

Marion GARIN

Imagerie et mythes grecs dans l'art funéraire de l'Etrurie
méridionale, IV-IIIème siècles.

Volume I

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire-Histoire de l'art.

Spécialité : Histoire de l'art

sous la direction de M. Laurent HAUMESSER

Année universitaire 2009-2010

Je tiens à remercier Monsieur Laurent Haumesser,
conservateur en chef du Département des Antiquités grecques, romaines et étrusques
du Musée du Louvre, pour avoir accepté de me guider tout au long de la réalisation de
ce mémoire.

Je tiens également à remercier:
Madame Joëlle Pâtissier-Vallemont,
directrice de l'Atelier de la Renaissance, à Lyon, pour la souplesse dont elle a fait
preuve, concernant mes horaires, qui m'a permis de mener à bien mon Master 1,
Mélissa Garin , Olga Gorbouchine et Jean Perier-Muzet,
pour leur soutien, leurs conseils et leurs relectures.

Sommaire

PARTIE 1

-

CATALOGUE.....	7
CHAPITRE 1 – CORPUS DES TOMBES.....	8
CHAPITRE 2 – CORPUS DES SARCOPHAGES.....	13
CHAPITRE 3 – CORPUS DES CÉRAMIQUES.....	23

PARTIE 2

-

RÉFLEXION SUR LE CORPUS.....	31
CHAPITRE 1 – SYNTHÈSE DES MYTHES EN PRÉSENCE DANS LE CORPUS.....	32
Corpus des tombes	32
Corpus des sarcophages	38
Corpus des céramiques	45
CHAPITRE 2 – ÉTUDES DES MYTHES EN PRÉSENCE.....	50
Le héros grec	50
Les amazones	65
Les Centaouromachies	70
Autres mythes présents	71
Les marques d'une ré-appropriation des mythes grecs : les démons étrusques	74

Introduction

Dès l'Antiquité, le mythe occupe une place primordiale dans le développement de la culture des différents peuples, ainsi que dans leur tentative de revendiquer une histoire leur étant propre. Selon J.-P. Vernant¹, le mythe constitue « le fonds commun de la culture, un cadre de référence non seulement pour la vie religieuse mais pour d'autres formes de la vie sociale et spirituelle », mais, également, l'expression d'un « passé trop lointain pour que l'on puisse l'atteindre autrement que sous la forme mythique ». M.-P. Castiglioni, dans l'introduction de sa thèse², souligne avec intérêt que « la production, l'utilisation et la circulation des récits mythiques ne sont jamais innocentes » et que « dans le cadre colonial, les mythes de fondation contribuent au renforcement du sens d'appartenance de la communauté coloniale, réunie autour d'un même fondateur ». Si, au sein de notre corpus, ce ne sont pas de mythes fondateurs dont il s'agit, la présence de mythes tirés d'une tradition grecque va dans le sens d'une volonté d'affirmer une appartenance.

Le but de ce mémoire est de se pencher sur l'existence des mythes grecs, dans l'art funéraire, durant la période du IV^e et du III^e siècle avant J.-C., dans les limites géographiques de l'Etrurie méridionale. La présence de mythes hérités de la Grèce est décelée, dans l'art étrusque, dès le deuxième quart du VII^e siècle av. J.-C., avec le cratère d'Aristonothos, figurant l'aveuglement de Polyphème; puis, plusieurs œuvres majeures, dont le vase François, ou le sarcophage des Amazones, témoignent d'un certain engouement pour ceux-ci. Selon F.-H. Massa-Pairault³, le mythe serait marque de la volonté « d'affirmer la continuité et la permanence de la communauté ». Selon elle, l'influence des colonies grecques paraît déterminante dans le choix des héros homériques comme représentation de l'identité ethnique en contrepoint de l'idéologie troyenne des Romains, au IV^e siècle av. J.-C.. Il semble donc inévitable de proposer une approche des mythes présents, cette idéologie en tête, aux vues du contexte de conflit avec les Romains, contemporain à notre corpus.

¹ J.-P. Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, 1981, p.214

² M.-P. Castiglioni, *La diffusion et la réception des mythes grecs dans l'espace illyrien antique entre Adriatique et Balkans*, Grenoble, 2007, p.10-11

³ F.-H. Massa- Pairault « Mythe et identité politique. L'Etrurie du IV^e siècle à l'époque hellénistique », dans F.-H. Massa- Pairault (éd.) *Le mythe grec dans l'Italie antique, fonction et image*, Rome, 1999, p.521-554

On peut également se demander par quel biais les mythes grecs ont été introduit en Etrurie. Plusieurs réponses semblent possibles; il s'agirait de la présence de trois « points de contact » avec le monde grec en Etrurie : Spina, au nord de l'Etrurie, comptoir d'échanges avec le monde grec dès le VIIe; Gravisca ou le recours à l'emporion, faisant de cette ville étrusque un comptoir hellénique florissant au VI e siècle; enfin, les colonies grecques, dans la région italique méridionale, dont la fondation remonterait au VIIIe siècle. Ces trois « points de contact », ayant été les lieux d'échanges commerciaux, ont sans doute participé à la diffusion des mythes grecs en Etrurie.

Le domaine d'étude de ce mémoire étant l'art funéraire, le choix a été fait d'analyser trois types de supports en particulier : la peinture tombale, les sarcophages, dont la production est concentrée en Etrurie méridionale, l'Etrurie septentrionale leur préférant les urnes cinéraires, et les vases, dont la fonction funéraire peut être discutée, mais qui peuvent être compris dans la notion de mobilier funéraire. L'étude des mythes présents au sein de notre corpus, composé de tombes, de sarcophages et des céramiques, se déroulera en deux temps. Le premier travail consistera en l'examen approfondi du corpus. Pour chaque type de support, un inventaire et une étude des mythes présents seront réalisés. On comparera les œuvres du corpus entre elles, et il s'agira de noter si les représentations des mythes grecs choisis sont courantes ou non, ainsi que mener une analyse de la composition des représentations mythiques, en notant la présence ou non de variations de celles-ci.

Nous comparerons, également, les œuvres du corpus avec des œuvres contemporaines du même type (tombes, sarcophages ou céramiques), afin de voir si celles ci s'inscrivent ou non dans la même mouvance. La seconde partie du mémoire se focalisera sur l'étude des mythes inventoriés par l'étape précédente. Il s'agira de localiser les représentations mythiques, de les identifier sur chaque corpus, de noter leur fréquence, les variations iconographiques auxquelles elles sont soumises. On tentera de voir s' il y a une préférence pour certains mythes, et si, ceux-ci sont également représentés sur des œuvres hors corpus, hors limites géographiques et temporelles.

Partie 1

-

Catalogue

Chapitre 1 – Corpus des tombes

Le corpus des tombes ornées de scènes mythiques est assez restreint. Les tombes du IV^e et III^e siècle, sont, le plus couramment, ornées de scènes que l'on pourrait qualifier de « génériques » sans référence précises à une matière mythologique; il s'agit de scènes de banquet, de voyage dans l'au-delà, de processions de magistrats, dont les mythes sont absents la plupart du temps.

T1

Vulci

Tombe François

3^e quart du IV^e siècle av J.-C.

Lieu de conservation: Villa Albani-Torlonia, Rome

État de conservation: peintures détachées des murs de la tombe

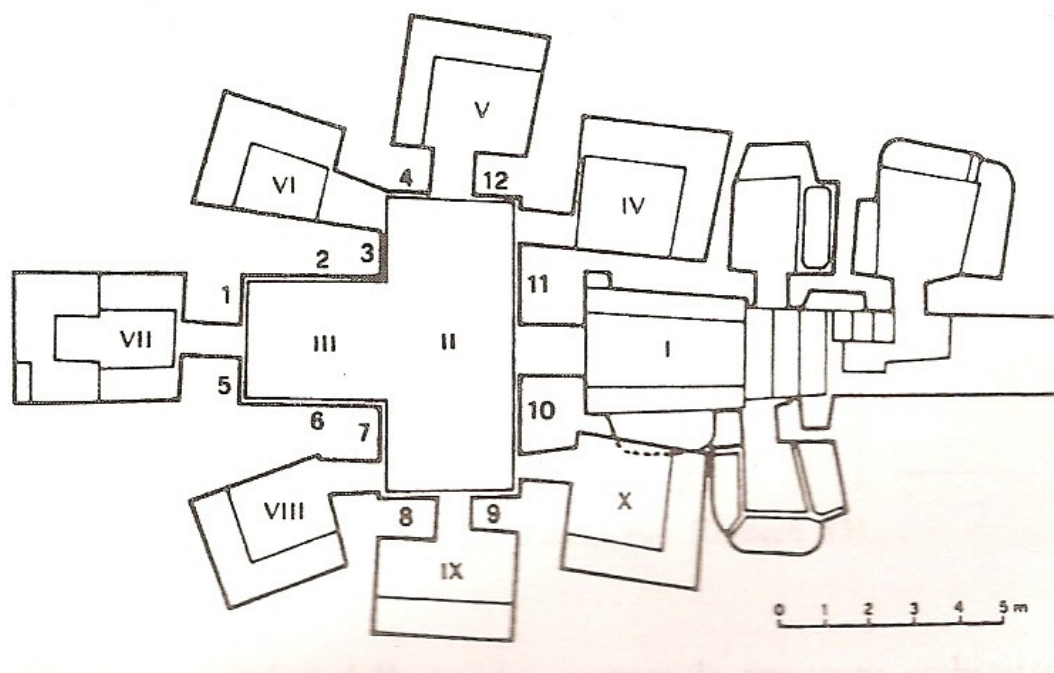


Figure 1, Tombe François, Vulci, (Coarelli 1983, p.45)

1. Homme nu les mains ligotées, désigné par l'inscription *Caile Vipinas*

2. Quatre groupes de deux hommes se battant, de gauche à droite : homme nu ligotant les mains de celui de la paroi précédente, portant deux épées, désigné par l'inscription

Macstarna, puis un homme vêtu, désigné par l'inscription *Larth Ulθes*, enfonçant son épée dans le flanc d'un autre, nu, désigné par l'inscription *Laris Papaθnas*; un homme vêtu d'une cape, désigné par l'inscription *Pesna Arcmsnas Sveamaχ*, se faisant enfoncer un épée dans la gorge par un homme nu portant seulement un fourreau, désigné par l'inscription *Rasce*; enfin, un homme cuirassé, désigné par l'inscription *Venθicalxxsxpłsaχs* à terre dont les cheveux sont tirés par un autre homme nu portant une épée, désigné par l'inscription *Aule Vipinas*.

3. Homme nu barbu armé d'une épée, désigné par l'inscription *Marce Camitlnas*, tenant un homme à terre, barbu, vêtu d'une tunique blanche par les cheveux, désigné par l'inscription *Cneve Tarχunies Rumaχ*.

4. Homme vêtu d'une tunique rouge à figures et coiffé d'une couronne de laurier, désigné par l'inscription *Vel Saties*, accompagné d'un personnage agenouillé sur le bras duquel est posé un oiseau, désigné par l'inscription *Arnza*

Interprétations possibles : selon Coarelli le défunt, accompagné de son serviteur, ou son fils selon Steingraber

5. Homme nu ligoté, désigné par l'inscription *triuals*

6. Au centre un homme cuirassé désigné par l'inscription *Aχle* tuant un homme nu agenouillé désigné par l'inscription *triuals*; à droite un personnage à la peau bleue portant un marteau, désigné par l'inscription *Xaru*, suivi d'un homme cuirassé et casqué, désigné par l'inscription *Aivas Tlamunus*, amenant un homme nu ligoté désigné également par l'inscription *triuals*, puis un autre homme cuirassé, désigné par l'inscription *Aivas Vilatas*, portant une lance, amenant un homme nu ligoté, désigné, lui aussi, par l'inscription *triuals*; à gauche du groupe central, un personnage féminin ailé, désigné par l'inscription *Vanθ* suivi d'un homme vêtu, le torse dévoilé portant un bandage, désigné par l'inscription *hinθial Patruclēs*, puis, un homme barbu vêtu désigné par l'inscription *Aχmenrun*

7. Deux hommes nus se battant, l'un à terre, désigné par l'inscription *...nike* touchant l'autre aux côtes de son épée, le second semblant trancher la gorge du premier avec son épée

8. Homme vêtu d'une tunique blanche et rouge portant un bâton, devant un arbre ressemblant à un palmier, désigné par l'inscription *Nestur*

9. Homme barbu vêtu d'une tunique rouge devant le même type d'arbre que le précédent, désigné par l'inscription *Φuinis*

10. Homme nu et barbu désigné par l'inscription *Aivas*, portant une épée tirant par les cheveux une femme assise sur un tissu, désignée par l'inscription *Casntra*.

11. Homme nu barbu portant un rocher sur son épaule, désigné par l'inscription *Sisφe*, « aidé » par un personnage ailé, faisant face au un homme vêtu d'une cape rouge posant son pied sur un rocher, désigné par l'inscription *Amφare*.

12. nos recherches n'ont pas permis de décrire le décor de cette paroi

Bib. Pallottino 1952; Coarelli 1983; Steingräber 1985 pp.380-383; Buranelli 1987; Camporeale 2004; Steingräber 2004; Weber-Lehmann 2005; J. Boardman, « Heracles », dans *LIMC*, IV, pp. 728-838, *LIMC*, V, pp.1-192; G. Camporeale, « Achle », dans *LIMC*, I, pp.200-214; A. Kossatz-Deissman, « Achilleus », dans *LIMC*, I, pp.37-200; I. Krausfopf, « Kassandra », dans *LIMC*, V, pp.970-971; S. Schwarz, « Hercle/Hercule », dans *LIMC*, V, pp.196-253; O. Touchefeu, « Aias », dans *LIMC*, I, pp.312-351.

Illustrations : Volume II pp.6-17

T2

Tarquinia

Tombe de l'Ogre II et III

3e quart du IVe siècle av J.-C.

Lieu de conservation: in situ

Etat de conservation: plutôt mauvais, tombe restaurée

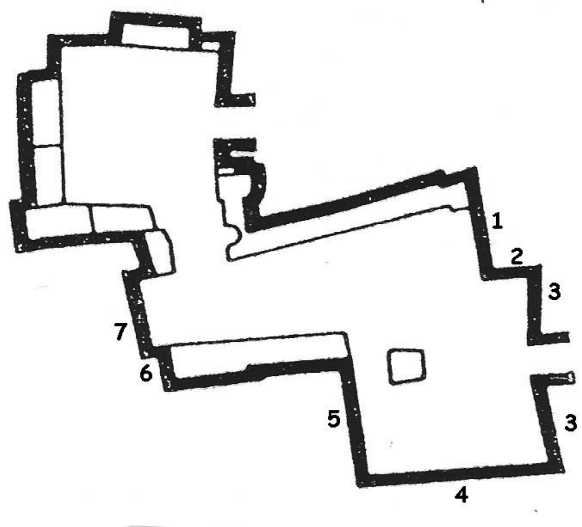


Figure 2, Tombe de l'Ogre I, II et III, Tarquinia, (Steingraber 2006, numérotation des parois personnelle)

1. Personnage ailé suivi d'un personnage devant une sorte de table sur laquelle sont posées des céramiques

2. Personnage ailé, des serpents enroulés autour de ses bras désigné par l'inscription *Tuculcha*, faisant face à deux hommes assis devant lui, le torse dénudé désigné par l'inscription *These*

3. Paroi endommagée : Hercule et Cerbère ?

4. Paroi endommagée sur laquelle subsistent trois personnages masculins et le fragment d'un autre, séparés par des éléments végétaux: le premier, barbu, vêtu d'une tunique désigné par l'inscription *Axmenrum*, le second, barbu, vêtu d'un vêtement semblable à celui des devins désigné par l'inscription *Teriasals*

5. Fragment d'un personnage ailé, puis, homme cuirassé à trois têtes portant un bouclier et une lance, désigné par l'inscription *Cerun*, puis deux personnages trônant, le premier, une figure féminine à la chevelure de serpents désignée *Phersipnei* par l'inscription, le second, une figure masculine coiffée d'un peau de loup désignée par l'inscription *Aita*

6. Personnage portant un pieu (qui se prolonge sur paroi suivante) désigné par l'inscription *Uthuze*, présence d'un mouton noir?

7. Cyclope allongé, un pieu lui rentrant dans l'œil, désigné par l'inscription *Cuclu*

Bib. Pallottino 1952; Romanelli 1957 pp.21-24; Steingraber 1985 pp.334-337; Torelli « Ideologia e rappresentazione nelle tombe tarquiniesi dell'Orco I e II », dans *Dialogi di Archeologia I*, Rome, 1985, pp. 7-17; Bonghi Jovino 1987; Cristofani « Pittura funeraria e celebrazione della morte: Il caso della Tomba dell'Orco » dans *Tarquinia: Ricerche, scavi e prospettive*, Atti del Convegno Internazionale Milano 24-25 /06/1986, Milan 1987, pp.655-680; *Ulisse. Il mito e la memoria* 1993; Steingraber 2004; G. Camporeale, « Uthuze », dans *LIMC*, VI, pp.970-983; E. Manakidou, « Peirithoos », dans *LIMC*, VII, pp.232-242; J. Neils, « Theseus », dans *LIMC*, VII, pp.922-951, C. Weber-Lehman, « These », *LIMC*, VII pp.951-955; O. Touchefeu-Meynier, « Odysseus », dans *LIMC*, VI, pp.943-970.

Illustrations : Volume II pp.18-26

Chapitre 2 – Corpus des sarcophages

Seize sarcophages semblent être décorés de motifs mythiques d'origine grecque ; treize font partie du corpus dressé par Van der Meer⁴, auxquels j'ai ajouté trois sarcophages qui me semblaient également illustrer des scènes mythiques.

S1.Sarcophage dit « du Prêtre »

Lieu de découverte: Tarquinia, Tombe des Partunu

Lieu de conservation: Tarquinia, Musée archéologique national RC 9871

Vers 350 av J.-C.

Peintures:

Long côté A: Au centre, guerrier exécutant un homme nu, hommes armés et vêtus d'armure assistant à la scène et amenant d'autres hommes nus, en présence de figures démoniaques .

Interprétation possible : sacrifice des prisonniers troyens par Achille

Côtés B, C et D:(peintures) Bataille entre guerriers et femmes (amazomachie), en présence de figures démoniaques.

Inscriptions présentes :[la]ris: partiuunu / l[aris: part]iunus / laris partiuunus

Bib. : Herbig 1952, p.63; Blanck 1982; Van der Meer 2004, pp.32-33; G. Camporeale, « Achle », dans *LIMC*, I, pp.200-214; A. Kossatz-Deissman, « Achilleus », dans *LIMC*, I, pp.37-200, (sacrifice des prisonniers troyens pp.118-119);

Illustrations : Volume II Illustration 2-22 p.28

⁴ Van der Meer, *Myths and more on etruscan stone sarcophagi*, Dudley, Mass. 2004. Le corpus étudié dans mon travail présente quelques réserves quant au corpus de Van der Meer. J'ai volontairement exclu les sarcophages H77 et G5, qui ne sont pas des objets issus de l'aire géographique délimitée dans ce mémoire; le sarcophage H63, qui, à mon sens, pose plus de difficultés d'interprétation, celle de Van der Meer ne me satisfaisant pas; le sarcophage H79 qui appelle davantage une interprétation euridippienne et le sarcophage G15, qui, par son absence de représentation, ne permettait pas de mener ma propre réflexion sur son interprétation.

Voir Annexes p. 2 pour les appellations des sarcophages

S2.Sarcophage de Velthur Partunu (dit « du Magnat »)

Lieu de découverte: Tarquinia, Tombe des Partunu

Lieu de conservation: Tarquinia, Musée archéologique national RC 9873

Vers 330-300

Long côté A: Bataille entre guerriers et femmes

Interprétation possible : Amazonomachie

Long côté B: Centaureomachie

Petit côté C: Femme et homme armés se battant (Amazone?)

Petit côté D: Homme vêtu d'une armure et homme nu se battant

Inscriptions présentes: (ET ta 1.9; CIE 5423) *velthur: partunus: larisališa: clan: ramθas: cuclnial: zilχ: ceχaneri. tenθas: avil / svalθas: LXXXII*

Bib.: Herbig 1952, p.62; Van der Meer 2004, p.34

Illustrations : Volume II Illustration 2-23,24,25 pp.28-29

S3.Sarcophage

Lieu de découverte: Tarquinia, Nécropole Monterozzi,

Lieu de conservation: Tarquinia, Musée archéologique national RC 9872

330-300 av J.-C.

