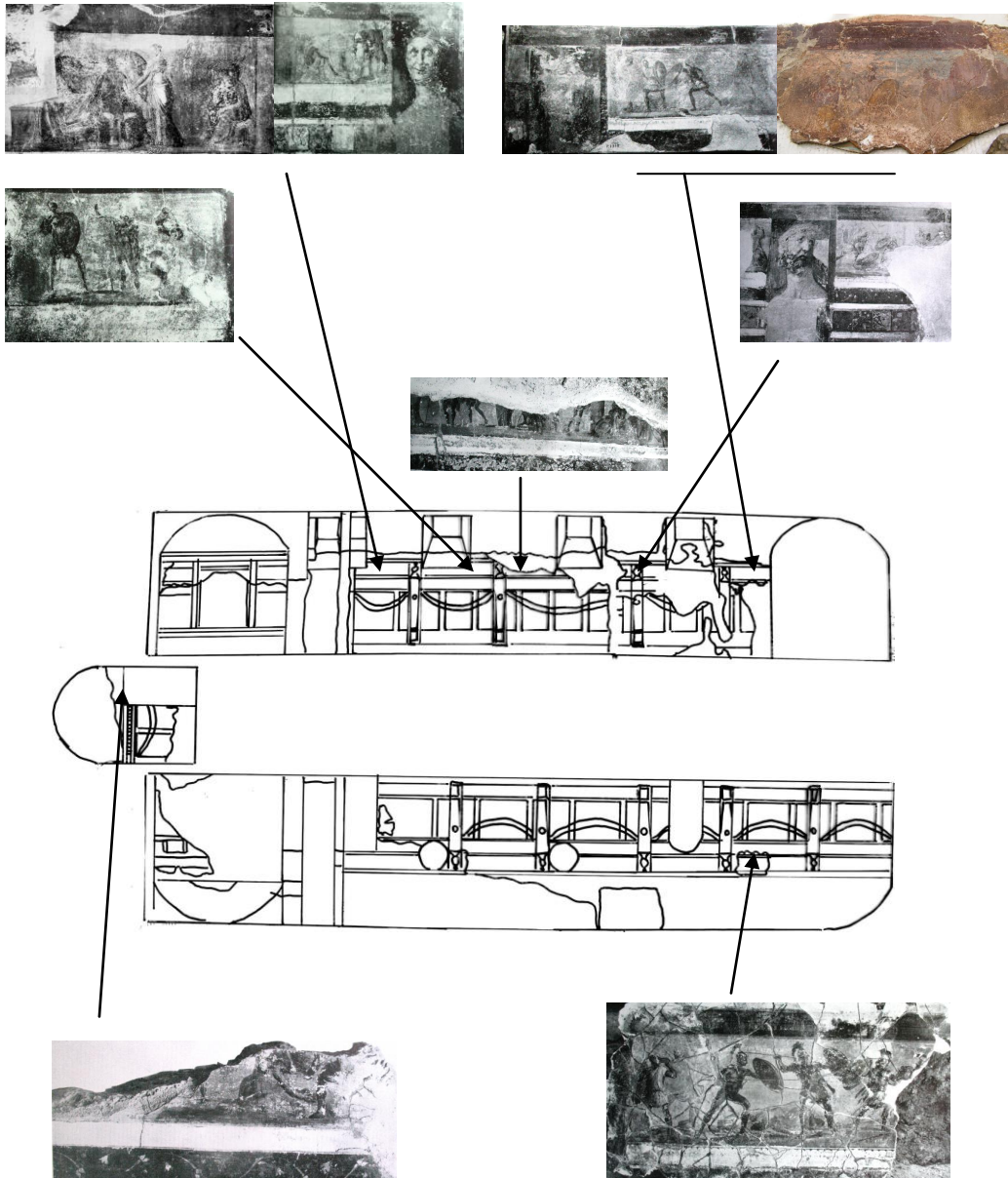
Aile Occidentale, Cryptoportique, Maison du Cryptoportique, Pompéi, I, 6, 2.

Planche XXVIII



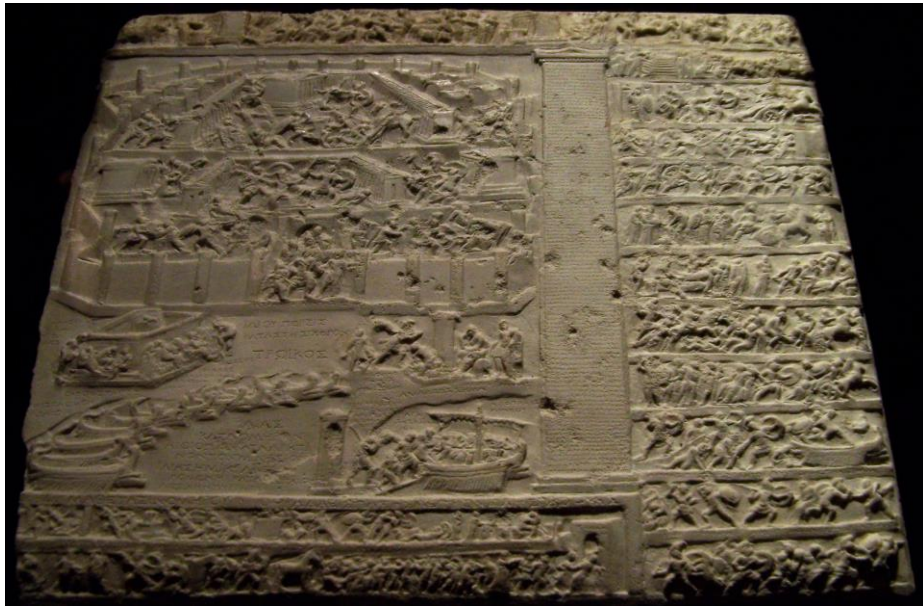
Aile Nord, Cryptoportique, Maison du Cryptoportique, Pompéi, I, 6, 2.

Planche XXIX



Aile Orientale, Cryptoportique, Maison du Cryptoportique, Pompéi, I, 6, 2.

Planche XXX



1) Table Capitoline, Musée du Capitole, Rome.



2) Vue d'ensemble de la pièce E de la maison du Sacellum Iliacum, Pompei, I, 6, 4.