Long côté A: série de guerriers armés nus ou en armure pourvus de boucliers et de lances

Interprétation possible : une scène de l' Iliade (Van der Meer)

Long côté B: scène de bataille entre guerriers hommes et femmes armées d'arc,

Interprétation possible : Amazonomachie

Petit côté C:Homme armé d'une lance et d'un bouclier sur un quadriges

Petit côté D:Homme barbu armé d'une lance et d'un bouclier sur un quadriges

Bib. :Herbig 1952, p.62; Van der Meer 2004, p.35, pp. 44-46

Illustrations : Volume II Illustration 2-26,27,28,29 pp.30-32

S4.Sarcophage

Lieu de découverte: Tarquinia, Tombe des Alvethnas

Lieu de conservation: Tarquinia, Musée Archéologique National RC 1898

330-300 av J.-C.

Couvercle : homme allongé (haruspice?)

Long Côté: en relief : bataille d'animaux; (peinture?: amazonomachie?)

Inscriptions présentes: (ET Ta 1.142; Maggiani 1989, 1559-1560) *larθ: a / lveθnas*

Bib.: Herbig 1952, p.64; Van der Meer 2004, p.35

S5. Sarcophage des Amazones

Lieu de découverte: Tarquinia

Lieu de conservation: Florence, Musée Archéologique

Sarcophage en marbre peint

325 av J.-C.

Peintures : sur tous les côtés, combattants grecs contre femmes armées : Amazones contre guerriers grecs; sur les tympans, Actéon

Inscriptions présentes : (ET Ta 1.50/51; CIE 5451 a/b) *ramθa: huzcnai θui ati: nacnva: larθial / apaiatrus: zil eteraias / ramθa: huzcnai: θui: cesu: ati: nacna: larθial apiatrus: zil eteaias*

Bib.: Herbig 1952, p.26; Pallottino 1952, pp.93-96; Van der Meer 2004, p.36

Illustrations : Volume II Illustration 2-30,31,32 p.32-33

S6. Sarcophage

Lieu de découverte: Tarquinia, Tombe des Camna

Lieu de conservation: Tarquinia, Musée Archéologique National

300 av J.-C.

Long côté A : scène de bataille; au centre deux guerriers portent le corps d'un des leurs; de part et d'autre deux guerriers cuirassés; à gauche, un personnage tombé à terre retenu ou agressé par un autre

Interprétation possible :Mort de Patrocle? (Van der Meer)

Petit côté C : deux hommes se battant

Interprétation possible : Etéocle et Polynice (Van der Meer)

Petit côté D: un homme agressant une femme

Interprétation possible : Lykourgos tuant sa fille (Van der Meer)

Bib.: Herbig 1952, p.61; Van der Meer 2004, p.41

Illustrations : Volume II Illustration 2-33 p.34

S7.Sarcophage du Poète

Lieu de découverte: Tarquinia,

Lieu de conservation: Rome, Vatican, Musée Grégorien Étrusque 14561 (74)

300 av J.-C.

Couvercle ne provenant pas du sarcophage

Long côté A: Interprétation possible :Mort de Clytemnestre; (Van der Meer)

Long côté B : Deux hommes se battant

Interprétation possible :Etéocle et Polynice (Van der Meer)

Petit côté C: Un homme et un enfant

Interprétation possible :Oreste et Téléphos

Petit côté D: Interprétation possible : Sacrifice d'Iphigénie ou de Polyxène; (Van der Meer)

Bib.: Herbig 1952, p.43; Van der Meer 2004, p.46; O. Touchefeu ,«Polyxène», dans *LIMC*, VII, pp.431-435

S8. Sarcophage du Torre San Severo (H73)

Lieu de découverte: Torre San Severo

Lieu de conservation: Orvieto, Musée Faina

300 av J.-C.

Long côté A: Scène de sacrifice d'un homme nu par un guerrier devant un ensemble architectural (sans doute un autel), regardée par deux personnages vêtus en guerriers et deux personnages nus (prisonniers) à droite, et par trois personnages semblant relever de divinités (et/ou Ombre de Patrocle) à gauche, encadrée par deux démons féminins ailés

Interprétation possible : sacrifice des prisonniers troyens par Achille

Long côté B: Scène de sacrifice d'une femme devant un ensemble architectural (sans doute un autel) regardée par sept personnages dont l'un semble être un vieillard, encadrée par deux démons masculins ailés

Interprétation possible : le sacrifice de Polyxène (Van der Meer).

Petit côté C: personnage masculin semblant menacer une personnage féminin, encadrés par deux figures à corps humains, l'une avec une tête de bélier et l'autre avec une tête de loup
Interprétation possible : épisode d'Ulysse chez Circé

Petit côté D: trois hommes dont l'un, barbu, égorge un mouton, surmontés d'un médaillon

Interprétation possible : le sacrifice réalisé par Ulysse, sur les conseils de Circé, pour descendre aux Enfers

Bib.: Herbig 1952, p.40; Rouveret 2002 pp.345-366; Van der Meer 2004, pp.29-31; G. Camporeale, « Achle », dans *LIMC*, I, pp.200-214; G. Camporeale, « Uthuze », dans *LIMC*, VI, pp.970-983; A. Kossatz-Deissman, « Achilleus », dans *LIMC*, I, pp.37-200, (en ce qui concerne sacrifice des prisonniers troyens pp.118-119); O. Touchefeu, « Polyxène », dans *LIMC*, VII, pp.431-435; O. Touchefeu-Meynier, « Odysseus », dans *LIMC*, VI, pp.943-970

Illustrations : Volume II Illustrations 2-34, 35,36 pp.35-36

S9. Sarcophage

Lieu de découverte: Vulci, Nécropole de Ponto Rotto, Tombe des Tetnie

Lieu de conservation: Boston, Museum of Fine Arts 88.145

Long côté A : 4 couples d'hommes nus et de femmes luttant

Interprétation possible : Amazonomachie

Long côté B : Un guerrier armé d'un bouclier et d'une épée au centre, de chaque part, un homme nu à cheval se battant avec un homme au sol vêtu d'une chlamyde.

Petits côtés C et D : Deux félins attaquant un bovin

Inscriptions présentes : (ET Vc 1.92; CIE 5313-4) θανχvil tarnai / an farθnaxe marces
tarnes ramθesc χaireals / larθ tetnies / an farθnaxe arnθeals tetnis ramθesc visaials

Bib. : Herbig 1952 pp.14-15; Van der Meer 2004 p.36

Illustrations : Volume II Illustrations 2-37,38 pp.36-37

S10.Sarcophage

Lieu de découverte: Tuscania, Nécropole Madonna dell'Olivo, Tombe des Amazones

Lieu de conservation: Tuscania, Musée Archéologique National

Vers 330-320 av J.-C.

Long côté A : Trois couples d'hommes et de femmes se battant

Interprétation possible : amazonomachie

Long côté B : Combats d'animaux

Bib. :Goethert 1974, Van der Meer 2004, p.36

Illustrations : Volume II Illustration 2-39 p.37

S11.Sarcophage

Lieu de découverte: Tuscania, Tombe des Vipinana

Lieu de conservation: Lisbonne, Parco di Monserate

325-300 av J.-C.

Long côté : Homme armé en tuant un autre

Interprétations possibles : sacrifice des prisonniers troyens (Van der Meer), Neoptolème tuant Polites (Blanck)

Couvercle provenant du sarcophage H59 (Tuscania, Lisbonne, Tombe des Vipinana, 325-300 av. J.-C.) et couvercle du H59 provenant de celui ci.

Bib.: Herbig 1952, p.34; Blanck 1992; Van der Meer 2004, p.46; O. Touchefeu-Meynier, «Neoptolemos», dans *LIMC*, VI, pp.773-779,

S12.Sarcophage

Lieu de découverte: Tuscania, Tombe des Vipinana

Lieu de conservation: Rome, Vatican, Musée grégorien étrusque 14947 (27)

Vers 300 av J.-C.

Long côté A : Hommes et femmes semblant fuir les deux personnages armés d'arcs et les visant aux deux extrémités

Interprétation possible : meurtre des Niobides ?

Petit côté C : Homme à corps de cheval soulevant une pierre entre deux hommes

Interprétation possible : Centaure et Lapithes ?

Petit côté D : Homme sur un quadriges traînant le corps d'un autre homme au sol

Interprétation possible : Achille traînant le corps d'Hector ?

Bib. : Herbig 1952, pp.44-45 ; Van der Meer 2004; G. Camporeale, «Achle», dans *LIMC*, I, pp.200-214; W.Geominy, «Niobidai», dans *LIMC*, VI, pp.914-929; A. Kossatz-Deissman, «Achilleus», dans *LIMC*, I, pp.37-200;

S13.Sarcophage

Lieu de découverte: Tuscania, Tombe des Vipinana

Lieu de conservation: Tuscania, Musée Archéologique (autrefois Rome, Villa Giulia 15709)

Vers 300 av J.-C.

Long côté A : Au centre, sur un édicule surélevé, deux personnages nus, un homme casqué mettant son bras sur l'épaule d'une femme. A l'extrême gauche, un homme nu portant trois poteaux, puis un autre homme nu tient les cheveux d'une femme nue assise sur un rocher et pointant son doigt en direction de l'autel. A droite de l'autel, un homme barbu est assis par terre tendant sa main droite vers l'autel. Derrière lui, un homme en tunique et chlamyde tient un objet non défini dans ses mains ; il avance, regardant derrière lui un homme cuirassé tenant lui aussi un objet indéfini.

Interprétations possibles : Il s'agit là d'un épisode thébain : sur l'autel seraient présent Aphrodite et Arès et l'épisode en question la découverte de Thèbes vide par les Epigones hormis Tirésias et sa fille Manto.(Simon) Il s'agirait plutôt d'une scène rituelle de passage à l'âge adulte ; la femme assise serait donc en train de se faire couper les cheveux et les hommes apportant des offrandes, en vue de l'exécution du rite.(Van der Meer)

Long côté B : De gauche à droite, un démon ailé féminin semblant terrifié ; un homme nu empoignant une femme agenouillée à demi nue. Derrière un autel, une autre femme dont les cheveux sont empoignés par un homme barbu portant seulement une chlamyde, touchant l'autel, puis un homme vêtu qui semble murmurer quelque chose à l'oreille d'une femme assise sur un rocher rectangulaire. A l'extrême droite, une femme semble essayer d'attirer l'attention avec un geste implorant.

Interprétation possible : Le mythe des Danaïdes fuyant les fils d'Egyptos vers l'autel d'Argos. L'homme vêtu serait Danaos incitant une de ses filles à tuer son mari ; la femme implorant serait la nourrice essayant de l'en empêcher.(Herbig)

Petit côté C : Un homme barbu à moitié nu dont la main droite est sur l'épaule d'une femme à moitié nue assise sur un autel. A gauche, hommes barbues sont assis au sol.

Petit côté D : Un homme nu portant une chlamyde, tenant une épée ; à sa droite, un autre homme, barbu, portant une chlamyde, tombé sur son genou gauche, tentant de se défendre avec une épée.

Inscriptions présentes : (ET- Colonna 1978, 107 J14) ([*eca*] *θανχv* [*vilus*]/ *naxuxial*[---])

Bib.: Van der Meer 2004,

Illustrations : Volume II Illustrations 2-41, 42, 43 p.38-39

S14.Sarcophage

Lieu de découverte: Vulci, Tombe des Inscriptions

Lieu de conservation: Rome , Villa Giulia (64174)

Troisième siècle av. J.-C.

Long côté A: Combat entre Grecs et Amazones, une amazone

Petits côtés C et D : Combats d'un Grec et d'une Amazone; sur un côté l'Amazone succombe, sur l'autre, le Grec. Des démons assistent à la scène.

Bib. : E. Mavleev, « Amazones Etruscae », dans *LIMC*, I, pp. 654-662 (p.660 pour le sarcophage en question)

S15.Sarcophage en nenfro

Lieu de découverte: Tarquinia,

Lieu de conservation: Tarquinia, Musée National (9872)

Fin du IV e siècle av. J.-C.

Long côté B : scènes de bataille entre quatre Amazones et quatre guerriers grecs ayant le dessus.

Bib. : E. Mavleev, « Amazones Etruscae », dans *LIMC*, I, pp. 654-662 (p.659 pour le sarcophage en question)

S16.Sarcophage en albâtre

Lieu de découverte: Tarquinia

Lieu de conservation: Tarquinia, Musée National (9873)

Fin du IV^e siècle

Long côté B : Scène de bataille entre quatre Amazones et sept Grecs

Petits côtés C et D : Combat d'une Amazone et d'un Grec

Bib. : E. Mavleev, « Amazones Etruscae », dans *LIMC*, I, pp. 654-662 (p.660 pour le sarcophage en question)

Chapitre 3 – Corpus des céramiques

Le corpus des céramiques ne prétend pas à l'exhaustivité. La formation de celui-ci s'est avérée plus complexe tout d'abord à cause de la dispersion des objets, d'autre part car il est impossible de connaître leur fonction première, enfin, car il est parfois difficile d'interpréter les scènes figurées sur ces vases. En effet, nous ignorons si ces céramiques ont été produites pour être utilisées dans leur fonction première, puis entreposées dans la tombe comme objets personnels du défunt, ou, si elles ont été pensées, dès leur conception comme intégrée au mobilier funéraire du défunt.

V1.Stamnos

Lieu de découverte: Vulci,

Lieu de conservation: Paris, Musée du Louvre (inv. CA6529)

Hauteur: 34.5 cm

300 av J.-C.

Face A : Homme nu tenant son cheval par la bride près d'un élément architectural

Interprétation possible : Troïlos

Face B : Guerrier casqué et portant un bouclier avançant en direction d'une femme trônant sur un siège

Face C : Homme portant le corps d'un guerrier cuirassé

Bib. : Beazley 1947; Martelli 1987, P.328

Illustrations : Volume III Illustration 3-44 p.41

V2.Stamnos

Groupe d'Héraclès, Peintre de l'hydrie de Berkeley

Hauteur : 32 cm

360-340 av J.-C.

Etat fragmentaire

Ménade nue faisant face à une femme trônant, vêtue d'un chiton; homme casqué tenant une lance, femme vêtue d'un chiton tenant ce qui semble être un bouclier.

Bib. : Beazley 1947; Martelli 1987, p.315

Illustrations : Volume II Illustration 3-45 p.42

V3.Cratère à volutes

Lieu de découverte: Vulci

Lieu de conservation: Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum (inv.38835)

Hauteur : 42 cm

330 av J.-C.

Face A : Femme casquée à terre portant un bouclier se défendant d'un homme nu armé l'attaquant

Interprétation possible : Amazonomachie (Cristofani)

Face B : Homme cuirassé muni d'une arme, retenu par un personnage ailé, se dirigeant vers un personnage s'agrippant à un élément architectural

Interprétation possible : Ménélas tentant de tuer Hélène ou Ajax et Cassandre (Cristofani)

Bib. : Beazley 1947; Martelli 1987, p.325

Illustrations : Volume II Illustration 3-46 p.43

V4.Cratère à calice

Lieu de découverte: Pérouse, Nécropole de Monteluca

Lieu de conservation: Pérouse, Musée archéologique (inv.791)

Hauteur : 52 cm

360 av J.-C.

Face A : Homme armé d'un gourdin s'attaquant à une femme à terre casquée et armée d'un bouclier et portant une ceinture de serpents autour de la taille, suivie d'une autre femme casquée et armée d'un bouclier

Interprétation possible : Héraclès et les Amazones

Face B : Scène de bataille entre femmes casquées et hommes

Bib. : Martelli 1987, p.326

Illustrations : Volume II Illustration 3-47 p.44

V5.Cratère à calice

Peintre de Turmuca

Lieu de découverte: Vulci,

Lieu de conservation: Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles

Hauteur: 38.5 cm

330-300 av J.-C.

Face A : Homme cuirassé désigné par l'inscription Aivas tuant un homme nu accompagné d'un démon portant un marteau désigné par l'inscription Charun

Interprétation possible : Sacrifice des prisonniers troyens

Face B : Femme ; démon Charun se dirigeant vers deux autres femmes désignées par les inscriptions Andromaque et Penthesilée

Bib. : Martelli 1987, p.327; G. Camporeale, « Achle », dans *LIMC*, I, pp.200-214; A. Kossatz-Deissman, « Achilleus », dans *LIMC*, I, pp.37-200, (en ce qui concerne sacrifice des prisonniers troyens pp.118-119); E. Mavleev, « Amazones Etruscae », dans *LIMC*, I, p.656

Illustrations : Volume III Illustration 3-48 p.45

V6.Cratère

Lieu de découverte: Sovana

Lieu de conservation: Berlin, Musée Charlottenburg

IVe siècle av. J.-C.

Face A: Homme en égorgeant un autre à terre, face à eux, un homme nu ligoté les mains dans le dos; au dessus de la scène, un homme barbu cuirassé portant un bouclier regarde la scène.

Interprétation possible : sacrifice des prisonniers troyens

Bib.: Massa-Pairault 1992, pp.133-134; G. Camporeale, « Achle », dans *LIMC*, I pp.200-214; A. Kossatz-Deissman, « Achilleus », dans *LIMC*, I, pp.37-200; (en ce qui concerne sacrifice des prisonniers troyens pp.118-119)

Illustrations : Volume II Illustration 3-49 p.46

V7.Stamnos

Peintre de Sette Camini

Lieu de découverte: Vulci,

Lieu de conservation: Parme, Musée Archéologique national (inv. C161)

350 av. J.-C.

Face A: Homme barbu semblant menacer une femme aux pieds de laquelle se trouve un personnage à figure animale

Interprétation possible : Ulysse et Circé

Face B: Homme barbu et une femme? (retour d'Ulysse?)

Bib. G. Camporeale, « Uthuze », dans *LIMC*, VI, pp.970-983; O. Touchefeu-Meynier, « Odysseus », dans *LIMC*, VI, pp.943-970; *Ulisse*1993

Illustrations : Volume II Illustration 3-50 p.47

V8.Pelike

Lieu de découverte: Orvieto

Lieu de conservation: Orvieto, Musée Faina, inv. 2715

Hauteur: 38 cm

Deuxième quart du IV e siècle av. J.-C.

Face A: Jeune homme nu recevant un objet rond d'une femme vêtue d'un chiton

Face B: Trois jeunes hommes dont l'un est assis et un tient une feuille de palme.

Bib. BEAZLEY 1947, p.37; MARTELLi 1987, p.322

Illustrations : Volume II Illustration 3-51 p.48

V9.Cratère à volutes

Lieu de découverte:Orvieto,

Lieu de conservation: Florence, Musée Archéologique (70527)

Deuxième moitié du IV e siècle av. J.-C.

Face A: Centaure armé d'une sorte de branche se battant avec un guerrier cuirassé, portant un bouclier dans une main et un objet rond (une pierre?) dans l'autre.

Bib. Feruglio 1982 ; C. Weber-Lehmann, « Kentauroi », dans *LIMC*, VIII, p.726

Illustrations : Volume II Illustration 3-52 p.49

V10.Stamnos

Lieu de conservation: Florence, Musée Archéologique (4130)

Vers 330-320 av. J.-C.

Face A : Centaure vêtu d'une cape, armé d'une pierre, et ayant une sorte de peau de léopard enroulée autour du bras, piétinant un guerrier casqué nu, armé d'un bouclier, et attaquant un guerrier cuirassé brandissant son bouclier devant lui, suivi d'un autre guerrier portant un bouclier;

Face B: Guerrier portant un bouclier attaqué par un centaure barbu armé d'une lance, attaqué par derrière par un guerrier cuirassé, armé d'une lance et d'un bouclier

Bib.: C. Weber-Lehmann, « Kentauroi », dans *LIMC*, VIII, p.726

Illustrations : Volume II Illustration 3-53 p.50

V11.Amphore

Lieu de conservation: Florence, Musée Archéologique (4130)

Vers 330-320 av. J.-C.