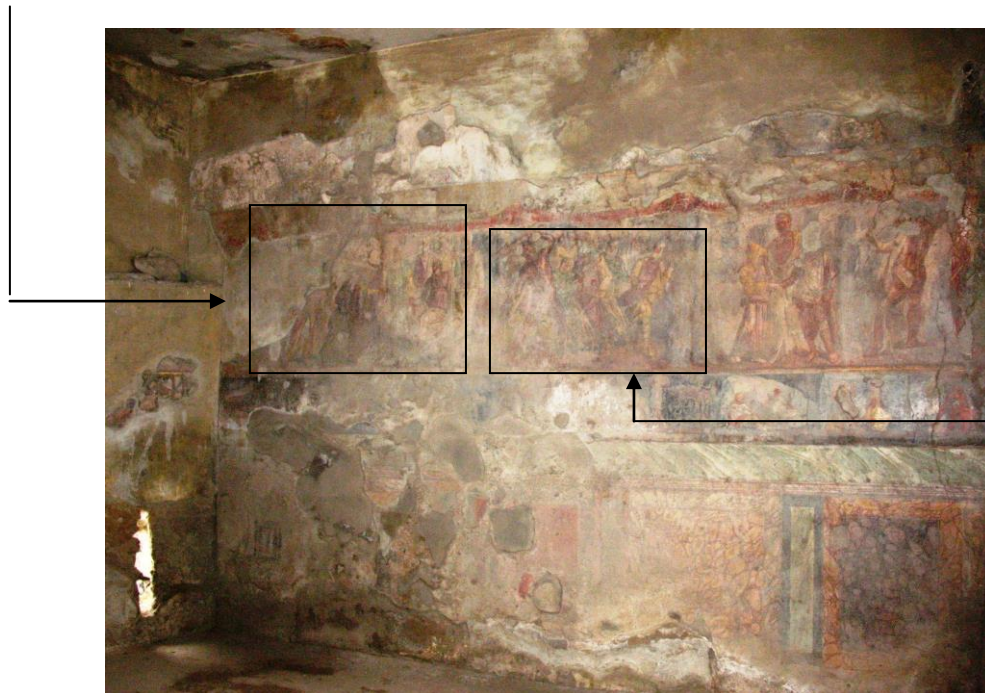
Noces de Télamon et d'Hésione



Hercule
sacre Priam roi de Troie

1) Vue de l'angle S-E de l'oculus (h), Maison de D. Octavius Quartio, Pompéi, II, 2, 2-5.