Face A: Guerrier cuirassé armé d'une lance et d'un bouclier attaquant un centaure barbu

Face B: Homme vêtu d'une cape fuyant devant un centaure barbu armé d'une lance

Face C: Homme nu vêtu d'une cape face à un centaure vêtu d'une cape

Face D: Homme cuirassé armé d'une lance et d'un bouclier face à un centaure; un autre centaure l'attaque avec une lance par derrière.

Bib. : C. Weber-Lehmann, « Kentauroi », dans *LIMC*, VIII, pp. 721-727, p.726

Illustrations : Volume II Illustrations 3-54,55 pp.51-52

V12.Cratère à volutes apulien,

Lieu de conservation: Ruvo, Musée Jatta

Face A: Hadès et Perséphone regardant une érinée ligotant un jeune homme nu les mains dans le dos; un autre jeune homme est assis au sol

Interprétation possible : châtiment de Thésée et Pirithoos

Bib. J. Neils, «Theseus», dans *LIMC*, VII, pp.922-955, C. Weber-Lehmann, « These », *LIMC*, VII pp.951-955

V13.Stamnos

Funnel group

Lieu de découverte: Vulci

Lieu de production: Tarquinia

Lieu de conservation: Karlsruhe, Badische Landesmuseum, inv. N° B 1878

Hauteur: 33 cm

Face A: Jeune homme chevauchant un cygne

Face B: Figure féminine ailée portant une sorte d'écharpe, un cygne à ses pieds

Interprétation possible: Hyakinthos chevauchant un cygne d'Apollon

Bib. Beazley 1947, p.142; Del Chiaro 1974, p.25; L. & F. Villard, « Hyakinthos », dans *LIMC*, V, pp.546-550

Illustrations : Volume II Illustration 3-56 p.53

V14.Cratère à cloches

Funnel group

Lieu de découverte: Aleria

Lieu de production: Etrurie méridionale

Lieu de conservation: Aleria, Musée archéologique, inv.n°59^{le}.

Hauteur: 39 cm; Diamètre: 31 cm

IV e siècle av. J.-C.

Etat de conservation: le pied a été restauré

Face A: Un monstre (dragon? serpent?) approchant d'un jeune homme lié à un tronc

Face B: Personnage féminin ailé portant les restes d'une sphère vide et d'un canthare(?), flanqué par des candélabres

Interprétation possible : Pirithoos aux Enfers (Jehasse)

Bib. Del Chiaro 1974, p.41; Jehasse 1963 ; E.Manakidou, « Peirithoos », dans *LIMC*, VII, p.232-242

Illustrations : Volume II Illustration 3-57 p.54

V15.Stamnos

Funnel group

Lieu de production: Etrurie méridionale

Lieu de conservation: Rome, Vatican, Musée grégorien étrusque inv.n° Z93

Hauteur: 34 cm

Etat de conservation: le pied est moderne.

IV e siècle av. J.-C.

Face A: Un jeune homme, une épée à la main, sur le point de tuer une femme.

Face B: Femme portant des armes

Interprétation possible : Oreste et Clytemnestre (Del Chiaro)

Bib.: BEAZLEY 1947, p.142; DEL CHIARO 1974, p.20; SARIAN & MACHAIRA, «Orestes», dans *LIMC*, VII, p.68-76

Illustrations : Volume II Illustration 3-58 p.55

V16.Stamnos

Funnel group

Lieu de production: Etrurie méridionale

Lieu de conservation: Rome, Vatican, Musée grégorien étrusque inv.n° Z95

Hauteur: 34.2 cm

IV e siècle av. J.-C.

Face A: Un jeune homme, une épée à la main, sur le point de tuer une femme.

Face B: Femme portant des armes

Interprétation possible : Oreste et Clytemnestre (Del Chiaro)

Bib.: Beazley 1947 , Del Chiaro 1974 p.21, H.Sarian & V. Machaira, «Orestes», dans *LIMC*, VII, p.68-76

Partie 2

-

Réflexion sur le corpus

Chapitre 1 – Synthèse des mythes en présence dans le corpus

Le corpus défini, nous allons désormais procéder à son examen approfondi. Pour chaque type de support, on se penchera sur la répétition ou non de certains mythes, ainsi que leurs variations. Nous procéderons ensuite à une comparaison des œuvres du corpus avec des œuvres contemporaines du même type, afin de voir si celles-ci sont porteuses du même discours ou non.

Corpus des tombes

Les tombes décorées du IV^e et III^e siècles, découvertes à ce jour, sont au nombre de vingt-sept, dont dix-neuf sont issues d'une production tarquinienne. Le corpus des tombes, où l'on peut clairement identifier des scènes mythologiques, est assez restreint. Il se compose de la Tombe François de Vulci, datée du troisième quart du IV^e siècle av. J.-C. et de la Tombe de l'Ogre II, ainsi que son couloir de communication à la Tombe de l'Ogre I, localisée à Tarquinia et datée du troisième quart du IV^e siècle av. J.-C.. Les programmes iconographiques de ces deux tombes semblent mettre en avant deux héros grecs : Achille dans la Tombe François et Ulysse dans la Tombe de l'Ogre II.

Comparaison avec des tombes contemporaines hors corpus

Si les tombes du VI^e et V^e siècles sont, pour la plupart, ornées de scènes de banquet, danse (ou « comos »), jeux athlétiques, chasse, pêche, mise en scène du voyage du défunt dans l'au-delà, scènes érotiques ou relatives à l'inhumation, on assiste, dès le IV^e siècle, à un renouveau des orientations décoratives axées autour d'un discours sur l'au-delà, un accent sur l'individu, l'aristocratie, la lignée. Selon Steingraber⁵, « les thèmes iconographiques de la peinture étrusque tardive [peuvent être répartis] en trois groupes : le premier se signale par des influences spécifiques de la Grèce et de la Grande Grèce (principalement la nékyia et des figures mythologiques comme les typhons ou la déesse à volutes); le second est typiquement étrusque (banquet, voyage dans l'au-delà, démons, processions de magistrats, scènes historiques, inscriptions généalogiques), et un troisième groupe, plus largement diffusé, [qui] peut être interprété comme l'expression d'une koinè artistico-culturelle (essentiellement des éléments décoratifs végétaux). Il qualifie cependant

⁵ Steingraber 2006 pp.191-192

cette catégorisation de « toute théorique » car , « souvent, on voit de mêler des éléments grecs et étrusques ».

Les deux tombes de notre corpus s'inscrivent parfaitement dans cette tradition. La tombe de l'Ogre I – II s'inscrit dans le schéma qui désormais ne figure plus le voyage du défunt, mais son arrivée dans l'au-delà, attendue par ses ancêtres, des divinités infernales, des démons, sous forme de processions ou de banquets. Ainsi les parois de la tombe de l'Ogre I, mal conservées de nos jours, auraient été ornées d'une scène de banquet d'ancêtres auquel le défunt serait attendu⁶. On retrouve ce décor dans d'autres tombes contemporaines: la tombe des Hescana⁷ (Orvieto) où certaines parois sont ornées de scènes de banquet, la tombe des Boucliers⁸ (Tarquinia) où les défunts, désignés par de longues inscriptions révélant leur identité, sont en train de banqueter et la tombe Campanari de Vulci, aujourd'hui disparue, dont les parois étaient ornées d'un défilé d'hommes, femmes et enfants ainsi que deux divinités infernales trônant⁹. Les parois de la tombe de l'Ogre II sont ornées, quant à elles, d'une sorte de défilé de divinités infernales et de démons. Ainsi on retrouve Aïta, Phersipnei, Geryon, Tuchulcha. Les décors de la tombe Golini¹⁰ (Orvieto) compulsent la notion de banquet d'ancêtres et la présence de personnages infernaux. En effet, nous sommes en présence d'un banquet d'ancêtres dans l'au-delà, où cinq générations de la famille sont représentées¹¹, en compagnie des maîtres des Enfers, Aïta et Phersipnei.

Les tombes du IV e-IIIe siècles participent également à l'exaltation de l'aristocratie étrusque: elle peut passer par la mise en avant des vertus guerrières du défunt ou bien de son rôle politique au sein de sa ville, et peut également se traduire par une insistance sur la lignée de celui-ci. Ainsi, Steingraber¹² interprète la figuration du personnage de Vel Saties, dans la tombe François, comme la présence du défunt qui célébrerait la bravoure de ses ancêtres militaires vulciens. Son placement, dans le sens de lecture des parois, à la suite des héros étrusques de la tombe François¹³, pourrait aller dans le

⁶ L'au delà, lieu du banquet, étant ici symbolisé par un nuage noir nimbant les personnages. Volume II, Illustration 1-20 p.25

⁷ Steingraber 2006 pp.214-215 / Steingraber 1985 pp.285-286

⁸ Annexes Illustration 5 p.9

⁹ Steingraber 2006 p.277

¹⁰ Steingraber 1985 pp.284-285

¹¹ Steingraber 2006 pp.211-212

¹² Steingraber 2006 p.190

¹³ Voir *Catalogue des tombes*

sens de cette interprétation; il serait ainsi figuré comme le descendant de ces héros.

D'une autre manière, la tombe Giglioli (Tarquinia)¹⁴, et ses parois ornées d'armes, participe à une évocation, une exaltation possible de la vertu guerrière du défunt.

Les tombes de l'aristocratie étrusque semblent également insister sur le rôle politique qu'a pu avoir le défunt au cours de sa vie. Sa fonction passée peut être mise en avant de différentes manières : soit nous sommes en présence, sur les parois de la tombe, de cortèges de magistrats, des processions politiques, comme cela peut être le cas dans la tombe du Congrès, la tombe des Hescana¹⁵, soit, par de grandes inscriptions commémoratives sur la carrière politique du/des défunt(s) comme on le trouvait initialement dans la tombe de l'Ogre I, dont le fondateur de la lignée, selon Torelli¹⁶, était Velthur Spurinas qui fut *zilath mechl rasnal*, (ou dans la tombe des Boucliers¹⁷).

Présentation des mythes présents sur les parois

Les parois de la Tombe François de Vulci, qui nous sont parvenues relativement en bon état, proposent un programme iconographique axé sur des épisodes de la Guerre de Troie auquel fait pendant un épisode de l'histoire étrusque nationale. L'épisode développé sur la plus grande superficie illustre le sacrifice des prisonniers troyens par Achille, faisant du héros le personnage principal de la paroi. Cette scène s'organise autour du personnage d'Achille, au centre, qui vient d'exécuter un prisonnier troyen, encadré par des personnages que l'on peut identifier comme les démons étrusques Charun et Vanth; à gauche d'Achille, l'« ombre » de Patrocle précède la figure d'Agamemnon; à droite d'Achille, les deux Ajax amènent d'autres prisonniers. Buranelli¹⁸ note une progression des deux groupes en directions d'Achille, ce qui mène à une focalisation sur le groupe de ce dernier, focalisation renforcée par le schéma pyramidal de celui-ci. Cette scène centrale de sacrifice funéraire, accentuée par la nature même du support tombe, prendrait, selon Buranelli, une dimension de rituel religieux nécessaire au passage du défunt dans l'au delà.

Sur la paroi qui fait face à celle-ci, se développe, dans une composition différente, plus dynamique, un épisode de l'épopée nationale étrusque : Macstarna délivrant son chef

¹⁴ M.TORELLI, *Etruria*, Rome, 1993 p.146 / Steingraber 2006 p.263/ Steingraber 1985 pp.314-315

¹⁵ Steingraber 2006 pp.214-215 / Steingraber 1985 pp.285-286

¹⁶ Pallotino 1952 pp.111-114

¹⁷ Pallotino 1952 pp.105-110 / M.Torelli, *Etruria*, Rome, 1993 p.149/ Steingraber 2006 p.188/ Steingraber 1985 pp.346-347

¹⁸ Buranelli 1987p.88

Caile Vipnas pendant que quatre de ses compagnons massacrent quatre ennemis dont l'un s'appelle Cneve Tarchunies. En confrontant ces scènes guerrières, l'une mythologique, l'autre historique, elles semblent être mises sur un pied d'égalité. D'Agostino¹⁹ (ainsi que Musti²⁰) voit, dans la présence d'Agamemnon aux côtés d'Achille, la suggestion de la notion de « concordia » grecque, vertu éthique typiquement grecque. En effet l'introduction d'Agememnon, dans la scène de sacrifices des prisonniers troyens, scellerait l'union des deux hommes face à la cité de Troie, ce qui aboutit à la victoire sur les Troyens. Steingraber²¹ propose également de voir, dans la scène de bataille lui faisant face, ce même motif de « concordia » à travers l'alliance entre Vulci et Chiusi face à la coalition Tarquinia / Volsinii.

Le tablinium présente aussi l'apposition d'un thème grec et d'un thème local ; apposition que l'on retrouve sur les parois 3 et 7 : d'une part le fratricide d'Étéocle et Polynice, de l'autre le combat entre les deux étrusques Cneve Tarchunies Rumax et Marce Camitlas. Musti²² propose de voir dans l'épisode thébain et le combat opposant deux Etrusques, un motif prononcé de discorde à travers la notion de fratricide. Qu'il s'agisse d'une scène ou de l'autre, c'est bel et bien la guerre entre deux « frères » qui est représentée.

Le recours au mythe grec du sacrifice des prisonniers troyens aurait donc ici une visée politique certaine voire propagandiste. En effet, Coarelli²³ y repère une allusion aux conflits entre Rome et les étrusques de Vulci, et à des événements tels l'exécution des prisonniers de guerre romains qui se tint sur la forum de Tarquinia en 357 av. J.-C.; les Troyens, ascendance légendaire des Romains figureraient ces derniers et les Etrusques s'apparenteraient aux Grecs; nous serions donc ici en présence d'une propagande anti-romaine. Musti²⁴ propose également d'y voir une « volonté augurale » dans la représentation de ce mythe, d'un futur dans lequel les Etrusques alliés seraient vainqueurs des Romains.

Buranelli note également des reprises d'éléments du tablinium dans les scènes de l'atrium ; ainsi, les vêtements de Nestor et Phénix (parois 8 et 9) reprennent le schéma de ceux de l'Agamemnon du tablinium (paroi 6). Buranelli remarque également un schéma

¹⁹ d'Agostino 2003, p.106

²⁰ Musti 2005, p.489

²¹ Steingraber 2006 p.237

²² Musti 2005 p.500

²³ Coarelli 1983 pp.55-56

²⁴ Musti 2005 p.497

inédit : la proximité des figures de Sisyphe et d'Amphiaros (paroi 11). Selon Musti²⁵, cette proximité de deux personnages antithétiques, Sisyphe, le fourbe, ayant dupé les dieux pour déjouer la Mort, Amphiaros, « le bon », soulignerait l'impossibilité pour quiconque d'échapper à la mort. La tombe serait alors parsemée de différents types de mort (sacrifice des prisonniers, mort au combat de Patrocle, châtement pour Sisyphe), pour accompagner le défunt lui-même face à son inéluctable mort. Buranelli souligne également la difficulté d'interprétation de la scène d'agression d'Ajax sur Cassandre (paroi 10) dans le contexte de la tombe.

Selon Steingraber, la présence du défunt, Vel Saties, au milieu de héros grecs mythiques et de héros de guerre étrusques, illustrerait une volonté de revendiquer une appartenance à la civilisation grecque, mettre en avant une noble ascendance par l'établissement d'une sorte de généalogie mythique.

Le décor de la Tombe de l'Ogre II, quant à lui, semble s'organiser autour de la figure d'un autre héros : Ulysse. S'il n'est visible, de manière supposée, que dans le couloir de communication les deux tombes, les motifs présents sur les parois de la Tombe de l'Ogre II semblent faire référence à la nekylia de celui ci; voyage aux Enfers effectué par ce dernier afin de consulter Tirésias. Selon Bernard Andrae, l'ensemble Tombe de l'Ogre II – couloir d'accès à la Tombe de l'Ogre I constituerait le nœud de l'Odyssée dans la mesure où il regroupe l'épisode du Cyclope, de Circé et de la nekylia à proprement parler. Le mauvais état de conservation de la paroi 3 gauche pose problème. Les interprétations proposées du personnage présent hésitent entre Ulysse et Hercule, descendu aux Enfers pour en ramener Cerbère. S'il s'agit d'Ulysse, cela s'intègre à l'interprétation vue précédente et cette paroi figurerait l'entrée de celui aux Enfers. Dans le cas où il s'agirait plutôt de Hercule, la présence de ce héros paraîtrait également cohérent dans cette « assemblée » de héros et personnages remarquables. Hercule pourrait alors, par sa situation à l'entrée de la tombe, faire figure d'accompagnateur du défunt dans son passage dans l'autre monde, rôle que pourrait également remplir Ulysse. Les parois de la Tombe de l'Ogre II sont ornées de héros, monstres et dieux grecs: on trouve ainsi des personnages désignés par des noms étrusques auxquels les auteurs s'accordent à donner une correspondance grecque; ainsi rencontre-t-on Achmemerum / Agamemnon, Tirésias, Sispes/ Sisyphe, Hercule²⁶ ou Ulysse, These/ Thésée, Pirithoos, Aita/Hadès, Phersipnei/Perséphone, le monstre à trois tête

²⁵ Musti 2005 pp.492-493

²⁶ Steingraber 2006 pp.208-209

Cerun/ Géryon, Eros, Hypnos ou Thanatos. Plusieurs pistes de lecture semblent donc possibles : l'une, comprendrait le couloir de communication entre la Tombe de l'Ogre I et la Tombe de l'Ogre II ainsi que les parois de cette dernière, son point de départ serait l'aveuglement du Cyclope par Ulysse, puis son séjour chez Circé et enfin sa descente aux Enfers pour consulter Tirésias; cette lecture s'attacherait plutôt aux thèmes représentés à comprendre comme un ensemble d'épisodes compulsés des chants IX, X et XI de l'Odyssée; la seconde se limiterait à la Tombe de l'Ogre II, et devrait se comprendre par lieu : ainsi l'entrée flanquée d'Hercule descendu, aux Enfers chercher Cerbère, constituerait une entrée symbolique pour le défunt dans le domaine des morts qu'il rejoindrait dans ce « défilé » - banquet sur les parois de la tombe; morts illustres issus de la mythologie grecque, ce qui dénote peut être une volonté du défunt d'être mis sur le même plan que ces personnages mythiques après sa mort. Les petites figures noires, peuplant l'arbuste, seraient, selon Steingraber²⁷, ce que « Virgile désigne par le terme d' *animulae* », et seraient des âmes destinées à se réincarner selon les conceptions orphiques et pythagoriciennes.

Qu'il s'agisse de la Tombe François ou de la Tombe de l'Ogre, les programmes peints semblent s'organiser autour de deux grandes figures héroïques grecques : Achille, Ulysse.

Comparaison des tombes entre elles

Les tombes de notre corpus ne présentent pas de grandes possibilités de comparaisons. Leur architecture (à deux chambres pour le Tombe de l'Ogre, à chambres multiples pour le Tombe François), la différence de leur appareil décoratif et leur nombre réduit ne permettent pas une comparaison raisonnée de ces deux ensembles. On notera tout de même, la présence d'un héros pour chaque complexe : Achille, personnage central pour la tombe T1, et, Ulysse, représenté de manière plus discrète dans la tombe T2. Achille pourrait être compris dans une dimension davantage politique à travers l'association Grecs/ Etrusques- Troyens/ Romains vue précédemment. Ulysse, quant à lui, semble s'inscrire dans une dimension religieuse à travers la notion du rituel qu'il accomplit pour descendre aux Enfers; il est celui qui connaît et applique le moyen de passer dans l'autre monde.

²⁷ Steingraber 2006, p.191

Corpus des sarcophages

L' Etrurie méridionale s'impose comme un foyer de production de sarcophages en pierre; en effet, un grand nombre de sarcophages en pierre ont été retrouvés en Etrurie dont cent quarante trois répartis entre Tarquinia, Tuscania, Norchia, Musarna, Vulci, Viterbe et sa région, Bomarzo, Cerveteri et Orvieto et sa région²⁸ Tarquinia et Tuscania s'impose comme les plus importants centres de production de ces objets : cinquante sarcophages ayant été retrouvés à Tarquinia et trente-neuf à Tuscania. Rappelons que cette concentration de la production de sarcophages, dans le Sud, aux IV^e, III^e et II^e siècles, n'a rien d'étonnant puisque, dès la période villanovienne, le Nord opte pour la pratique funéraire de la crémation, alors que le Sud lui « préfère » l'inhumation. Cette tradition funéraire perdure jusqu'à l'âge hellénistique, car jusqu'au premier siècle les urnes cinéraires continuent d'être produites dans le Nord et les sarcophages dans le Sud.