Hercule réclame les chevaux à Laomédon



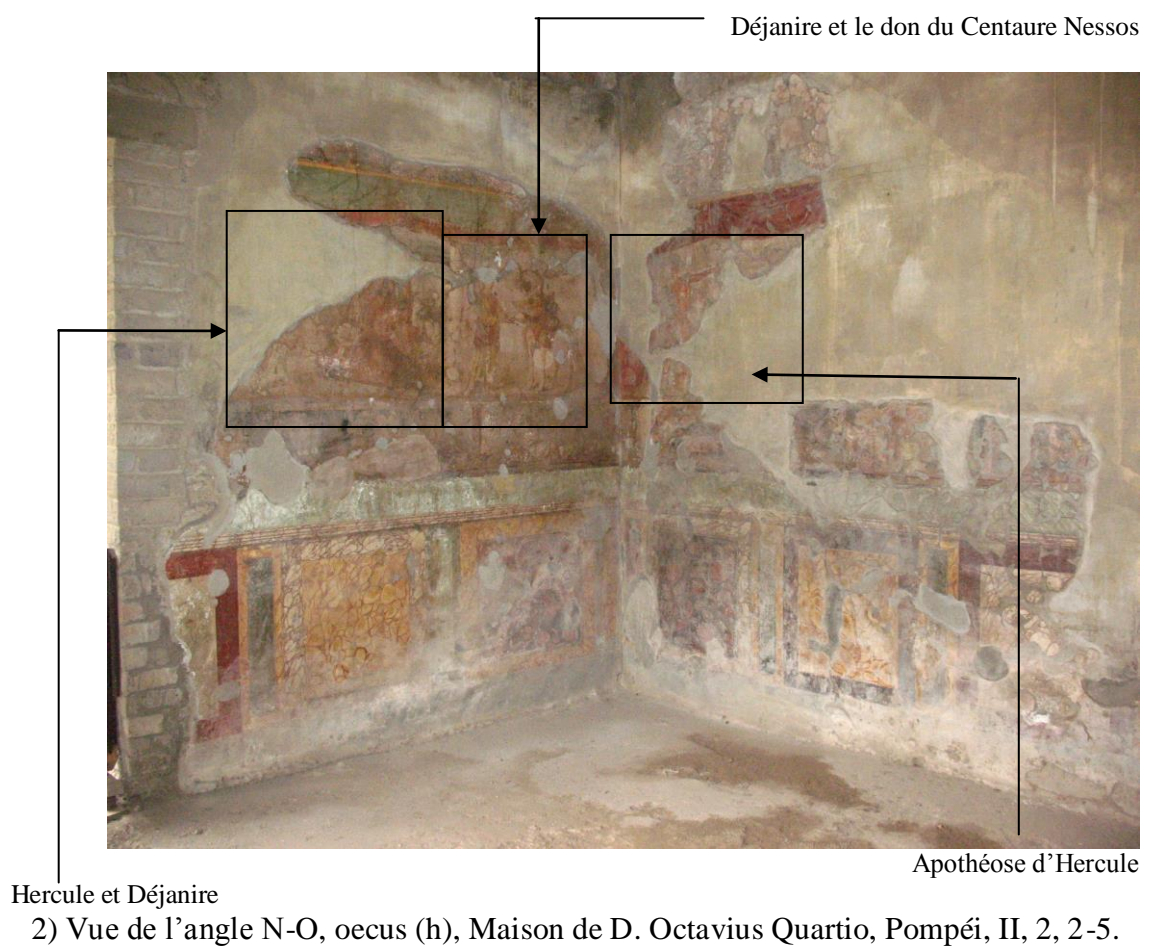
Hercule tue Laomédon

2) Vue de la paroi Est, oculus (h), Maison de D. Octavius Quartio, Pompéi, II, 2, 2-5.

Planche XXXII



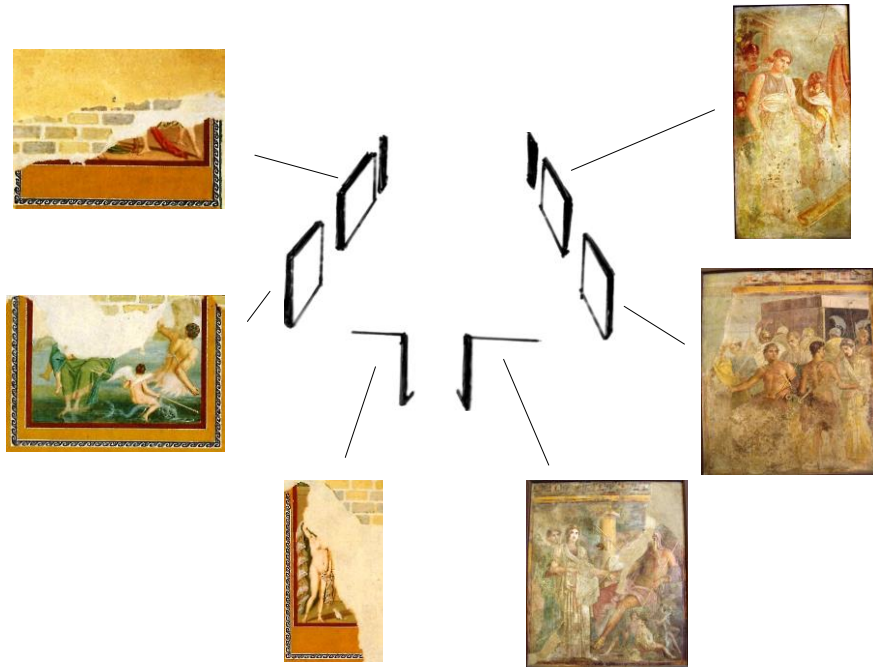
1) Vue de l'angle N-E, oecus (h), Maison de D. Octavius Quartio, Pompéi, II, 2, 2-5.



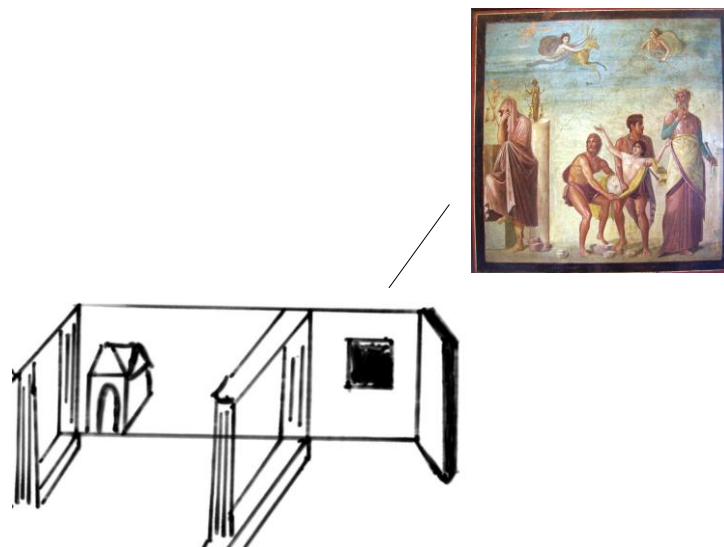
Hercule et Déjanire

2) Vue de l'angle N-O, oecus (h), Maison de D. Octavius Quartio, Pompéi, II, 2, 2-5.