Comparaisons des sarcophages du corpus avec sarcophages contemporains

Nous pouvons remarquer dans l'ensemble des sarcophages du IV^e – III^e siècle av. J.-C., de grandes tendances iconographiques que l'on retrouve sur un certain nombre de sarcophages contemporains à ceux appartenant à notre corpus. Il s'agit notamment de combats d'animaux, de démons encadrant les scènes centrales, de celtomachies, de processions de magistrats ainsi que de scènes de chasse.

On retrouve, tout d'abord, un sujet particulier, le combat d'animaux, présent sur les parois de dix sarcophages étrusques²⁹ du IV^e-III^e siècles (les sarcophages³⁰ S9, S10 , H50, H62, H98, H99, H100, H126, H193), dont deux appartiennent au corpus étudié, les sarcophages S9 et S10 Dans ces « combats », les prédateurs sont des lions, griffons ou panthères; les victimes, des cerfs, sangliers ou chevaux. Van der Meer³¹ propose d'interpréter ces combats comme une figuration de la force de prédateurs sur les victimes, tout en soulignant l'ambiguïté et la difficulté de justifier ces combats sur les sarcophages de cette époque. Il cite Dobrowolski³², qui, quant à lui, propose d'interpréter ces scènes comme des « cérémonies » sacrificielles en l'honneur du défunt. Ces deux hypothèses ne peuvent

²⁸ Voir Annexes pp.6-7

²⁹ Van der Meer 2004 p.59-65;

³⁰ Pour tous les sarcophages cités ici et n'appartenant pas à notre corpus, se référer Annexes pp.3-5

³¹ Van der Meer 2004 p.59

³² Van der Meer 2004 p.61

être affirmées ou contredites, car, elles semblent toutes deux pertinentes face à la nature du support : la théorie de Van der Meer pourrait se justifier par la nature aristocratique des commanditaires, la théorie de Dobrowolski par la nature même de mobilier funéraire du sarcophage. Si le thème disparaît des sarcophages à partir de 300 av. J.-C., il reste populaire dans le Nord de l'Etrurie, sur les premières urnes hellénistiques de Volterra.

On mentionnera également la présence d'une autre forme de combats entre animaux ou/et entre hommes et animaux: les combats et chasses d'animaux mythiques (griffons, sangliers ...) La présence de ces scènes, sur les parois de sarcophages contemporains, pourraient, selon Haumesser³³, se comprendre par « une mise en avant de valeurs aristocratiques et héroïques, ...[ou], une métaphore de combats dans l'au-delà ».

Autre motif connaissant un franc succès sur les sarcophages de 350 à 300 av. J.-C.: les démons flanqués de part et d'autre de la cuve, encadrant les scènes ou autres motifs centraux. Van der Meer dénombre quinze occurrences³⁴ (sur les sarcophages S8, H50, H62³⁵, H70³⁶, H72, H84, H90, H99, H100, H188, H241,G15,G105,O1,O6³⁷), dont l'un sur le sarcophage S8 de notre corpus (H73). Il s'agit, de manière variable selon les sarcophages, d'un démon masculin et/ou d'un démon féminin. Le démon masculin est facilement identifiable grâce à son attribut, le maillet, qui nous fait supposer qu'il s'agit du démon étrusque Charun; le démon féminin, ailé, pourrait être Vanth, démon accompagnateur des morts dans leur voyage vers l'au delà. Cependant, Van der Meer ne relève pas d'observation frappante dans la relation entre le sexe des démons flanqués et le sexe des personnages des scènes centrales. C'est en se penchant sur les sarcophages dont les démons sont les seuls personnages figurés que l'on peut proposer une interprétation possible de leur présence : il se pourrait que, par leur disposition aux quatre coins de la cuve, ces démons prennent un rôle de passeur, de guide du défunt vers l'au delà comme on a pu l'observer dans des œuvres antérieures³⁸.

³³ Haumesser 2007 pp. 542-543

³⁴ Van der Meer 2004 p.64

³⁵ Voir Annexes Illustration 11 p12

³⁶ Voir Annexes Illustration 12 p13

³⁷ Voir Annexes Illustration 10 p12

³⁸ Cette question sera abordée plus largement dans la seconde partie de la réflexion

Nous relèverons également l'importance des celtomachies³⁹, qui bien que présentes sur seulement deux sarcophages du Nord de l' Etrurie (H12, H14⁴⁰), auxquels Colonna et Maggiani ajoutent les sarcophages H13, H15 et H78, contre vingt-neuf urnes provenant de Chiusi, Volterra et Pérouse, peuvent, malgré tout, intéresser notre réflexion dans la mesure où je mettrais ce sujet en parallèle des amazonomachies présentes sur les sarcophages d' Etrurie Méridionale. Les Celtomachies ne semblent pas se référer à un récit mythique, comme cela peut être le cas pour les amazonomachies, elles renverraient à des véritables références historiques : il pourrait s'agir de l'attaque et du pillage du sanctuaire de Delphes par les Celtes en 278-277 av. J.-C., ou, d'une victoire romaine sur les Celtes en dans les années 191-187 av. J.-C.. Cette interprétation s'appliquerait donc à une production plus tardive que celle de notre corpus. Elles semblent néanmoins relever de la même aspiration: mettre en valeur les vertus guerrières du défunt par la figuration, sur la cuve du sarcophage, de combats. De la même manière que pour les amazonomachies, c'est le force guerrière des soldats qui semble être exaltée. Les celtomachies trouvent donc leur justification dans un événement national romain, qui aurait influencé artistes et commanditaires étrusques. F.-H. Massa-Pairault parle de scènes de l'histoire romaine « adaptées à un usage funéraire »; elles seraient un témoignage de la romanisation de la région . Or, il est intéressant de noter que cette adoption de scènes de celtomachies s'est développée uniquement sur des objets provenant du Nord de l'Etrurie, le Sud leur préférant des scènes d'amazonomachies.

On ne peut faire abstraction, dans notre volonté comparatiste, d'un sarcophage monumental des années 325-300 av. J.-C. : le sarcophage d'Alexandre⁴¹. Si la destination de ce sarcophage n'est pas la tombe d'un aristocrate étrusque mais le tombeau d'Abdalonymus, fait roi de Sidon par le conquérant macédonien, localisé à Sidon au Liban actuel, le décor des quatre côtés peut trouver des échos dans les sarcophages de notre corpus. Bien que les ennemis des combats représentés soient les Perses, on retrouve une certaine analogie de composition des scènes avec les amazonomachies présentes sur les sarcophages⁴². Le dynamisme de la composition rappelle, à une autre échelle, l'amazonomachie du long côté A du sarcophage S2. Et bien que les combats fassent référence à une bataille bien réelle, la

³⁹ Van der Meer 2004 p.103

⁴⁰ Voir Annexes Illustration 14 p13

⁴¹ Musée archéologique d'Istanbul; *Der Satrapen-Sarkophag aus Sidon*, Kleemann I., 1958; Voir Annexes Illustration 13 p13

⁴² Voir chapitre 2, les amazonomachies

bataille d'Issos⁴³, il semblerait qu'il s'agisse également ici, d'une scène de combat « idéale » où tous les ennemis, les Perses, très reconnaissables à leur costume, seraient défaits face à la puissance militaire des Macédoniens. Nous noterons aussi la présence de scènes de chasse sur le sarcophage d'Alexandre que l'on peut mettre en parallèle avec plusieurs scènes de chasse, de combats d'animaux sur plusieurs sarcophages étrusques.

Enfin, on notera la présence d'un ensemble non négligeable, de seize sarcophages du III^e siècle (H66, H71, H81, H89, H112, H113, H114, H115, H116, H158, H205, H261, G7, G18, G22, G25, G28, G106)⁴⁴ ornés de processions de magistrats. Si le sujet en tant que tel, n'a pas de rapport direct avec le sujet de notre réflexion, il me semble important de ne pas passer sous silence ce corpus, qui permet de confirmer les hypothèses énoncées précédemment d'une volonté de l'aristocratie étrusque d'exalter son pouvoir, son poids politique au sein de la société étrusque, à partir du IV^e siècle av. J.-C..

Comparaison des œuvres entre elles.

.1. Constantes observées

On remarque, tout d'abord, que la représentation de scènes de bataille apparaît de manière abondante sur plus de la moitié des sarcophages du corpus (S1, S2, S3, S5, S6, S9, S10 ,S11, S14, S15, et S16). Cela peut, sans doute, être expliqué par le sexe du propriétaire du sarcophage : la vertu guerrière serait ici exposée, et la présence de combats acharnés sur la cuve du sarcophage « prouverait » que l'aristocrate à qui il appartient reconnaîtrait cette valeur comme primordiale, voire en serait pourvu. Les scènes de combat se développent uniquement sur les longs côtés de sarcophages du corpus étudié. Plusieurs types de schémas semblent avoir été adoptés : des scènes de combats où le nombre de guerriers est important, concentré, où les mouvements des combattants sont amples, conférant à ces scènes un dynamisme certain, comme c'est le cas sur le sarcophage S6, ou, par ailleurs, des scènes de lutte où le nombre de combattants est réduit, ce qui leur donne une fonction « générique », où les mouvements de guerriers, amples sur un fond nu, donnent également un aspect dynamique à ces scènes, comme on le remarque sur les sarcophages S3, S9, S10. Les combats sont surtout des luttes au corps à corps. On peut cependant remarquer la présence de chevaux sur le champ de bataille (S5, S9). Les

⁴³ 333 av. J.-C.

⁴⁴ Van der Meer 2004 p.74

guerriers sont représentés nus, vêtus d'une cape ou d'une cuirasse, armés le plus souvent d'une lance et d'un bouclier, casqués ou non.

Il est possible d'aller plus loin dans la compréhension de ces scènes de combats. Ces luttes ne semblent pas être des combats « réels » à proprement dit, mais plutôt des combats contre des personnages mythiques : les amazones. On peut les identifier, de manière quasi-certaine, sur les sarcophages S1, S2, S3, S5, S10, S11, S14, S15 et S16). Elles apparaissent vêtues d'un chiton (S1, S2, S3, S5, S9, S10, S15, S16), la poitrine nue ou un sein sortant du chiton (S1, S3, S10), coiffées d'un bonnet phrygien (S1, S2, S3, S5, S10, S15, S16) armées de lances (S16), de boucliers (S1, S2, S3, S5, S9, S10, S16) et même d'arcs (S10, S15).

On trouve également des combats en duel, surtout sur les petits côtés des sarcophages, qui sont, le plus fréquemment, des prolongements des grandes scènes de bataille développées sur les longs côtés. Par exemple, sur la sarcophage S2, l'amazonomachie présente sur le long côté A est reprise et simplifiée sous la forme de duel sur les petits côtés. On retrouve également ce schéma sur le sarcophage S5.

La représentation de bataille ou d'amazonomachie semble donc être courante sur les cuves de sarcophages. Cependant, on peut se demander s'il s'agit réellement d'une volonté de placer une symbolique particulière derrière ces combats ou, s'il est plutôt question d'une scène générique, d'un modèle acquis et répété au cours du IV^e et du III^e siècle, car il reste toutefois peu aisé d'interpréter ceux-ci comme l'illustration d'un épisode mythique précis.

2. Originalités

Plusieurs sarcophages semblent rester des exceptions dans le corpus étudié. Le sarcophage dit « des Amazones » découvert à Tarquinia, et conservé à Florence reste une œuvre singulière dans l'art funéraire étrusque car celui-ci est un sarcophage de marbre peint dont les peintures nous sont parvenues en bon état de conservation, contrairement aux autres sarcophages du corpus qui, bien qu'étant sans doute polychromes lors de leur confection, n'ont conservé que leurs bas-reliefs⁴⁵. Cependant sa thématique l'inclut dans cette tradition iconographique des amazonomachies au IV^e siècle dans l'art étrusque.

⁴⁵ Le sarcophage S1 est également un sarcophage peint mais son état de conservation reste mauvais

A contrario, on trouve un nombre réduit de sarcophages ornés de scènes, non pas « génériques » comme dans le reste du corpus, mais qui semblent se vouloir d'une narration plus grande. Ainsi, le sarcophage du Torre San Severo (S8) offre un décor complexe qui semble se présenter comme un programme iconographique où les différents côtés se répondraient. Sur le long côté A, Agnès Rouveret⁴⁶ interprète la scène de l'homme armé d'une épée s'appêtant à tuer un homme nu à ses pieds comme le sacrifice des prisonniers troyens (épisode que l'on retrouve également sur le sarcophage dit « du Prêtre »; S1); sur le long côté B, on trouve également une autre scène sacrificielle, interprétée par Van der Meer comme le sacrifice de Polyxène. Les petits côtés présentent, tous deux, des scènes que l'on peut inscrire dans le récit de l'Odyssée.

Le sarcophage S6, bien que suivant le même modèle de bataille que d'autres sarcophages du corpus, présente un détail original, au milieu de la bataille, deux guerriers semblent transporter le corps d'un des leurs, sans doute mort au cours de celle-ci. Van der Meer propose d'interpréter ceci comme la mort de Patrocle. Cette interprétation peut se comprendre par le reste du corpus, notamment lorsqu'il s'agit d'une représentation du sacrifice des prisonniers troyens; en effet, Patrocle semble être représenté en tant qu'ombre près des guerriers exécutant le sacrifice. Cette interprétation peut être cependant discutable dans la mesure où aucun des éléments que l'on peut trouver dans les figurations du sacrifice des prisonniers troyens, appuyant l'hypothèse de la présence de Patrocle, ne sont ici présents. L'identification d'une scène particulière reste donc difficile, d'autant plus qu'il pourrait s'agir d'un schéma de scène de bataille enrichi d'un élément anecdotique.

Le sarcophage S13 présente également un décor complexe. Contrairement aux scènes de batailles dont les personnages jouent un rôle générique de vainqueurs ou de vaincus, les personnages des scènes des longs côtés de ce sarcophage, semblent avoir un rôle spécifique dans la narration qui se déroule sur toute la cuve, chaque personnage a une posture, effectue une action différente de celui qui le précède⁴⁷. La précision des actions menées par les différents personnages a mené à plusieurs interprétations des scènes des longs côtés de ce sarcophage. Selon Simon⁴⁸, sur le long côté A, il s'agirait d'un épisode thébain et précisément de la découverte de Thèbes vide, hormis Tirésias et sa fille Manto, par les Epignones, sous l'œil d'Arès et Aphrodite. Pour Van der Meer, il s'agirait, non pas

⁴⁶ Rouveret 2002 p.350, voir également Dohrn, dans « Aspekte Grossgriechischer Malerei » dans *MDAI* numéro 80, 1973, pp.1-34, et Blanck 1982 p.11

⁴⁷ Pour le détail des personnages, se référer au catalogue

⁴⁸ Simon cité dans Van der Meer 1993, et 2004 p.55

d'une scène mythique mais plutôt de la mise en image d'un rite de passage à l'âge adulte, les hommes apporteraient des offrandes en vue de l'exécution du rite. Sur le long côté B, on retrouve ce système de personnage « unique ». Herbig propose d'interpréter cette scène comme la fuite des Danaïdes face aux fils d' Egyptos, vers l'autel d'Argos. L'homme vêtu serait Danaos incitant une de ses fille à tuer son mari, et la femme implorant, sa nourrice essayant de l'en dissuader. L'interprétation des scènes de ce sarcophage reste, tout de même, très hypothétique, tout d'abord parce qu'il s'agit de mythes précis et complexes, mais aussi car l'absence d'autres représentations de ce type dans l'art funéraire étrusque nous laisse perplexe. Peut être ces représentations sont seulement le fait d'un artiste grec implanté ponctuellement en Etrurie ou d'une commande particulière comme le prouverait le caractère unique de ces choix iconographiques.

La présence d'un édifice architectural au centre de la composition semble également être un élément original dans notre corpus de sarcophages; on retrouve cette forme architecturale sur les sarcophages S8 et S13. Sur les faces A et B du sarcophage S8, les sacrifices sont exécutés devant ces édifices; on pourrait donc supposer, avec de fortes probabilités, qu'il s'agit dans ces cas là d'autels sacrificiels, où se tiennent ces « rites ». Sur les longs côtés du sarcophage S13, ces « autels » semblent occupés : deux personnages se tiennent derrière (ou à l'intérieur) sur le long côté A. Plusieurs interprétations semblent possibles: les deux personnages sur le long côté A seraient des divinités (Arès et Aphrodite selon Simon) en présence et l'autel serait donc davantage un lieu de culte que de sacrifice, ainsi les personnages poursuivis, tentant de se rapprocher de l'autel sur le long côté B viendraient demander de l'aide aux dieux pour survivre aux dangers qu'ils encourent. Van der Meer voit dans l'autel du long côté A, un lieu rituel, témoin d'un rite de passage à l'âge adulte. On trouve également comme proposition l'interprétation d'une scène de sacrifice d'individus celtes⁴⁹.

Aussi, le sarcophage S12 présente également une iconographie inédite par rapport aux autres sarcophages du corpus: au centre des personnages masculins et féminins semblant fuir deux personnages, placés à chaque extrémité, les visant de leur arc. Cette scène est interprétée par Van der Meer comme le meurtre des Niobides par Artémis et Apollon. Il est intéressant de considérer cette interprétation car, dans le cas où elle serait validée, ce sarcophage serait un exemple de « placage » d'un modèle grec sans la ré-

⁴⁹ Herbig 1952 cité dans Van der Meer 2004, p.55, hypothèse rejetée par STEUERNAGEL dans *Menschenopfer und Mord am Altar. Griechische Mythen im etruskischen Gräbern*, Wiesbaden 1998.

interprétation, placage seulement puisque que l'on remarque l'absence de démons typiquement étrusques dans la composition.

Enfin, on trouve sur deux sarcophages, les sarcophages S3 et S12, la présence de quadriges sur les petits côtés. En ce qui concerne le sarcophage S13, l'homme sur le quadriges n'est pas seul, il traîne le corps d'un autre homme à terre; Van der Meer propose d'interpréter ceci comme Achille traînant le corps d'Hector; ce qui peut nous intéresser notamment concernant le rôle du personnage d'Achille dans l'art étrusque, ce que nous verrons dans les parties suivantes.

Corpus des céramiques

L'étude du corpus concernant la céramique s'est avérée plus délicate. Tout d'abord, le corpus étudié ne peut prétendre qu'à une faible exhaustivité étant donné la dispersion de ces objets, mais aussi par l'absence de preuve que nous sommes en présence d'objets qui, dès leur fabrication, auraient eu une destination purement funéraire. Ainsi, bien qu'étant le fruit de découvertes dans des complexes sépulcraux, leur légitimité au sein d'une réflexion traitant de l'art funéraire peut être discutable. Par ailleurs, face à la volonté de notre réflexion d'étudier un corpus d'une zone géographique bien déterminée, la céramique pose le problème de provenance des objets, ceux-ci pouvant aussi bien être le fruit d'un artisanat local, qu'une importation d'une autre région de l'Etrurie, voire de Grèce. Cependant, elle s'avère être le reflet de l'appropriation ou non de certains mythes et se pose également comme moyen de diffusion du mythe par la nature même de son support. C'est pourquoi, il semble, tout de même intéressant de prendre en compte un tel corpus dans cette démarche.

Comparaison des céramiques avec des céramiques contemporaines hors corpus.

Comparer les vases de notre corpus à des vases qui leur sont contemporains pose la difficulté de la trop grande quantité d'objets et de leur dispersion. Les objets de notre corpus seront comparés à ceux, compulsés dans les ouvrages consultés⁵⁰ traitant de la céramique étrusque, qui ne s'attachent pas à des sujets ou représentations inédites pour la période du IV^e et III^e siècles av. J.-C..