Planche XXXIII



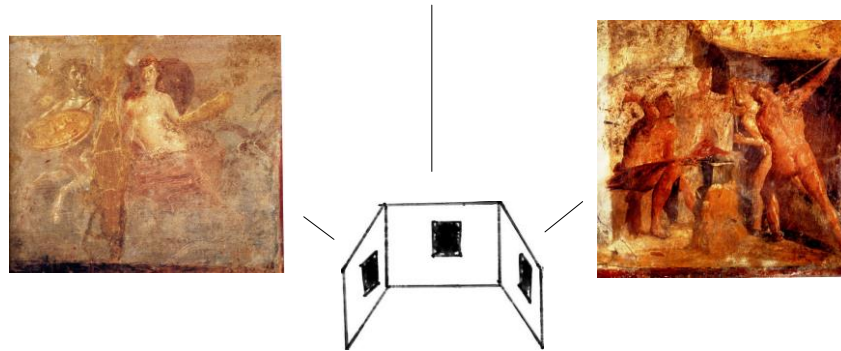
1) Maison du Poète Tragique, Pompéi, VI, 8, 3-8, Atrium



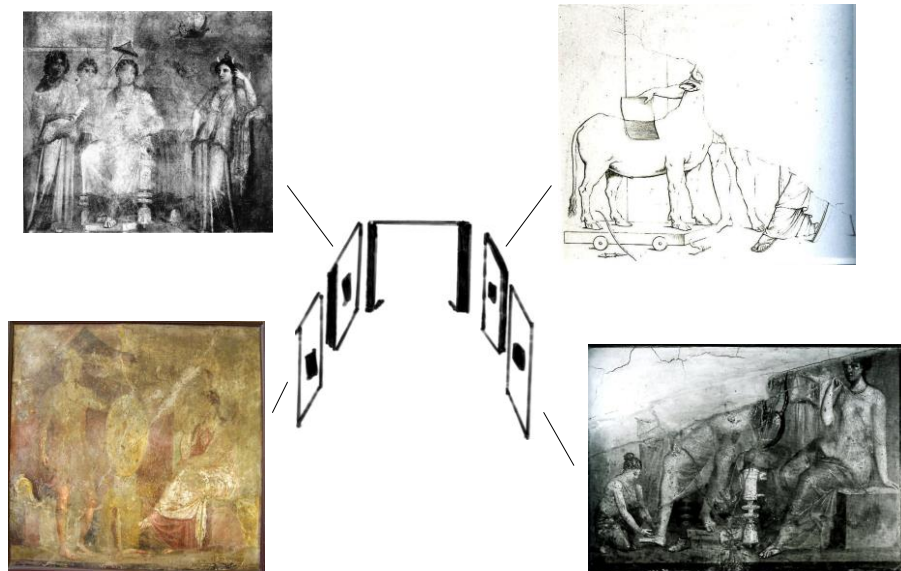
2) Maison du Poète Tragique, VI, 8, 3-8, Jardin.

Planche XXXIV

Thétis dans les forges d'Héphaïstos



1) Maison du Quadriga, Pompéi, VII, 2, 25, Triclinium (n)

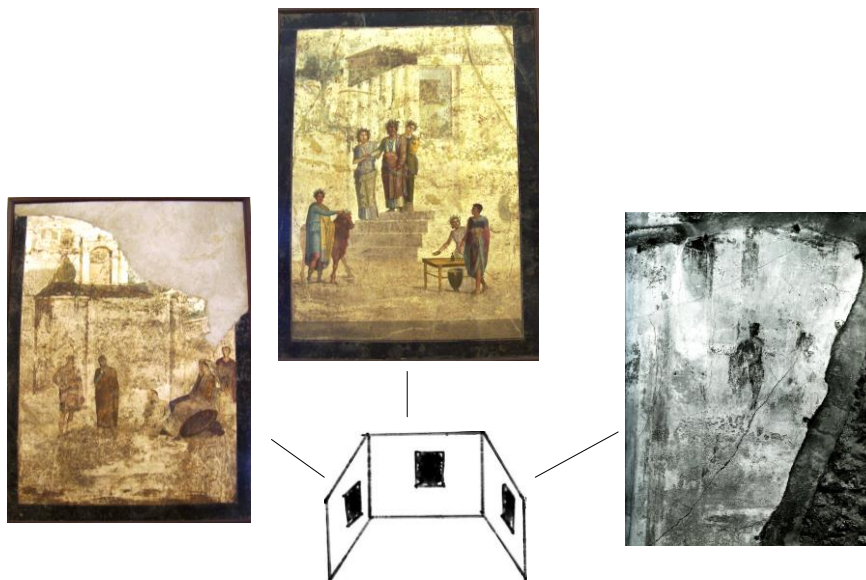


2) Maison de Méléagre, Pompéi, VI, 9, 2.13. Atrium

Planche XXXV

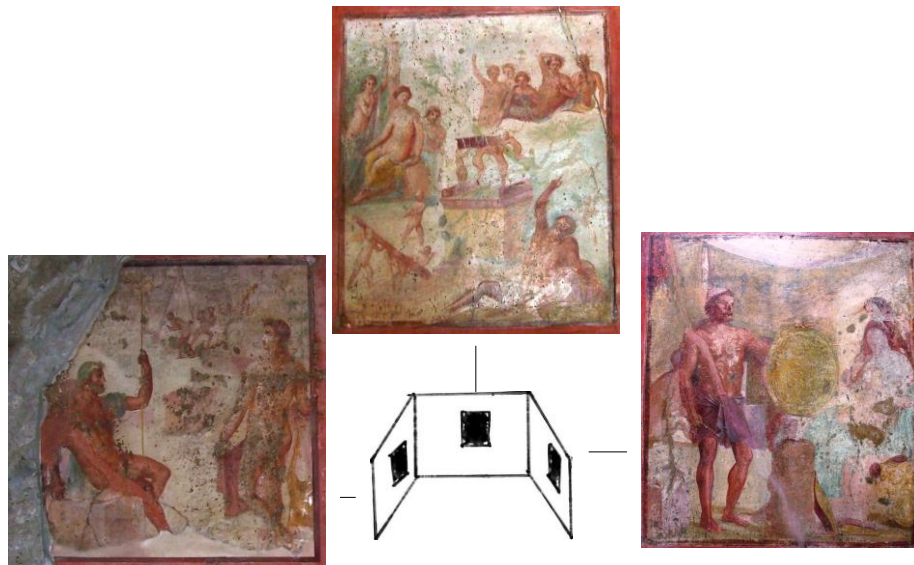


1) Maison des Amours Dorés, Pompéi, VI, 16, 7.38, Exèdre G.



2) Maison de Jason, Pompéi, IX, 5, 18. Triclinium (f)