Le thème dionysiaque est un motif que l'on retrouve sur un grand nombre de céramiques⁵¹. Ce motif s'explique facilement par la nature des objets, destinés à contenir du

⁵⁰ Beazley 1947, Martelli 1987, Del Chiaro 1974, Jolivet 1982

⁵¹ Voir Annexes Illustration 17 p.15

vin et par une tradition antérieure grecque d'en orner les céramiques. Il peut être évoqué par la présence de satyres, de ménades, de Dionysos lui-même notamment à travers l'épisode de l'enlèvement d'Ariane⁵². Cependant, ils ne sont pas les sujets principaux du décor, comme cela peut être le cas sur des objets hors corpus, mais des détails ponctuels au sein des mythes représentés. On remarque également l'existence, à plusieurs reprises, de représentations d'assemblée de dieux ou de divinités isolées (trônantes ou non), sur les parois des vases. Ces scènes ne semblent pas faire référence à des épisodes mythologiques précis; il s'agirait davantage de scènes génériques que d'un véritable témoignage d'une tradition iconographique ayant subi des relectures au fil du temps. Un grand nombre de divinités isolées apparaît sur le corpus des céramiques étrusques à figures rouges du musée du Louvre⁵³; c'est le panthéon étrusque qui est figuré. Ainsi, nous retrouvons des occurrences de *Fufluns* (Dionysos)⁵⁴, *Turan*⁵⁵ (Aphrodite), *Aplu*⁵⁶ (Apollon), *Artumes*⁵⁷ (Artémis), *Mnerva*⁵⁸ (Athéna), *Turms*⁵⁹ (Hermès), *Tinia*⁶⁰ (Zeus), *Thesan*⁶¹ (Eos), *Charun*⁶² et *Herclé*⁶³ (Héraklès). Enfin, un grand nombre des céramiques hors corpus présente des difficultés d'interprétation des scènes représentées, ou un caractère inédit de certaines représentations qui ne nous permettent pas de les traiter en tant que mythe à proprement parler.

Comparaison des céramiques entre elles.

Le corpus étudié comprend trois stamnoi, sept cratères et une amphore, conservés en des lieux épars en Italie, France et Allemagne. Les « programmes » iconographiques de

⁵² Par exemple, Cratère à calice, Peintre de Nazzano, Louvre 350 av J.-C. (Beazley 1947, Martelli 1987, P. 318), ponctué par la présence de satyres et d'une femme portant une coupe pouvant être interprétée comme une ménade

⁵³ Jolivet 1982

⁵⁴ les noms entre parenthèses indiquent une correspondance entre dieux étrusques et dieux grecs acceptée par les chercheurs

⁵⁵ Oenochoé, Louvre K458, Caere ?, Jolivet 1982 p.91

⁵⁶ Stamnos, Louvre CP 1140, Faléries Jolivet 1982 p. 93

⁵⁷ Oenochoé, Louvre CP 1176, Caere ? Jolivet 1982 p. 93

⁵⁸ Oenochoé, Louvre CP 1213, Tarquinia, Jolivet 1982 p.92

⁵⁹ Oenochoé, Louvre CP 1197, Caere ? Jolivet 1982 p. 93

⁶⁰ Oenochoé, Louvre CP 1222, Tarquinia, Jolivet 1982 p.93

⁶¹ Oenochoé, Louvre CP 1201, Caere, Jolivet 1982 p.93

⁶² Cratère, Louvre CA 2603, Vulci, Jolivet 1982 p. 94

⁶³ Oenochoé, Louvre CP 1213, Tarquinia, Jolivet 1982 p.92

ces céramiques semblent se structurer autour de plusieurs thèmes : il s'agit de l'épisode de la guerre de Troie, les amazonomachies et les héros grecs (ceux ci parfois acteurs des scènes citées précédemment).

Différentes scènes de la guerre de Troie apparaîtraient sur six objets de ce corpus, les céramiques V1, V3, V5 et V6

La scène de sacrifice de prisonniers par un homme cuirassé, sur les cratères V5 et V6, semble représenter l'épisode du sacrifice des prisonniers troyens suite à la mort de Patrocle. Les compositions restent toutefois différentes. Le cratère à calice V5, du peintre de Turmuca, propose une scène épurée où seuls sont présents un homme cuirassé (ici plutôt Ajax qu'Achille⁶⁴ comme en témoigne l'inscription en haute à droite du personnage), un prisonnier agonisant et un personnage infernal, probablement le démon étrusque Charun identifiable à son maillet. La « même » scène, sur le cratère V6, jouit d'une composition plus étoffée: on y voit un homme cuirassé mettant à mort un homme nu à terre, à droite, un homme nu debout et ligoté, un autre prisonnier dont le meurtre semble à venir, et, « flottant » au dessus de la scène, un homme barbu, cuirassé, portant un bouclier, dont l'identité est difficile à déterminer.⁶⁵

Les cratères V1 et V3 présentent, quant à eux, d'autres scènes de l'épisode troyen, dont l'identification en tant que telles reste discutable. Sur le cratère V1, il s'agirait de scènes du cycle d'Achille: l'homme nu tenant son cheval par la bride, près d'un élément architectural, serait la figure de Troïlos, se rendant à l'autel d'Apollon Thymbréen où Achille lui tend une embuscade⁶⁶; le groupe de l'homme portant le corps d'un guerrier

⁶⁴ Voir Ajax Télamonios p.56

⁶⁴

⁶⁵ On notera l'existence d'un cratère du peintre de Darius, retrouvé à Canosa, qui, quant à lui, offre une composition beaucoup plus complexe de la scène: on retrouve un homme armé d'une épée immolant un autre personnage, à l'arrière plan se tient un bûcher, vraisemblablement le bûcher de Patrocle, sur lequel sont posés des parties de l'attirail militaire, à droite du groupe central, un homme cuirassé déposant un objet que le bûcher, à gauche, deux personnages prisonniers dont l'identification reste délicate. Il présenterait également, sur son registre bas, Achille, sur son quadriges, traînant le corps d'Hector, événement qui s'intègre à l'épisode de la colère d'Achille suite à la mort de Patrocle. L'interprétation des personnages féminins, à gauche du bûcher, sur le cratère, comme des amazones reste hasardeuse; si leur bonnet phrygien ainsi que leurs vêtements appuieraient cette hypothèse, la scène, le sacrifice des prisonniers troyens, dans laquelle elles sont incluses, ne se caractérise pas par leur présence (bien que celle-ci serait possible dans une vision générale dans adversaires défaits par les Grecs durant la guerre de Troie). Rouveret 2002, p.351

⁶⁶ Martelli 1987 p.328

⁶⁶

cuirassé figurerait la mort d'Achille⁶⁷. Le cratère V3, appartient à ce groupe de céramiques traitant de la guerre de Troie, si l'on admet comme Cristofani⁶⁸, que la scène d'un homme cuirassé se dirigeant vers un personnage féminin s'agrippant à un élément architectural, serait une figuration de Ménélas tentant de tuer Hélène, ou bien, Ajax arrachant de force Cassandre du Palladium auprès duquel elle s'était réfugiée. Le cratère V8 pourrait également être intégré aux scènes troyennes, bien que la scène interprétée comme le jugement de Pâris s'inscrit davantage dans les prémices de la guerre de Troie que dans la bataille réelle.

On note également la présence d'amazones sur trois vases du corpus: les cratères V3, V4, et V5. Les amazones des cratères V3 et V4 peuvent être identifiées, de manière certaine en tant que telles, par leur caractère de femme guerrière, évoqué par leur port du casque, du bouclier, et, pour le cratère V4, il est possible d'identifier la reine des amazones, Hippolyté, grâce à sa ceinture en serpents que Héraclès serait venu lui dérober. L'amazone du cratère V5 pose, quant à elle, plus de problèmes d'identification. L'amazone du cratère V5 ne serait, sans doute, pas identifiée comme telle sans l'inscription, à sa droite, la désignant comme Penthésilée, la reine amazone tuée par l'épée d'Achille.

La présence de centaumachies sur les vases V9, V10 et V11, permettra de se pencher sur les liens que celles-ci peuvent entretenir avec les amazonomachies citées précédemment.

Aussi, remarque t-on la présence de cinq⁶⁹ héros mythiques grecs : Achille, Ajax, Héraclès, Thésée et Ulysse . Les occurrences du personnage d'Achille sur les céramiques (V1, V6,) ont déjà été traitées plus haut, ainsi que la présence d'Héraclès auprès des amazones (V4). On retrouverait ce dernier sur le vase V2, en compagnie d'une déesse. Cependant, cette interprétation reste hypothétique. Concernant Ulysse, c'est le vase V7 qui afficherait sa présence, d'une part chez Circé, reconnaissable par le sortilège dont souffre un personnage à tête animale à ses pieds (face A) et son retour auprès de Pénélope (face B). Enfin, les flancs du vase V5 sont ornés d'un sacrifice réalisé, selon l'inscription à droite de sa tête, par Ajax (Télamonios) et non Achille; la face B serait, selon Cristofani⁷⁰, une figuration des Enfers (justifié par la présence de Charun et de Penthesilée) où l'on retrouverait Andromaque et Penthésilée. Ajax (de Locres) apparaît, quant à lui, sur le vase

⁶⁷ Martelli 1987 p.328

⁶⁸ Martelli 1987 p.325

⁶⁹ Se référer à la partie sur la figure du héros

⁷⁰ Martelli 1987 p.327

V3, agressant Cassandre. Enfin, Thésée serait représenté dans les Enfers sur le vase V12 de notre corpus.

Chapitre 2 – Études des mythes en présence

L'étude des mythes relevés au sein de notre corpus comprendra une tentative d'identification, une localisation de ceux-ci, ainsi qu'une étude des variations iconographiques auxquelles ils sont soumis. On tentera de voir s'il y a une préférence pour certains mythes, s'ils sont également représentés sur des œuvres hors corpus, hors limites géographiques et temporelles, puis nous tenterons de déceler la portée du choix de certains mythes plutôt que d'autres.

Le héros grec

La figure du héros grec apparaît sur une quantité non négligeable d'œuvres au sein de notre corpus. Ce sont les héros Achille et Ulysse qui jouissent d'une certaine fortune dans le choix de la représentation d'épisodes mythiques; on trouve des scènes représentant Achille sur les parois de la tombe T1, les sarcophages S1, S9 et S12, et sur les céramiques V1, V5, et V6 ; concernant Ulysse, ce sont la tombe T2, le sarcophage S8 et le vase V7 qui illustrent certains épisodes de son odyssée. Cependant, on trouve également « les » Ajax sur les parois de la tombe T1, les vases V1, V5 et V3, Thésée dans la tombe T1 et sur le vase V12 et Héraclès sur les vases V2 et V4 et de manière hypothétique dans la tombe T2.

Achille

.1. Achille et le sacrifice des prisonniers troyens

Le sacrifice des prisonniers troyens est un thème de prédilection dans l'art funéraire étrusque au IV^e-III^e siècle avant J.-C.. Agnès Rouveret⁷¹ propose une liste de monuments sur lesquels elle estime que l'identification de ce thème est indiscutable, sur des œuvres appartenant à notre corpus, et dont la chronologie est fixée à la deuxième moitié du quatrième siècle avant J.-C.; celle-ci comprend :

- la Tombe François de Vulci (T1)
- le Sarcophage dit « du Prêtre » de la Tombe des Partunus à Tarquinia (S1)

⁷¹ Rouveret 2002 pp.345-366. On mentionnera également les travaux de Dohrn, situant les « originaux hypothétiques en Grande Grèce », dans « Aspekte Grossgriechischer Malerei » dans *MDAI* numéro 80, 1973, pp.1-34, et ceux de Blanck 1982 p.11

- le Sarcophage du Torre San Severo à Orvieto (S8)
- un cratère du « Groupe des Captifs » du Musée de Berlin (V6)⁷²

On mentionnera également un cratère à calice, provenant de Vulci, du peintre de Turmuca, (V5) qui semble également être une illustration de ce thème avec, cependant, une variation inédite du personnage sacrifiant les prisonniers⁷³. Selon Van der Meer⁷⁴, le sarcophage S11 serait également une figuration du sacrifice aux mânes de Patrocle; cependant, cette interprétation contestée par Blanck⁷⁵, qui y voit une figuration de Néoptolème tuant Polites, est donc à nuancer.

Etudions, tout d'abord, le mode de représentation adopté dans les différents corpus en vue d'illustrer ce thème troyen. Dans la Tombe François comme sur le sarcophage du Torre San Severo (S8), le même type de schéma a été adopté : au centre on retrouve un homme cuirassé, armé d'un épée sacrifiant un homme nu assis à terre, Achille ou Ajax⁷⁶; à sa gauche immédiate, un groupe de personnages qui semblent ne pas prendre part au sacrifice (devant un édicule qui peut être interprété comme le bûcher de Patrocle sur le sarcophage S8); on retrouve ainsi un personnage que l'on peut identifier comme l'ombre de Patrocle (dans la tombe François, une déesse ailée de la mort s'est glissée entre Achille et Patrocle), puis, une sorte de cortège de figures de personnages mythiques et remarquables (on peut reconnaître en la personne vêtue d'une peau de loup et portant un caducée, Tirésias, sur un long côté du sarcophage S9; Agamemnon sur la paroi de la Tombe François); à sa droite, les personnages en présence semblent s'inscrire directement dans la Guerre de Troie, sur les deux supports, on remarque une alternance d'hommes cuirassés menant des prisonniers nus au lieu de sacrifice. Dans les deux cas, on remarque une « individualisation » des personnages autant par leurs attitudes que par leurs vêtements. La réelle proximité des représentations de la tombe T1 et du sarcophage S8 semble être la preuve d'une volonté de mettre un place un schéma particulier, plus riche, mais aussi plus

⁷² Elle cite également des oeuvres ne faisant pas partie de notre corpus sur lesquelles il est intéressant de se pencher : la ciste Revil de Preneste, Voir Annexes Illustration 32 p.24

⁷³ En effet, il s'agit ici d'Ajax, désigné par une inscription; nous nous pencherons davantage sur cette représentation dans la partie lui étant consacrée

⁷⁴ Van der Meer 2004 p.46

⁷⁵ Blanck 1992

⁷⁶ Dans le sacrifice des prisonniers troyens, Ajax peut également faire office d'exécuteur dans certaines représentations

« hiératique » qui confèrerait une dimension plus rituelle à cette scène. Le sacrifice devient un rituel en l'honneur des mânes de Patrocle. Le sarcophage S8, reprenant la même mise en scène qu'une peinture pariétale, ferait figure d'exception, les autres sarcophages étant davantage ornés de scènes de combats « désorganisés ».

Le sarcophage dit « du Prêtre » (S1) adopte une composition plus dynamique pour mettre en scène le sacrifice des prisonniers troyens: si le sacrifice occupe toujours la place centrale, la séparation, que l'on a pu interpréter comme une séparation entre les guerriers participant immédiatement au sacrifice des prisonniers et les personnages témoins mythiques et remarquables n'existent plus. La scène est davantage inscrite dans une dimension de combat. Sont mêlés des guerriers amenant au sacrifice de nouveaux prisonniers, des figures démoniaques ailées persécutant ces derniers et deux personnages, l'un portant un bâton, l'autre, plus difficile à décrire, étant donné le mauvais état de conservation du sarcophage; il pourrait s'agir de Tirésias et de l'ombre de Patrocle, comme cela se présente dans les autres œuvres du corpus où cette scène est figurée. La tombe T1 et les sarcophage S1 et S8 s'inscrivent dans un même schéma où l'ombre de Patrocle a une place importante. La présence de l'ombre de Patrocle, attestée sur les trois supports cités, pourrait relever d'une volonté de donner un sens religieux, eschatologique, à la représentation, plus prononcé. Ainsi, ce n'est plus le guerrier mort, ou les manifestations terrestres de sa mort (bûcher, tombeau) qui sont ici représentés, mais l'« âme ressuscitée », son entité dans l'autre monde qui est figurée. Cette scène prendrait donc une dimension de discours funéraire. On peut également noter la présence insolite d'amazones combattant, sur le sarcophage S1, encadrant de part et d'autre la scène centrale du sacrifice.

Selon F.-H. Massa-Pairault⁷⁷, l'introduction de ces trois scènes d'amazomachies confrontées au sacrifice des prisonniers troyens est de nature contradictoire: en effet, le sacrifice des prisonniers troyens vise à glorifier une certaine puissance guerrière victorieuse grecque; or, la présence d'amazones victorieuses sur des guerriers (probablement grecs) contrarie la vision positive des guerriers grecs donnée par la scène centrale. Selon elle, cela s'expliquerait par la provenance et le marché auquel serait destiné le sarcophage, carthaginois.

⁷⁷ dans Massa-Pairault 1992, p.130

Le vase V6 propose un schéma plus épuré⁷⁸ : seuls subsistent les personnages du guerrier exécutant un prisonnier, un second prisonnier attendant son heure; on note cependant une variante avec la présence d'un personnage barbu cuirassé et armé d'un bouclier survolant la scène. Il est possible de s'interroger sur l'identité de ce dernier personnage; on pourrait néanmoins l'interpréter comme Ulysse, âgé et sage qui ne fait qu'assister au sacrifice; Patrocle ne semblant pas se justifier par une tradition iconographique le représentant imberbe et juvénile la plupart du temps.

A mon sens, il est possible de parler de synthèse des modèles vus précédemment car l'artisan semble tout de même avoir respecté l'iconographie contemporaine qui inclut des guerriers grecs, des prisonniers troyens et des figures démoniaques. Cette représentation serait donc une vision synthétique du mythe où la présence de ce que j'ai qualifié plus haut de « personnages mythiques et remarquables » n'est pas primordiale pour la compréhension du mythe, ce qui justifierait leur absence. La dimension rituelle que l'on a pu trouver dans la tombe T1 et le sarcophage S1 semble, ici, avoir été perdue. On peut supposer que cette simplification du schéma serait davantage due à une contrainte du support-vase qui impose une représentation synthétique, plutôt qu'à une véritable volonté de mettre en place une nouvelle représentation du mythe⁷⁹.

L'observation de la composition des représentations du sacrifice des prisonniers troyens sur les parois de la tombe T1, les sarcophages S1 et S8 et les vases V5, et V6, nous amène à réfléchir sur une possibilité de circulation d'un carton , d'un modèle-type en Etrurie au IV-III av. J.-C. ⁸⁰. Nous avons pu remarquer que c'est toujours autour d'une scène

⁷⁸ De la même manière, le décor du vase V5 se compose d'un prisonnier en train d'être tué, au centre, par le guerrier en cuirasse, Aivas, à gauche, sous l'œil d'un démon barbu portant un marteau, à droite.

⁷⁹ Le cratère de Canosa propose une autre mise en scène de l'épisode du sacrifice des prisonniers troyens. La scène se tient devant un bûcher sur lequel ont été posés cuirasse, casque et bouclier (il s'agirait du bûcher de Patrocle), bûcher au pied duquel est agenouillé un des prisonniers qui va être sacrifié par un homme imberbe vêtu d'une cape. Et si on retrouve les « habituels » prisonniers ligotés à gauche du bûcher, à droite, on remarque une présence originale (qui peut également être comprise de la même manière dans le vase V6 vu plus haut) d'un homme barbu cuirassé et casqué qui vient déposer un objet sur le bûcher (on peut, selon moi, proposer une identification du personnage comme celui d'Ulysse de par le caractère plus âgé du personnage, plus sage que le fougueux Achille) suivie d'une femme. Rouveret 2002 pp.351-353. Annexes Illustration 19 p.16

⁸⁰ Comme le souligne Agnès Rouveret (dans Rouveret 2002 p. 349), la recherche du prototype de ce mythe a longtemps dominé, à travers des études de Dohrn, *Aspekte Grossgriechischer Malerei*, de Blanck, *Die*

centrale, Achille tuant un prisonnier, que s'organise la présence d'autres guerriers et de personnages que j'ai qualifié de « mythiques et /ou remarquables ». Si, comme nous l'avons vu, ce schéma s'applique parfaitement à la tombe T1 et au sarcophage S8, il est repris un peu différemment pour le sarcophage S1. En ce qui concerne les vases V5 et V6, comme nous l'avons vu plus haut, la contrainte objet amène une simplification de la scène où seuls varient les « personnages-témoins ». Considérer l'existence d'une notion de carton qui aurait circulé ne me semble donc pas injustifiée et la variation des « personnages-témoins » et éléments architecturaux serait donc l'élément variable d'une représentation à une autre⁸¹.

On peut également s'interroger sur le choix de représenter cet épisode mythique particulier. Si l'on ne peut occulter le fait que le sacrifice humain était un élément de la civilisation étrusque⁸², on ne peut se borner à interpréter cette iconographie comme simple représentation des coutumes étrusques; d'autant plus que les informations concernant le sacrifice humain en Etrurie restent assez floues. Il faut plutôt se tourner vers l'histoire du peuple étrusque et notamment vers les années 510-505 avant J.-C.. On remontera au sixième siècle avant J.-C., et notamment en 509 qui voit l'exclusion de Tarquins de Rome. Les guerres entre Étrusques et Romains seront incessantes jusqu'à la domination totale de ces derniers au premier siècle avant J.-C.. Ces affrontements mènent, en 358, les Étrusques de Tarquinia à sacrifier 307 prisonniers romains et ce serait donc une exaltation de cette victoire sur les Romains qui serait lisible à travers la mise en scène du sacrifice des prisonniers troyens. En effet, comme nous avons pu le voir dans la Tombe François, l'association Grecs/Étrusques et Troyens/Romains propose clairement un discours propagandiste anti-romain, tout en révélant une tentative de l'aristocratie étrusque de se hisser au rang des héros guerriers grecs; association qui se traduirait sur le plan formel, selon Agnès Rouveret, par le port d'armures réalistes de guerriers étrusques du IV^e siècle par Achille et les deux Ajax dans la Tombe François. Agnès Rouveret note, cependant, que

Malerei des sogennanten Priester-Sarcophages in Tarquinia. Et, il en découle que « l'existence d'un même schéma figuré présent sous une forme plus ou moins étendue, dans toutes les représentations « tyrrhéniennes » est avérée », (Beazley, 1947)

⁸¹ Cependant, Agnès Rouveret n'approuve pas la théorie d'un carton, mais propose plutôt trois schémas dont les éléments caractéristiques serait l'absence ou présence de bûcher, de l'ombre de Patrocle, de son tombeau. Ainsi remarque-t-elle le schéma 1, absence de bûcher et présence de l'Ombre de Patrocle, [T1, S1], le schéma 2, présence du bûcher et absence du corps de Patrocle, Ciste Révil de Préneste, le schéma 3, présence du tombeau et absence du corps de Patrocle, [S8] (dans Rouveret 2002 p.350)

⁸² *La vie quotidienne des Étrusques*, Heurgon Jacques, Paris, 1961, pp.262-263

c'est à partir du Ve siècle avant J.-C. que le thème nouveau de l'ennemi vaincu et exhibé comme un trophée apparaît au Nord et au Sud de la péninsule italique⁸³.

Cependant, on ne peut occulter la dimension religieuse conférée à ce mythe par son utilisation dans un domaine funéraire. Car, en plus d'être une « vengeance », une affirmation face aux romains/troyens, la présence de formes relevant du domaine de la mort (tombeau, bûcher, ombre) pourrait dénoter une fonction rituelle dans l'exécution du sacrifice; celui-ci serait exécuté en l'honneur du défunt ou comme rituel aidant à son passage dans l'autre monde.

Si la fortune de ce mythe peut être affirmée dans l'art funéraire étrusque du IVe et du IIIe siècles, dans l'art grec, le sacrifice des prisonniers troyens est un thème fort peu usité: en effet, on ne trouve que de rares exemples de sa représentation dans l'art grec⁸⁴. Aussi, l'emploi de ce mythe semble tout de même se limiter à cette ère chronologique dans l'art étrusque; ce qui poserait le problème de la portée de ce dernier. La volonté de ce que Rouveret qualifie de, « discours anti-romain » s'exprimerait sous cette forme uniquement aux siècles cités, et changerait de biais d'expression, voire disparaîtrait par la suite.

Apposition d'autres mythes au sacrifice des prisonniers troyens

L'apposition, sur certains objets du corpus, d'autres mythes semble avoir une signification particulière. Aux côtés du sacrifice des prisonniers troyens, dans la tombe T1, on trouve Nestor et Phénix. Si, comme nous l'avons vu plus haut, l'acte d'Achille apparaît comme motif de la « concordia » grecque, Nestor et Phénix sont, quant à eux, symboles de la sagesse grecque. Faire cohabiter ces symboles reviendrait à figurer les vertus grecques dont le commanditaire de la tombe aurait voulu se parer.

Le sarcophage S1, se revêt, sur le long côté opposé à celui où figure le sacrifice des prisonniers troyens, d'une amazonomachie en présence de figures démoniaques. Cette cohabitation d'épisodes mythiques, pourrait être une allusion possible à la présence des

⁸³ On notera aussi la remarque de Rouveret (dans Rouveret 2002 p.358) qui pense que le choix d'une « référence à un récit épique met en valeur le thème même de sacrifice humain qui depuis l'époque archaïque semble bénéficier d'une faveur particulière au sein de l'aristocratie étrusque autour de la figure d'Achille ».

⁸⁴ En effet, A. Kossatz- Deissman, dans « Achilleus », dans *LIMC*, I pp.118-119 ne mentionne que le cratère à volutes apulien provenant de Canosa et datant de 340-330 av. J.-C. .

Amazones dans les rangs de Troyens, mais également une exaltation de la valeur guerrière⁸⁵.

Le sarcophage S8, quant à lui, nous présente l'épisode de la colère achilienne, parallèlement à deux autres sacrifices : celui de Polyxène sur la face B et celui d'un mouton, égorgé par Ulysse sur la face D. L'association de ces trois épisodes sacrificiels sur un même objet peut être comprise comme une mention de l'importance des rites sacrificiels, ici deux en l'honneur de défunts et l'un pour rejoindre les Enfers. Ils pourraient ici avoir valeur de « clé » pour le passage du défunt dans l'Au-delà.

.2Autres représentations d'Achille

Si l'image d'Achille sacrifiant les prisonniers troyens apparaît comme dominante au sein du corpus étudié, on trouve, de manière ponctuelle, d'autres représentations de celui-ci relevant, elles aussi du contexte de la prise de Troie.

a. Troïlos

Le décor du vase V1, un homme nu tenant son cheval par la bride près d'un élément architectural, rappelle la figure troyenne de Troïlos; figure à laquelle Achille tend une embuscade à l'autel d'Apollon Thymbréen, puis le tue. Si nous ne pouvons affirmer de manière certaine qu'il s'agisse bien ici de la représentation de ce thème, on ne peut occulter la relative fortune de ce thème, illustrant la ruse du héros grec face au troyen, dans l'art étrusque. On le retrouve dès le VI^e siècle, sur une paroi de la Tombe de Taureaux⁸⁶, à Tarquinia, où est mis en scène l'embuscade à proprement dit d'Achille. A l'époque hellénistique, le mythe apparaît de manière récurrente sur des urnes cinéraires de Volterra⁸⁷ et se décline en multiples variations.

b.Achille sur un char

Le sarcophage S12, sur un de ses petits côtés, met en scène un homme sur un quadriges traînant le corps d'un autre. S'il ne peut s'agir que d'une scène générique d'ornement, on ne peut ignorer la possibilité d'une référence à l'épisode de la mort d'Hector, au pied des murs de Troie, suite à laquelle Achille traîne le corps de ce dernier, dans sa soif de vengeance de la disparition Patrocle. Aucune autre référence mythique ne

⁸⁵ Ce que nous développeront plus amplement dans la partie traitant des amazonomachies p.63

⁸⁶ Voir Annexes Illustration 3 p.8

⁸⁷ Pairault 1972 pp.121-133

semble mieux correspondre à une interprétation de ce décor. Dans la même veine que le sacrifice des prisonniers troyens, nous sommes en présence d'Achille triomphant, exprimant sa toute puissance guerrière face à un héros troyen, sur un arrière-plan de vengeance de son compagnon. Cependant, nous pouvons nous interroger de la portée que peut avoir cette image car elle ne semble pas faire partie d'un programme précis dans le cadre du sarcophage S12. En effet, elle ne s'inscrit pas dans un cycle dont le sacrifice des prisonniers troyens serait l'élément central et où les petits côtés renverraient à la colère d'Achille. C'est pourquoi, on ne peut que proposer cette interprétation sans la valider de manière certaine. Mais, cet exemple m'a paru intéressant à mentionner dans la mesure où il s'agit d'une autre victoire d'Achille sur les Troyens⁸⁸, dans un autre contexte que le sacrifice des prisonniers, mais qui peut être compris dans la même optique⁸⁹.

C'est un mythe que l'on retrouve couramment représenté dans l'art grec, notamment dans la céramique attique à figures noires du VI^e siècle et que l'on retrouvera sur des nombreux sarcophages romains des II^e et III^e siècles⁹⁰.

On peut noter, sur le côté A du sarcophage S12, la représentation du meurtre des Niobides. L'association de ces deux épisodes mythiques pourrait être comprise comme la figuration de deux châtiments cruels suite à la colère de protagonistes puissants voire divins. En effet, Achille traînant le corps d'Hector devant les remparts de Troie est une sorte de punition envers Hector et les Troyens suite à la mort de Patrocle; les Niobides sont tués, quant à eux, suite à l'arrogance de leur mère, qui a courroucé les dieux Artémis et Apollon.

c. Mort d'Achille

Cristofani⁹¹ nous propose de voir, sur le vase V1, la mort du héros figurée par Ajax portant le corps d'un homme mort, corps qu'il aurait réussi à soustraire aux Troyens.

⁸⁸ Le cratère de Canosa illustre cette même scène, mais, on peut, cette fois-ci, l'identifier de manière quasi-certaine. En effet, l'homme au quadriges traînant un corps saignant a pour scène voisine la scène que nous avons identifiée plus haut comme le sacrifice des prisonniers troyens devant le bûcher de Patrocle. De plus, l'homme menant le quadriges semble avoir le même visage que celui sacrifiant les prisonniers; nous serions donc en présence de l'épisode complet de la colère d'Achille suite à la mort de Patrocle avec au registre du milieu du cratère, le bûcher de Patrocle, le sacrifice des prisonniers troyens et, au registre bas, le corps d'Hector traîné par Achille après sa victoire sur celui-ci.

⁸⁹ Voir plus haut la notion de propagande développée en explication du sacrifice des prisonniers troyens.

⁹⁰ A.KOSSATZ- DEISSMAN, « Achilleus », dans *LIMC*, I, pp. 37-200, pp.139-145

⁹¹ Martelli 1987, p.328

Cependant, cette interprétation reste hypothétique, d'autant plus que l'exemple reste singulier au sein de notre corpus. Touchefeu-Meynier⁹² note la présence d'Achille, sur le sarcophage S8, dans la scène de sacrifice de Polyxène par Néoptolème. Le sacrifice aurait lieu devant le monument funéraire d'Achille, et le héros serait lui-même présent aux côtés de Néoptolème. Il semble nécessaire d'établir un parallèle entre cette scène et celle du sacrifice des prisonniers troyens, présente sur l'autre long côté du sarcophage. Le même schéma semble avoir été adopté: le sacrifice a lieu devant un monument funéraire, celui de Patrocle sur le long côté A, ici celui d'Achille; les ombres des défunts (que l'on reconnaît aux bandages leur entourant la tête), auxquelles sont destinés des sacrifices sont toutes deux présentes, Patrocle à côté d'Achille sur le long côté A, Achille à droite de Polyxène ici; enfin Néoptolème occupe la même place que son père Achille. Dans un cas comme dans l'autre, nous sommes en présence du sacrifice d'individus troyens, prisonniers ou princesse dans ce cas-ci, en l'honneur d'un guerrier grec mort au combat, Patrocle et Achille, réalisé par un autre guerrier grec, Achille puis Néoptolème. Cet épisode de la guerre de Troie semble rester très rare que ce soit dans l'art étrusque ou l'art grec⁹³; Achille étant le plus souvent « utilisé » comme l'archétype même du guerrier triomphant de tous ses ennemis.

On notera que toutes les représentations d'Achille, au sein de notre corpus, sont liées à l'épisode troyen.

Ulysse

Le héros Ulysse apparaît sur les trois types de supports présents dans notre corpus : dans la Tombe de l'Ogre (T2), sur le sarcophage S8 et sur le stamnos V7. Il apparaît dans trois scènes différentes: l'aveuglement de Polyphème, le séjour chez Circé et la nékyia.

.1. Ulysse et Polyphème

L'aveuglement du Cyclope Polyphème peut être identifié sur les parois de la Tombe de l'Ogre III, le corridor reliant la Tombe de l'Ogre I et la Tombe de l'Ogre II. Le cyclope y apparaît étendu, son œil démesurément grand et un tronc d'arbre taillé en pointe en train de l'aveugler.

⁹² O.Touchefeu-Meynier, « Polyxene », dans *LIMC*, VII, pp.431-435, p.434

⁹³ La mort d'Achille n'est pas présentée dans le *LIMC*

Cet épisode mythique est déjà présent d'art étrusque dès le VII^e siècle av. J.-C. comme l'atteste le cratère d'Aristonothos ⁹⁴, trouvé à Caere et conservé à Rome, où l'on trouve une représentation d'Ulysse et ses compagnons portant un tronc et l'enfonçant dans l'œil du cyclope tombé à terre. On le retrouve ensuite sur une hydrie de Caere, datée de 520 av. J.-C., conservée à Rome au Musée de la Villa Giulia; puis plus tardivement sur une urne en albâtre de Volterra du II^e siècle av. J.-C. conservée au Musée Guarnacci. Ces exemples restent, malgré tout, ponctuels, et les choix iconographiques divergents. Il n'est donc pas possible de proposer l'hypothèse d'un modèle type dont les artistes auraient hérité siècle après siècle.

.2. Ulysse et Circé

L'épisode d'Ulysse chez Circé apparaît également au sein de notre corpus sur le sarcophage S8, du Torre San Severo, le stamnos V7 du peintre de Sette Camini. Les deux supports sont ornés de la même scène, que l'on retrouve au Chant X de *l'Odyssée*, épisode où Circé transforme les compagnons d'Ulysse en pourceaux. Sur le stamnos V7, la scène est simplifiée : Ulysse menace Circé de son épée, cette dernière lève les bras et à ses pieds est allongé une créature mi- humain, mi-animale (il est difficile de dire de quel animal il s'agirait : volatile ou poisson ?). Dans le sarcophage S8, la scène est plus étoffée : au centre, on retrouve Ulysse menaçant Circé de son épée, et, de part et d'autre du couple, deux créatures à corps d'homme, cuirassées, l'une, à gauche, dont la tête ressemble à une tête de loup, l'autre, à droite, dont la tête ressemble à une tête de bélier. Dans les deux cas, on remarque la soumission de Circé face à la colère d'Ulysse trahi face à la menace du glaive. Les transformations des compagnons d'Ulysse sont variables selon les œuvres ; la transformation en animal quelconque permettant la compréhension du sujet. Cette scène reste importante dans la progression d'Ulysse, car, c'est à la suite de celle-ci que Circé va lui exposer comment descendre dans le monde souterrain afin de consulter le devin Tirésias.

Dans l'art étrusque, cet épisode connaît un certain succès sur les urnes , par exemple, une urne en albâtre conservée à Florence au Palazzo Rinuccini⁹⁵; et, c'est également un sujet qui a connu un franc succès dans le monde grec et romain, il se pourrait donc que nous soyons en présence d'un héritage, d'une circulation d'un modèle grec.

⁹⁴ Voir Annexes Illustration 15 p.14

⁹⁵ Voir Annexes Volume III Illustration 27 p.21

Cependant, il est impossible de parler de possibilité de circulation d'un carton étant donné que cette scène n'est présente que sur deux objets du corpus de nature différente.

.3La nékyia d'Ulysse⁹⁶

La nékyia d'Ulysse n'apparaît pas de manière sûre dans notre corpus, il s'agit d'une interprétation possible de certaines scènes ornant la Tombe de l'Ogre. Penchons nous, tout d'abord sur le rituel qui permet à Ulysse de descendre au Enfer, rituel qui lui a été conseillé par Circé avant son départ. Le petit côté D du sarcophage du Torre San Severo (et la paroi 6 de la Tombe de l'Ogre, dont le mauvais état de conservation ne permet pas d'affirmer ou d'infirmer la présence d'un mouton au pied qui l'individu tenant l'extrémité du pieu) présente(nt) une scène de sacrifice animal : sur la sarcophage S8, un homme barbu, aidé de deux autres personnages, tranche la gorge à un bélier ; ils sont surmontés par un médaillon dans lequel se développent des motifs végétaux, rappelant les instructions de Circé au Chant X de l'*Odyssée* de sacrifier un bélier noir pour Tirésias.

Les parois 4 et 5 de la Tombe de l'Ogre peuvent être interprétées comme scène de la nékyia d'Ulysse au Enfer où celui-ci rencontrerait Agamemnon et Tirésias (paroi 4), Géryon, Hadès et Perséphone (paroi 5). Ainsi, les parois de la Tombe se réfèreraient bien au Chant XI de l'*Odyssée* où Ulysse rencontre Tirésias, Agamemnon ainsi que des héros tels Achille et Ajax qui auraient eu leur place que les parties fortement dégradées aujourd'hui. L'absence d'un personnage que l'on pourrait interpréter comme Ulysse au sein même de ce « défilé » de divinités et de héros permettrait de supposer qu'il s'agit de la nékyia du héros lui-même qui assisterait au « défilé ». Il pourrait également être question de la nékyia du défunt lui-même. Le choix de représenter la nékyia du héros plutôt qu'un épisode guerrier ou une illustration de sa ruse légendaire, pourrait aller dans le sens d'une volonté d'intégrer le défunt à celle-ci. En effet, le mauvais état de conservation des parois 3 nous permet de proposer une hypothèse selon laquelle le défunt lui-même aurait pu être représenté à cet emplacement. Et, sans tenir compte de cette hypothèse, la paroi 1, où sont figurées des céramiques, pouvant prendre une valeur d'offrandes au défunt déposées dans sa tombe, et le défilé de démons et de personnages mythiques sur les parois 2 et 4 illustreraient un passage d'une étape à une autre dans le voyage vers l'au-delà. Dans ce cas, il s'agirait de la nékyia du défunt plutôt que celle d'Ulysse. Si le personnage sur la paroi 6 a

⁹⁶ J'ai décidé d'inclure dans la nékyia d'Ulysse, le sacrifice conseillé par Circé qui précède celle-ci, car il s'agit du rituel permettant d'accéder aux Enfer

pu être compris comme la figure du héros, elle n'en reste pas moins « isolée » et coupée de la procession des Enfers.

Peu de représentations de ce type ont été retrouvées dans l'art étrusque ce qui augmente les possibilités de contester cette interprétation. On retrouve cependant ce sujet sur un miroir du Musée grégorien étrusque du Vatican, sur le sarcophage de peperino du Torre San Severo, ainsi que sur quelques pièces d'orfèvrerie conservées dans différents musées européens.⁹⁷

Les représentations d'Ulysse dans notre corpus s'orienteraient donc autour des chants X, XI et XII de *l'Odyssée* mettant, tour à tour, en avant la ruse du héros face au Cyclope, sa force, face à Circé la magicienne⁹⁸. Laissant davantage de côté le côté guerrier que l'on retrouve plus omniprésent chez Achille, le personnage d'Ulysse relèverait d'une fonction rituelle. C'est lui qui exécute le sacrifice-rituel, lui qui descend et connaît les Enfers. Il serait donc, au sein de l'art funéraire, chargé d'une fonction de guide du défunt. Comme nous avons pu le constater, il reste un personnage fortement représenté dans l'art étrusque dès le VII^e siècle av. J.-C. sur céramique jusqu'au II^e siècle av. J.-C. notamment sur un grand nombre d'urnes de Pérouse.

⁹⁷ O.TOUCHÉFEU-MEYNIER, « Odysseus », dans *LIMC*, VI, pp.943-970, p.975

⁹⁸ On trouve une autre représentation d'Ulysse : son retour auprès de Pénélope qui ornerait la face B du stamnos V7, qu'il m'a été impossible de me procurer, et qui n'est que mentionné dans *Ulisse* 1993 son commentaire devenant donc impossible.