Planche XXXVI

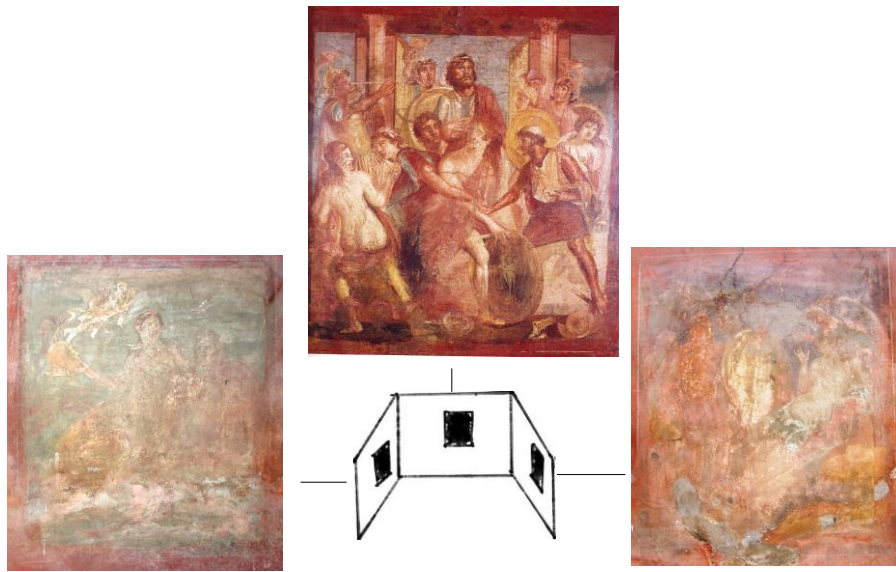


1) Maison de Siricus, Pompéi, VII, 1, 25.46.47, Exèdre 10.



2) Hercule et Omphale

Planche XXXVII

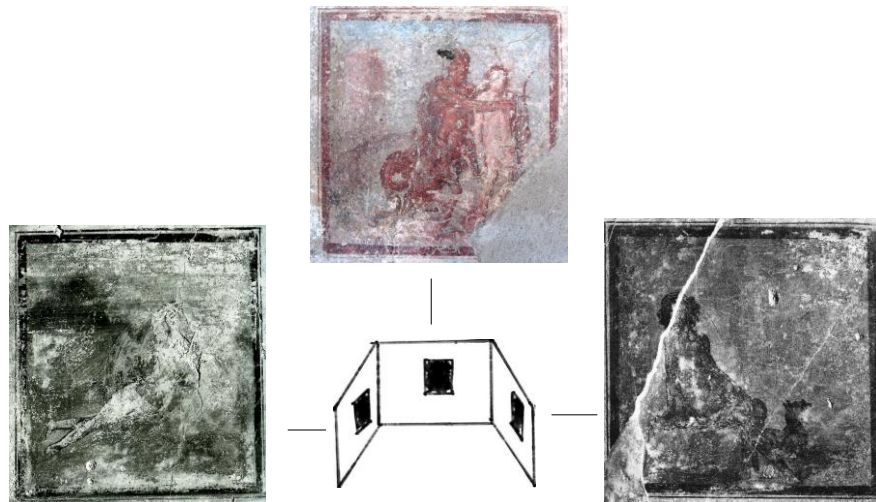


1) Maison d'Achille, Pompéi, IX, 5, 1-3, pièce U.



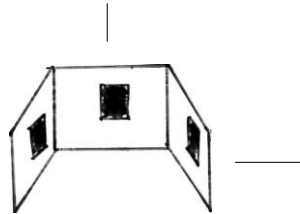
2) Maison des Dioscures, Pompéi, VI, Tablinum

Planche XXXVIII

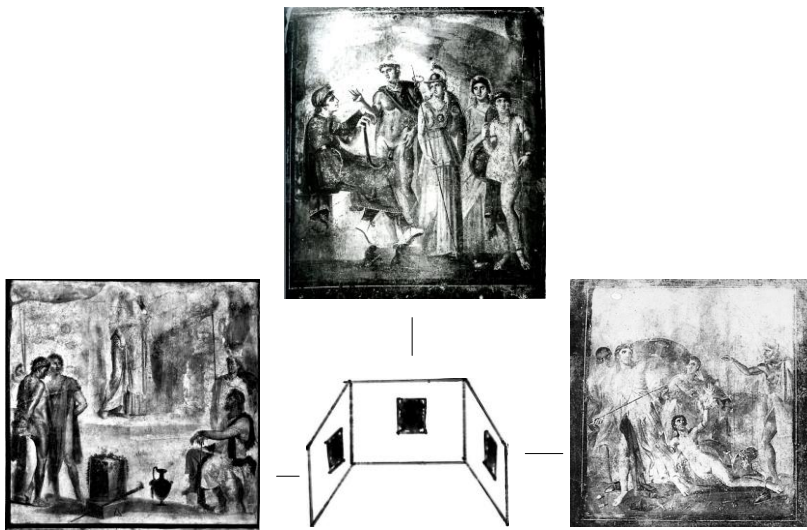


Maison de M. Lucretius, IX, 3,5.24, Cubiculum 4

Planche XXXIX



1) Maison des Vettii, VI, 15, 1.27, Triclinium (t)