« Les » Ajax

.1. Ajax Télamonios ou Aivas Tlamunus

Ajax Télamonios (Aivas Tlamunus, traduction en langue étrusque) est également un héros de premier ordre au sein des traditions grecques: selon O. Touchefeu⁹⁹, considéré « comme les premiers des Achéens après Achille ». Il intervient, au sein de notre corpus dans deux épisodes troyens: le sacrifice des prisonniers troyens (T1, V5) et la mort d'Achille (V1). Sur les parois de la tombe François (T1), sa présence est attestée parce l'inscription, endommagée mais reconstituée, d'Aivas Tlamunus, auprès d'Achille et d'Aivas Viletas. Il joue, ici, un rôle que l'on pourrait qualifier de secondaire dans cette scène sacrificielle. Cependant, sur le vase V5, l'inscription Aivas, au dessus de l'homme sacrifiant un prisonnier, propose une scène inédite du sacrifice des prisonniers troyens. En effet, ce n'est plus ici Achille qui comment le meurtre de ses derniers mais bel et bien Ajax. La présence d'Ajax plutôt qu'Achille dans ce type de représentation nécessite une tentative d'interprétation. Si O.Touchefeu souligne que, généralement, on considère que le nom d'Aivas a été inscrit par erreur au lieu d'Achille; il se pourrait également que nous soyons face à une commande précise, cet exemple étant le seul connu, passée par un aristocrate étrusque souhaitant louer la vertu guerrière d'Ajax, plutôt que celle d'Achille, préférant ici un personnage plus « secondaire ».

On retrouve également Ajax Télamonios dans l'illustration de l'épisode de la mort d'Achille sur le stamnos V1 de notre corpus. C'est lui qui porte, sur ses épaules, le corps d'Achille, mort à la bataille; traditionnellement c'est ce schéma qui semble employé. Ce thème connaît une fortune certaine au sein de l'art grec, notamment sur les céramiques attiques à figures noires. Concernant l'art étrusque, on trouve des représentations de cet épisode dès le Ve siècle av. J.-C. sur un cratère à figures noires¹⁰⁰, mais également sur des pièces d'orfèvrerie. Au II e siècle av. J.-C., le thème réapparaît sur des urnes cinéraires de Pérouse.

.2 Ajax de Locres ou Aivas Vilatas

⁹⁹ O.Touchefeu, "Aias", dans *LIMC*, I, pp.312-351

¹⁰⁰ Boston, Museum of Fine Arts. Fairbanks A. *Museum of Fine Arts, Boston. Catalogue of Greek and Etruscan Vases*, 1928 pp. 99-100

Ajax de Locres (ou Aivas Vilatas en étrusque) apparaît, au sein du récit de la guerre de Troie, comme un personnage secondant Ajax Télamonios. On le retrouve, au sein de notre corpus, sur une paroi de la tombe T1, et, de manière hypothétique sur la face C du cratère V3. Sur la paroi 10 de la tombe François, Ajax apparaît tirant les cheveux de Cassandre, assise sur un autel et s'agrippant à une statue. Sur le cratère V3, le schéma semble le même, Cassandre s'agrippant à la statue d'Athéna, Ajax la violentant, mais celui-ci est retenu par un personnage ailé. L'épisode d'Ajax violentant Cassandre est un épisode qui connut un succès important au sein de l'art grec, notamment sur les vases attiques du Ve siècle¹⁰¹ et on en retrouve plusieurs occurrences dans l'art étrusque. Les représentations révèlent tout de même des variations iconographiques: la déesse Athéna peut être présente ou non, sous une forme humaine ou sous la forme d'une statue. La présence d'un personnage ailé retenant Ajax peut être interprétée comme l'évolution du personnage d'Athéna défendant Cassandre; ce n'est plus la déesse elle-même qui vient à son secours mais une entité divine indéterminée. C'est au sein de cet épisode violent qu'Ajax de Locres est le plus représenté que ce soit dans l'art grec ou bien l'art étrusque.

Thésée

Thésée apparaît à deux reprises au sein de notre corpus : sur la paroi 2 de la tombe de l'Ogre (T2) et sur un flanc du cratère V12, selon Neils et Weber-Lehmann¹⁰². Sur le cratère V12, celui-ci apparaît en compagnie d'Hadès, Perséphone, un autre jeune homme, et une furie le ligotant. Le deuxième jeune homme serait donc Pirithoos, en compagnie duquel il subirait la punition des Furies ou Erynies. Dans la tombe T2, c'est face au démon Tuchulcha, désigné par son nom, que Thésée est représenté. Le mauvais état de conservation laisse supposer la présence d'un second personnage, aux côtés de Tuchulcha, sans doute Pirithoos. Nous serions donc en présence de représentations de la même scène, la punition. Cependant, le mythe serait retranscrit, dans la tombe T2, dans un contexte étrusque, et Tuchulcha, ailé et des serpents enroulés autour des bras, remplacerait la furie (dont les représentations les plus courantes figurent une femme ailée, dont les bras sont entourés de serpents). Cet épisode reste peu représenté dans l'art antique, les artistes préférant les scènes de combat de Thésée contre le Minotaure, ou Thésée et Ariane.

¹⁰¹ Amphore, Groupe de Praxias, Londres, British Museum 1948, vers 450 av. J.-C.

¹⁰² J Neils, « Theseus » dans *LIMC* VII pp.922-951, C. Weber-Lehman, « These », dans *LIMC*, VII pp.951-955

La présence de Thésée et Pirithoos, associée à la supposée représentation d'Hercule descendu aux Enfers chercher Cerbère, flanquant l'entrée de la tombe T2, peut être comprise comme la figuration du passage dans l'au-delà du défunt.

Héraclès

Le héros Héraclès apparaîtrait sur deux pièces de notre corpus: le stamnos V2, selon Cristofani¹⁰³, en compagnie d'une déesse trônant, probablement Héra et le cratère V4, lors du neuvième de ses travaux, combattant les Amazones¹⁰⁴. Il apparaîtrait également, selon les interprétations, sur la paroi flanquant l'entrée de la Tombe de l'Ogre, descendu aux Enfers chercher Cerbère ; cependant son mauvais état de conservation ne permet pas d'affirmer ou d'infirmer la présence du héros dans la tombe T2. Si l'identification du héros semble certaine sur le cratère V4, le stamnos V2 pose davantage de problèmes. On restera prudent quant à l'interprétation de cette scène comme scène mythologique; il se pourrait qu'il s'agisse davantage d'une scène-type d'assemblée, ou de présence de dieux et déesses, comme on peut le retrouver sur un cratère à cloches du peintre de Nepi¹⁰⁵ ou un cratère à calices provenant de Cerveteri¹⁰⁶, ne se référant pas à des récits mythiques précis. La présence d'Héraclès sur cet objet reste donc discutable; d'autant plus que ce sont les représentations de ses travaux qui connaissent un plus grand nombre et une plus haute fréquence de représentations.

En conclusion, on remarquera que les héros représentés s'inscrivent dans deux types de « fonction »: soit ils appartiennent au cycle troyen, et permettent l'exaltation du joug guerrier, et par extension une propagande anti-romaine, soit ils effectuent un voyage dans l'au-delà et prennent une dimension de guide du défunt dans sa nouvelle existence dans l'autre monde.

¹⁰³ Martelli 1987 p. 315

¹⁰⁴ Cette question sera développée plus loin lors de la réflexion sur les amazonomachies

¹⁰⁵ Martelli 1987 p. 314

¹⁰⁶ Martelli 1987 p. 318

Les amazones

Les figures des Amazones peuvent être localisées sur les productions artistiques étrusques dès le Ve siècle avant J.-C.. Elles apparaissent sur un grand nombre d'objets très divers. Comme nous avons pu le constater, elles apparaissent assez fréquemment combattantes sur les sarcophages sculptés ou peints, sur les céramiques, mais on les trouve également sur les miroirs et sur des reliefs architecturaux. Leurs représentations sont également très variables. Si le schéma des amazones combattant les Grecs semble être une acquisition certaine de l'art étrusque, certaines scènes les mettent en scène dans d'autres situations.

En ce qui concerne le corpus étudié, il est possible d'identifier des figures d'amazones sur les sarcophages S1, S2, S3, S4, S5, S9 et S10, ainsi que sur les céramiques V3, V4 et V5.

Localisation par corpus et comparaison des représentations

.1. batailles contre ennemis indéterminés

Dans notre corpus, nous pouvons identifier des scènes de batailles entre des hommes et des femmes armés sur les sarcophages S1, S2, S3, S4, S5, S9, S10, S14, S15 et S16 ¹⁰⁷. En ce qui concerne le corpus relevant de la céramique, on retrouve ce type de représentation sur les céramiques V3, V4.

Comme nous avons pu le noter précédemment, elles apparaissent vêtues d'un chiton (S1,S2, S3, S5, S9, S10, S15, S16), la poitrine nue ou un sein sortant du chiton (S1, S3, S10, S15, S16, V3, V4), coiffées d'un bonnet phrygien (S1, S2, S3, S5, S10, S15, S16, V3, V4) armées de lances, de boucliers (S1,S2, S3, S5, S9, S10, S16, V3, V4) et même d'arc (S10, S15 V4). Les combats des Amazones se déroulent sous différentes formes au sein des œuvres de notre corpus: il peut s'agir de duels, comme sur les sarcophages S1(long côté A), S5 (long côté A), S9 (long côté A), S10 (long côté A) et le vase V3 (face A), de combats « généralisés » plus confus, comme cela est visible sur les sarcophages S1(long côté B), S2 (long côté A), S3 (long côté B), S15 et S16. Dans la plupart des représentations, celles-ci sortent victorieuses des combats (on dénombre, sur l'ensemble du corpus, seize amazones victorieuses, sept vaincues et douze pour lesquelles l'issue du combat n'est pas encore certaine). Si la forme du duel revient à plusieurs reprises dans le

¹⁰⁷ L'exemple le plus étendu de représentation d'une amazonomachie reste le sarcophage dit « des amazones », S5, où le thème orne les quatre parois du sarcophage.

corpus, on trouve, malgré tout, quelques originalités de compositions et de représentations.

En effet, le sarcophage S1 propose une introduction originale de combat d'amazones dans le contexte du sacrifice des prisonniers troyens(long côté A), mais également de figures démoniaques (longs côtés A et B). Cette originalité ne manque néanmoins pas de sens dans le cycle de la Guerre de Troie, car les Amazones tentant de porter secours à la ville, sont vaincues par les guerriers grecs. Autre originalité en présence, mais cette fois-ci sur le plan iconographique, l'apparition de quatre amazones en tant que conductrices de quadriges fondant sur trois guerriers grecs sur le long côté B du sarcophage S5. Les ennemis qu'elles combattraient seraient donc des guerriers grecs.

.2. bataille contre Héraclès

Le combat entre amazones et Héraclès est une forme d'amazonomachie que l'on retrouve de façon ponctuelle dans le corpus étudié, sur le vase V4. Il s'agirait de la représentation du neuvième des Douze Travaux d'Héraclès¹⁰⁸ qui le conduit à affronter les Amazones afin de dérober la ceinture de leur reine, Hippolyté. Les éléments permettant d'affirmer qu'il s'agirait de cet épisode sont les attributs de chacun des personnages. L'homme, vêtu seulement d'un cape, est armé d'un gourdin, arme-attribut du héros; l'amazone à terre, que ce dernier est en train de mettre à mort, porte, quant à elle, un casque et sa taille est ceinturée d'un serpent, ceinture « remarquable » qui pourrait correspondre à l'objet pour lequel Héraclès dû lutter pour mener à bien sa neuvième épreuve. L'exemple d'une telle représentation reste rare sur céramique, et c'est davantage sur des miroirs que l'on retrouve ce thème traité, au IV^e siècle av. J.-C.¹⁰⁹.

.3. Autres représentations d'amazones

Le vase V5 du peintre de Tumorca propose, quant à lui, une iconographie unique : la représentation d'une Amazone dans le monde des Enfers; Enfers connotés par la présence du démon étrusque Charun face au premier personnage féminin. Selon Cristofani¹¹⁰, il s'agit de la reine Penthesilée, tuée durant la Guerre de Troie par Achille

¹⁰⁸ J.Boardman, « Heracles » dans *LIMC*, IV pp. 728-838, V pp.1-192; S. Schwarz, « Hercle/Hercule », dans *LIMC*, V pp.196-253

¹⁰⁹ Voir Annexes Illustration 33 p.25

¹¹⁰ Martelli 1987, p.327

comme l'indique l'inscription en haut à droite du personnage. Cette scène répondrait à la face A du cratère représentant le meurtre d'un prisonnier troyen¹¹¹, intégrant ainsi l'ensemble du vase V5 dans le cycle troyen. La représentation de cette scène reste unique dans l'art étrusque, le combat contre Achille étant davantage figuré¹¹². C'est pourquoi, il semble intéressant d'étudier le sens que pourrait prendre la représentation de cette amazone non combattante. Sa représentation en tant que défunte sur une paroi du vase, combinée à la représentation du sacrifice des prisonniers troyens, sur l'autre face, semble nous éclairer sur la destination première de cet objet. Cette combinaison sacrifice en l'honneur d'un mort / vision de l'amazone défunte dans l'autre monde prouverait la destination purement funéraire de l'objet, dès sa production; on pourrait lui attribuer une valeur de « Livre des Morts », par sa thématique ayant trait au domaine funéraire, placé dans la tombe de défunt afin de le guider dans le rituel à accomplir et l'éclairer sur sa destination.

On remarque que les représentations sur céramique préfèrent la mise en scène de combats en duels, préférence qui peut sembler s'expliquer par la nature du support; quant aux sarcophages, ce sont davantage des scènes de batailles en mêlée qui sont représentées sur leurs parois. L'amazonomachie reste cependant absente de la peinture murale, et reste peu, voire non représentée dans les tombes étrusques. On peut alors se demander si l'amazonomachie ne garderait pas une dimension purement décorative, générique, aux yeux des artisans étrusques, qui lui préféreraient de grands programmes pour les complexes funéraires. Elle pourrait être, par sa représentation sur des objets du « mobilier » funéraire, le témoignage de l'adhésion à une esthétique grecque, mais gardant cependant une dimension plus décorative que symbolique.

Sur le sarcophage S2, l'amazonomachie de la face A est accompagnée, sur la face B, d'une centaumachie. L'apposition de ces deux scènes « génériques », fortement usitées dans l'art grec, pourrait être la preuve d'une volonté des commanditaires étrusques de se ranger dans le camp grec, « civilisé », face aux *barbaroi* que représenteraient les peuples amazone et centaure.

¹¹¹ Voir p.60

¹¹² Voir Miroir, Vulci, Berlin, Antiquarium 3296 (E.Mavleev « Amazones Etruscae », dans *LIMC*, I, pp.656-662, p.657); Urne en albâtre, Chiusi, Kopenhagen (E.Mavleev « Amazones Etruscae », dans *LIMC*, I, pp.656-662, p.657)

Les amazones dans l'art étrusque (et grec) en général

Selon Camporeale¹¹³, l'amazonomachie, dans l'art étrusque, connaît une fortune certaine au cours des différentes périodes; cependant, les supports sur lesquels on la représente varient : ainsi, à la période archaïque, on le retrouve plutôt sur des ensembles architecturaux, au début du IV^e siècle, elle orne les céramiques, et, à la période hellénistique, c'est sur les sarcophages, cistes et miroirs, qu'il est le plus courant de la rencontrer.

Si le thème est fortement usité, il semblerait inadéquat de parler de carton qui aurait circulé à travers l'Etrurie, car les représentations d'amazonomachie ne se réfèrent pas nécessairement à un récit mythique précis. Il s'agit plus d'un usage courant d'un schéma amazone luttant contre un guerrier masculin que d'un véritable carton d'une représentation type réitérée sur différents objets. Comme nous avons pu le constater, il existe de trop grandes variations, dans la composition, dans l'attitude des personnages, pour prétendre à l'existence d'un carton qui aurait circulé en Etrurie au IV^e et III^e siècles.

Il est cependant impossible de mentionner l'amazonomachie dans l'art antique sans mentionner le mausolée d'Halicarnasse¹¹⁴. C'est une amazonomachie se déroulant sur une frise de plus de cent mètres que propose ce tombeau monumental, daté de 350 av. J.-C. et dont les fragments sont conservés au British Museum. Si les supports sur lesquels sont présentes les amazonomachies au sein de notre corpus, n'ont pas un programme aussi ambitieux, ce chef d'œuvre des artistes grecs présentent quelques similitudes avec ces dernières. Le traitement des combats présentent des analogies: en effet, on retrouve cette manière épurée de traiter le combat, sur un fond neutre, par petits groupes de deux ou trois protagonistes, de proposer une grande diversité des armes, attributs et attitudes des personnages, de le rendre dynamiques par des mouvements amples des corps soulignés par l'envol des drapés des vêtements.

Comme nous avons pu le remarquer, c'est l'iconographie de l'amazone combattante qui est la plus usitée dans l'art étrusque, à de rares exceptions près. Cependant, on peut se demander pourquoi, des commanditaires aristocrates étrusques, voulant se

¹¹³ Camporeale 1959, p.108

¹¹⁴ Voir Annexes Illustrations 29-30-31 pp.23-24.

G.B. Waywell, *The Free-Standing Sculptures of the Mausoleum at Halicarnassus*, Londres, 1978; A.F. Stewart, *Skopas of Paros*, New Jersey, 1977, pp.95-103.

On n'oubliera pas non plus les métopes ouest du Parthénon qui s'inscrivent également dans l'histoire de l'iconographie des amazones.

revendiquer une origine, une ascendance grecque, favoriseraient le succès d'une iconographie où des ennemies du peuple grec seraient représentées victorieuses la plupart du temps. Il s'agirait plutôt d'un choix d'un archétype de la vertu guerrière à travers la figuration du peuple amazone, vertu que les commanditaires aristocrates se targueraient de posséder et qu'ils exalteraient ainsi.

Les Centauremachies

Les centaures apparaissent à cinq reprises au sein de notre corpus : sur les sarcophages S2 et S12, et sur les vases V9, V10 et V11. Van der Meer propose d'interpréter la scène de centauremachies du sarcophage S12 comme le combat entre Centaures et Lapithes. Les vases V9, V10 et V11 proposent, quant à eux, des scènes de combats entre des guerriers cuirassés et casqués, armés de boucliers et de lances, que l'on peut supposer être des Lapithes, et des centaures portant des peaux de bête et armés de lances. Le combat entre les Centaures et les Lapithes restent un thème fréquemment abordé dans l'art antique, grec ou étrusque. C'est le thème où apparaissent des centaures, le plus illustré avec l'éducation d'Achille par le centaure Chiron. Van der Meer propose de faire un parallèle entre centauremachies et amazonomachies. A son sens, c'est encore un combat mythique dont les Grecs sortent victorieux¹¹⁵ face à la bestialité, le barbarie des Centaures, non Grecs. A mon sens, la présence de centauremachies dans notre corpus, relève, au même titre que les amazonomachies, de l'utilisation de scènes-types destinées à mettre en scène la différenciation entre Grecs et non Grecs; Grecs représentés dans toute leur bravoure, non Grecs dans toute leur barbarie. Peut être est ce encore un témoignage de la volonté des commanditaires étrusques de s'identifier aux Lapithes, grecs civilisés, combattant la barbarie, dans notre contexte, romaine. Toutefois, leur représentation sur des supports destinés à recevoir du vin, peut également se cantonner à une illustration d'un épisode mythique où l'alcool joue un rôle important dans le récit.

¹¹⁵ Cette hypothèse semble contestable, car comme nous avons pu le remarquer plus haut, au sein de notre corpus, ce sont les Amazones qui sont le plus souvent victorieuses.

Autres mythes présents

L'étude des autres mythes présents au sein du corpus va se subdiviser en une partie traitant des mythes ayant rapport avec la guerre de Troie, une seconde, exposant les mythes qui connaissent une fortune dans l'art étrusque contemporain ou non; puis, en dernier lieu, les mythes complexes et isolés, présents dans notre corpus mais peu dans le reste de l'art étrusque.

Le cycle troyen

Les mythes ou épisodes mythiques en lien avec la guerre de Troie apparaissent sur cinq objets de notre corpus: la tombe T1, les sarcophages S7 et S8, la céramique V3, auxquels nous ajouterons, en émettant une réserve, le sarcophage S11 . Si on décide de les présenter sous un ordre chronologique, il convient de se pencher sur un épisode « condition » de la victoire des Grecs à Troie: le sacrifice d'Iphigénie . Il en serait question sur le sarcophage S7, selon Van der Meer. Cependant il propose également une autre interprétation.