2) Maison des Postumii, VIII, 4, 4.49, Triclinium 33

Résumé : De la céramique italote du IV^e siècle av. J.-C., qui reprend et adapte certains épisodes du cycle d'Achille particulièrement liés à l'univers funéraire (Néréides apportant les armes d'Achille, mort de Troïlos, mort de Penthésilée etc...), en insérant dans les scènes figurées des éléments de la culture locale, au mobilier funéraire étrusque (Tombe François, urnes, sarcophages peints et sculptés), en passant par les miroirs et les cistes prénestines des périodes classiques et hellénistiques, l'existence d'une codification et d'une transmission des schémas iconographiques est clairement visible entre les différentes cultures.

Au I^{er} siècle av. J.-C. et au I^{er} siècle ap. J.-C., certains épisodes du cycle d'Achille continuent à peupler le répertoire figuré, d'autres disparaissent ne correspondant plus aux nouvelles aspirations des commanditaires et d'autres apparaissent, incarnant des valeurs propres à la culture romaine. A Rome, les sources écrites nous informent sur la présence d'Achille dans la sphère publique (temple de Neptune et *Saepta Julia*). L'usage de la copie et de la diffusion d'un chef-d'œuvre tel le groupe d'Achille et Chiron, s'insèrent dans une volonté d'imiter l'*Urbs*, centre du monde méditerranéen. Les peintres renouvellent le répertoire iconographique du cycle d'Achille en créant deux épisodes : *la Découverte d'Achille à Skyros* et *Thétis dans les forges d'Héphaïstos*. Ces deux épisodes trouvent un grand succès à Rome (*Domus Aurea*) et sur les parois des demeures pompéiennes et permettent à la figure d'Achille de se détacher du cycle troyen. Ainsi, le héros grec devient grâce aux adaptations stylistiques et techniques des peintres romains le symbole de la *paideia* tout en conservant son caractère héroïque.

Abstract : The Italian ceramic of the fourth century B. C., which incorporates and adapts some episodes of the Achilles cycle particularly related to posthumous glorification (Nereids bringing the arms of Achilles, Troilus death, death of Penthesilea, etc...) by inserting the figurative scenes elements of the local culture, in Etruscan funerary (François Tomb, urns, sarcophagi carved and painted) through mirrors and prenestine cists, Classical and Hellenistic periods, the existence of a consolidation and a transmission of iconographic patterns with clearly visible between different cultures.

The first century B. C., and the first century A. D., some episodes of the Achilles cycle continue to populate the figurative repertory, others disappear no longer corresponded to the new aspirations sleeping partners while others appear embodying specific Roman culture values. In Rome, written sources inform us about the presence of Achilles in the public sphere (Temple of Neptune and *Saepta Julia*). The use of copy and distribution of a masterpiece such as the Achilles and Chiron group, are part of a desire to imitate the *Urbs*, the center of the Mediterranean world. Painters renew the iconography of the Achilles cycle by creating two episodes: *The Discovery of Achilles in Skyros* and *Thetis in the forges of Hephaestus*. These two episodes are a big success in Rome (*The Golden House*) and on the walls of Pompeian houses and allow the figure of Achilles to detach from the Trojan cycle. Thus the Greek hero becomes through stylistic and technical adaptations of Roman painters symbol *paideia* while maintaining his heroic character.

Mots-clés : Achille – Thétis – réception du mythe — périodes classiques et hellénistiques – codification et transmission du schéma iconographique – copie, diffusion et adaptation du mythe.