On note, également, l'existence d'une scène d'un homme et un enfant, pouvant être identifiée comme l'épisode d'Oreste et Télèphe¹¹⁶. S'il s'agit d'un exemple isolé au sein de corpus, ce thème connaît un franc succès, à l'époque hellénistique, sur les parois des urnes cinéraires de Volterra. On remarque aussi, la présence de l'épisode d'Ajax et Cassandre, lors de la prise de Troie, sur les parois de la tombe T1 et le vase V3 (pouvant également être interprétée comme la colère de Ménélas contre Hélène). Le personnage de Nestor dans la tombe T1, est aussi à inclure dans ce groupement de mythes du cycle troyen; il figure le héros sage conseiller des Grecs. On inclura également dans l'épisode troyen, le sacrifice de Polyxène qui serait figuré sur les sarcophages S8 et S7. Les représentations s'inscrivent dans une veine violente; le sacrifice de la femme, sur un autel (S8), étant l'élément central de la composition deviendrait presque une sorte de rituel. Le sarcophage S11, selon Blanck¹¹⁷, serait également orné d'un scène troyenne : il s'agirait de Néoptolème tuant, durant le sac de Troie, Polites, fils de Priam et Hécube; cependant nous resterons prudents sur cette interprétation, contestée par Van der Meer¹¹⁸.

En ce qui concerne ces mythes troyens, on notera qu'ils relèvent tous d'une forte violence et, c'est toujours la force des guerriers grecs qui est mise en scène. On trouve, à

¹¹⁶ Van der Meer 2004 p.46

¹¹⁷ Blanck 1992

¹¹⁸ Van der Meer 2004 p.46

plusieurs reprises, l'image de femmes sacrifiées pour la guerre, ce qui contraste grandement avec l'image des guerrières amazones. Ces représentations s'inscriraient donc dans la lignée du sacrifice des prisonniers troyens et auraient pour but d'exalter la puissance guerrière du défunt.

Mythes isolés dans le corpus mais répandus dans l'art étrusque

On trouve également, au sein de notre corpus, un combat en duel qui a pu être interprété comme le combat fratricide entre Étéocle et Polynice, sur le sarcophage S6. Si on ne retrouve cette scène mythique que ponctuellement au sein de notre corpus, elle jouit, plus au Nord, à Chiusi, d'un succès considérable sur les urnes cinéraires hellénistiques¹¹⁹. Il serait possible de proposer une explication politico-historique de ce mythe: le fratricide, entre Étéocle et Polynice, pourrait faire référence à l'alliance de Caeré à Rome, synonyme de son combat contre d'autres cités étrusques¹²⁰. Sur ce sarcophage, on trouve également la représentation de Lykourgos tuant sa fille; nous sommes en mesure de se demander si la proximité volontaire de ces deux épisodes mythiques ne pourrait illustrer la folie meurtrière dont les protagonistes sont pris, Étéocle en commettant un fratricide, Lykourgos qui, puni par les dieux, tue femme et enfants.

La représentation du meurtre des Niobides sur le sarcophage S8 fait figure originale au sein de notre corpus, car il semblerait être un simple « placage » d'un mythe grec et de sa tradition iconographique, sans véritable réinterprétation proprement étrusque. Il n'est pas anodin de mentionner le cratère des Niobides, daté de 460-450 av. J.-C., provenant d'Orvieto¹²¹. En effet, cela apporte un nouvel exemple de l'importation de mythes grecs, à travers la céramique, en Etrurie méridionale, dès le VIIe siècle.

Mythes isolés dans le corpus, difficilement interprétables et peu répandus dans l'art étrusque

Enfin, on trouve des scènes mythologiques inédites, dont l'interprétation reste délicate. Le sarcophage S13 pose à lui seul un problème considérable de compréhension. La scène du long côté A, qui se déroule autour d'un autel central, a pu être interprétée de plusieurs façons. Pour Simon, il s'agit là d'un épisode thébain; sur l'autel seraient présents Aphrodite et Arès, et l'épisode serait la découverte de Thèbes vide par les Epignoi. Pour Van der Meer, il s'agirait là d'une scène rituelle de passage à l'âge adulte. Le long côté B

¹¹⁹ MAGGIANI 1985 pp.106-109. Voir Annexes Illustrations 24-25-26 pp.19-20

¹²⁰ On restera cependant réservé sur cette interprétation.

¹²¹ Voir Annexes Illustration 16 p.14

serait, selon Herbig, l'illustration du mythe des Danaïdes fuyant les fils d'Egyptos vers l'autel d'Argos. Malgré ces interprétations, la proposition d'un sens semble complexe, non seulement parce que ce sont des représentations inédites au sein de l'art étrusque, mais aussi parce qu'il s'agirait, si on adhère aux hypothèses des chercheurs, d'illustration d'un récit de tradition grecque extrêmement précis. Leur présence au sein d'un tel corpus reste donc étonnante. De même, la scène d'agression sur le petit côté D du sarcophage S6 fait partie de ces scènes difficilement identifiables; Van der Meer parle de Lykourgos tuant sa fille. Si l'hypothèse reste difficilement vérifiable, il est important de noter l'existence d'un vase apulien à figures rouges¹²², daté de 330 av. J.-C., sur lequel apparaîtrait Dionysos accompagnant Lykourgos avant le meurtre de ses enfants.

Ces épisodes mythiques, fort peu usités dans l'art grec et étrusque, posent donc un problème de provenance. Peut-être serions-nous en présence, une fois de plus, de commandes précises, passées par une aristocratie étrusque imprégnée de culture grecque qu'elle voudrait ainsi mettre en valeur. Cependant, on ne peut occulter qu'en Grande Grèce, à partir du deuxième quart du IV^e siècle, les cratères italiotes présentent eux aussi des scènes mythologiques complexes assez rares dans le paysage figuratif grec¹²³. Peut-être, y-aurait-il eu une circulation de ces productions jusqu'en Etrurie, ce qui constituerait une hypothèse d'un héritage grec-italiote plutôt que strictement grec.

¹²² Antikensammlungen, Munich, Catalogue Number: TBA

¹²³ E. Greco, *La Grande Grèce, Histoire et archéologie*, Rome, 1992, pp.176-183

Les marques d'une ré-appropriation des mythes grecs : les démons étrusques

La figure démoniaque étrusque, au sein de notre corpus, ne paraît pas être anodine dans une optique se penchant sur la tendance des œuvres du corpus à se ré approprier une imagerie grecque. Elle se décline, sous de multiples apparences sur cinq œuvres du corpus étudié : il s'agit des tombes T1 et T2, des sarcophages S1¹²⁴ et S8 et du vase V5. L'élément démoniaque se décline en une entité masculine et une entité féminine; on trouve huit occurrences de type masculin (T1, T2, S8), trois occurrences de type féminin (T1, S8) et six dont le sexe n'est pas aisément déterminable à cause de l'état de conservation moyen du support (S1) L'individu masculin peut être doté d'une carnation bleue (T1, T2, S1), d'un nez crochu (T1, T2, S1, S8, V5), d'une barbe (S1), d'oreilles pointues (V5), d'une chevelure rousse (S1,S8) ou serpentine (T2),d'ailes (T2, S8), porter un marteau ou maillet (T1, S8, V5), un chapeau (T1) et des bras autour desquels sont enlacés des serpents (T2, S8). L'entité féminine, quant à elle , plus sobre est dotée d'ailes (T1, S8), peut avoir des bras autour desquels sont enlacés des serpents (S8) et porter une sorte de diadème (S8). Les attributs dont ils sont pourvus nous permettent de penser que nous serions en présence de Charun à la peau bleu et au maillet, Tuchulcha, démon masculin ailé aux serpents enlacés autour des bras et de Vanth, démon féminin ailé, figures démoniaques infernales. On les retrouve dans différentes attitudes : ils peuvent encadrer une scène centrale (S8) ou être réellement intégrés à une scène mythologique (T1,T2¹²⁵,S1,V5). L'iconographie démoniaque, comme le signale Haumesser¹²⁶, n'est cependant pas une création du IV^e siècle av. J.-C., comme en témoigne la tombe des démons bleus de Tarquinia¹²⁷ qui présente une galerie de différents types de démons que l'on retrouve dans notre corpus : démons à peau bleue, chevelure rousse, des serpents enlacés autour des bras ou démons barbus et ailés. Cependant ils ne semblent pas avoir de rôle autre que celui de figuré l'espace infernal dans lequel arrive la défunte. Les démons de notre corpus, comme nous avons pu le voir plus haut, ne semblent pas avoir un rôle anodin. Si dans la réflexion de Haumesser, ce sont les

¹²⁴ La description du sarcophage S1 est entièrement basée sur l'article Haumesser I

¹²⁵ Pour la tombe T2, nous sommes davantage en présence d'un « défilé » de divinités à résonance grecque, nous aborderons donc cette exception plus loin dans notre réflexion sur les démons.

¹²⁶ Haumesser I p.2

¹²⁷ Annexes Illustration 4 p.8

démons flanquants une porte¹²⁸ de la tombe des Aninas¹²⁹ (Tarquinia, vers 240 av. J.-C.), de la tombe des Charons¹³⁰ (Tarquinia, vers 250 av. J.-C.), et la première chambre de la tombe T2 de notre corpus, qui sont compris dans une fonction de « ianitores », de gardiens, d'accompagnateurs; à mon sens, les quatre démons¹³¹ des extrémités des longs côtés du sarcophages S8, encadrant les scènes, peuvent également être compris ainsi. Ils seraient donc les passeurs des prisonniers troyens et de Polyxène sacrifiés dans les scènes centrales ainsi que du défunt représenté sur le couvercle du sarcophage. Haumesser¹³² parle cependant d'un autre type de démon sur les parois du sarcophage S1 de notre corpus, démon que l'on retrouve sur les parois de la tombe T1 et le vase V5: un personnage infernal « [intégré] à des scènes mythologiques ». On les retrouve à deux reprises dans l'épisode du sacrifice des prisonniers troyens : Vanth et Charun encadrant Achille dans la tombe T1 (Tombe François), Charun seulement sur le vase V5. Comme Haumesser le remarque, « les démons ne [figurent] pas toujours dans les différentes représentations comparables »; leur présence au sein de l'image n'aurait donc rien d'anodin. Le cas du sarcophage S1 est plus complexe, mais rejoint, en partie, les démons évoqués pour la sacrifice des prisonniers troyens. Leur présence, en « arrière-plan » de la scène de bataille entre Grecs et Amazones, « contribue surtout à unifier [le] fond et à lui donner une dimension proprement étrusque ».

S'il est possible, à un premier degré, de prendre ces personnages infernaux pour des passeurs des personnages tués au combat ou sacrifiés, il convient, selon Rouveret¹³³, de comprendre ses ajouts de figures démoniaques étrusques comme un « élément fondamental de ré appropriation de l'image [ici, des mythes grecs] par les commanditaires et artistes étrusques ».

On jugera à part la Tombe de l'Ogre II (T2), qui présente également une présence démoniaque forte sur ses parois, mais sous la forme d'un banquet des Enfers, d'un « défilé » de divinités infernales. Le propos est différent de celui abordé plus haut, car il

¹²⁸ On notera, tout de même, les similitudes de représentations avec les démons de notre corpus. En ce qui concerne les démons de la tombe des Aninas, le masculin est à peau bleue, nez crochu, ailé et porte un marteau, le féminin ailé et portant un long bâton; pour ceux de la tombe des Charons, le masculin a une peau bleue tâchetée, une chevelure serpentine et des serpents autour de ses bras, l'autre, au sexe indéterminé, porte un casque et des bottes ailés.

¹²⁹ Voir Annexes Illustrations 6-7 pp.9-10 / Steingraber 1985 pp.287-288

¹³⁰ Voir Annexes Illustrations 8-9 p.11 / Steingraber 1985 pp.305-306

¹³¹ Il s'agirait ici des démons Vanth et Tuchulcha

¹³² Haumesser I pp.3-6

¹³³ Rouveret 2002 pp.357-358

semblerait, que dans ce cas précis, nous serions davantage en présence d'un « enfer grec »¹³⁴, que de démons typiquement étrusques. Les personnages présents, dénommés par leur appellation étrusque, correspondraient à des équivalents grecs, ce dont s'accordent les chercheurs. Ainsi, *Aitas* correspondrait à Hadès grec, *Phersipnei* à Perséphone, *Cerun* à Géryon. Nous serions donc davantage en présence d'un placage d'une iconographie étrangère, qu'une tentative de ré appropriation propre de figures infernales grecques, malgré une « traduction » des noms grecs en étrusque.

Comme nous l'avons dit plus haut, la présence de démons sur des oeuvres à caractère funéraire n'est pas une innovation propre au IV e siècle. Dès le VI e siècle avant J.-C., on remarque dans toute l'Etrurie des figures de démons jouant plutôt un rôle de passeur, comme on peut la voir dans la figure de démon ailé semblant porter la défunte sur une plaque Campana¹³⁵, vers 550-525 av.J.-C., les statues cinéraires de Chiusi¹³⁶ du Ve siècle où la figure démoniaque ailée Vanth semble accompagner le défunt; ce schéma semblant se retrouver dans les deux figures ailées ornant un sarcophage de la tombe de Volumii¹³⁷ de Pérouse datée du IIe siècle av. J.-C.. Cependant, c'est à partir de la tombe des démons bleus¹³⁸ que les artistes s'attacheront à représenter un nouveau type de démon, plus éloigné d'une figure à forte ressemblance humaine. Néanmoins, c'est réellement à partir du IV e siècle que la figure de démon devient un témoin, de ré-appropriation, de ré-écriture étrusque de motifs mythologiques grecs.

¹³⁴ Haumesser I p.3

¹³⁵ Annexes Illustration 29 p.22

¹³⁶ Annexes Illustration 23 p.19

¹³⁷ Annexes Illustration 28 p.21

¹³⁸ Annexes Illustration 4 p.8

Conclusion

L'étude menée, sur l'art funéraire de l'Etrurie méridionale, au IV^e et III^e siècle, nous permet de constater que certains mythes grecs connaissent un fort succès à cette époque. En effet, on trouve de nombreuses représentations de héros grecs, Achille ou Ulysse, d'amazonomachies, et d'épisodes de ce que nous avons nommé « cycle troyen ». Il semblerait, que les mythes grecs aient subi deux types de traitement en apparaissant dans l'art étrusque. Le premier serait un simple placage d'une iconographie, non complexe, déjà présente dans l'art grec; ce serait le cas de certaines amazonomachies, ou de thèmes plus isolés au sein de notre corpus, le meurtre des Niobides par exemple. Le second traitement des mythes grecs par les artistes étrusques est une véritable ré-appropriation voire relecture de certains épisodes mythiques. L'importation d'entités infernales, telles Charun, Vanth ou Tuchulcha, au sein même des scènes, et non plus aux extrémités de celles ci, constitue un véritable témoignage de cette ré-appropriation.

Se pose, tout de même, la question de la provenance et de la circulation de ces mythes. Si certains sont également populaires dans l'art grec, comme les amazonomachies ou la mise en scène des héros, d'autres peu usités en Grèce, connaissent un fort succès en Etrurie au IV- III^e siècle; le sacrifice des prisonniers troyens par Achille restant l'exemple le plus significatif. Se pose également la question de la diffusion de ces mythes au sein même de l'Etrurie. La notion de circulation de carton reste délicate. Si, au sein de notre corpus, certains éléments ont pu aller dans le sens d'une affirmation de la présence de carton, notamment concernant le sacrifice des prisonniers troyens, ou certaines amazonomachies, d'autres ne contredisent cette hypothèse, notamment le caractère générique de certaines amazonomachies et les variations de représentation d'un même schéma. Cette circulation peut également se faire par les objets eux-mêmes. Ainsi l'exemple des céramiques du Groupe de Funnel reste significatif: malgré la provenance vulcienne d'un grand nombre des pièces, celles-ci ont été considérées comme issues d'une production tarquinienne, attestant ainsi d'un commerce de céramiques entre les différentes cités de la fédération étrusque.

Sur le plan thématique, l'art funéraire étrusque semble être imprégné de l'épisode troyen, et le décliner sous toutes les formes possibles ; la vertu guerrière semble être au cœur du discours. On interprétera comme une exaltation de la puissance guerrière, le grand nombre de figurations d'amazomachies. L'hostilité envers Troie semble également être un élément incontournable de l'iconographie de notre corpus; hostilité qui devient sanglante avec le mythe du sacrifice des prisonniers troyens. Le héros semble aussi être important dans la mesure où il regrouperait en lui toutes les vertus dont doit être pourvu l'aristocrate étrusque. Le choix de mythes anti-troyens s'inscrit dans le contexte historique, contemporain à notre corpus d'œuvres, de l'Etrurie du IV^e - III^e siècle en conflit avec Rome, en pleine expansion; Rome, dont les origines siègent à Troie. Les aristocrates étrusques, à travers les représentations de ces mythes, se posent en guerriers anti-romains, anti-troyens, et revendiquent par la même occasion une ascendance mythique grecque.

Cependant, nous avons pu discerner une certaine volonté d'exposer une idéologie religieuse, d'un discours eschatologique, par le choix de certains mythes. Certains choix restent, cependant, difficilement interprétables, non seulement parce que difficilement identifiables, mais également car ils ne semblent pas être le résultat d'une tradition ancrée dans l'art grec ou étrusque. C'est pourquoi il semblerait intéressant de se pencher sur les « échanges iconographiques » qui auraient pu se produire entre les populations étrusques et celles des colonies de Grande Grèce, ces dernières adoptant parfois un paysage iconographique mythique différent de la Grèce continentale. Il serait également intéressant d'étendre notre recherche à une aire géographique et temporelle plus large afin de discerner, à une plus grande échelle, si certains mythes grecs connaissent un succès plus franc selon les époques et à quel moment nous pouvons les voir apparaître au sein de l'histoire de l'art étrusque

Sigles et abréviations utilisés

- LIMC :*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-Munich, 1981-1997
- d'Agostino 2003 : AGOSTINO (d') B., « Appunti in margine alla Tomba François di Vulci », dans A. Minetti (éd.), *Pittura etrusca : problemi e prospettive* (actes du colloque de Sarteano-Chiوسي, 26-27 octobre 2001), Sarteano, 2003, pp. 100-110.
- BEAZLEY 1947 :BEAZLEY J.D., *Etruscan Vase Painting*, Oxford 1947
- Blanck 1982 : Blanck H., « Die Malereien des sogenannten Priester-Sarcophages in Tarquinia » dans *Miscellanea archeologia Tobias Dohrn dedicata* 1982
- Blanck 1992: BIANCK, H., « I tre sarcophagi etruschi a Sintra in Portogallo », *Bolletino de Arte*, numéro 77, VI, 1994, pp.1-14
- BONGHI JOVINO 1987:BONGHI JOVINO M., *Tarquinia : ricerche, scavi e prospettive: atti del convegno internazionale di studi "La Lombardia per gli Etruschi"*, Milano, 24-25 giugno 1986, 1987
- Camporeale 1959: Camporeale G., « L'amazzomachia in Etruria », dans *Studi Etruschi*, XXVII, 1959, pp.107-140
- Camporeale 2004: Camporeale G., *Gli Etruschi, storia e civiltà*, Milano, 2004
- Coarelli 1983: Coarelli F., « La pittura della tomba François a Vulci : una poposa di lettura », dans *Dialoghi di archeologia*, 1983, II, pp.43-69
- DEL CHIARO 1974 : DEL CHIARO M., *The Etruscan Funnel group : a Tarquinian red-figure fabric*, Florence 1974
- FERUGLIO 1982: FERUGLIO A., *Pittura etrusca a Orvieto, le tombe di Settecamini e degli Hescanas a un secolo dalla scoperta. Documenti e materiali*, Roma 1982
- GOETHERT 1974:GOETHERT, K.P., *Typologie und Chronologie der jüngeretruskischen Steinsarkophage*, Bonn, 1974
- Haumesser I : Haumesser L., « Les peintures du sarcophages du prêtre de Tarquinia », Ecole Française de Rome
- Haumesser 2007:Haumesser L., «L'usage des couleurs dans la peinture étrusque hellénistique : les sarcophages à fond rouge», MEFRA, 119/2, 2007 p527-522
- HERBIG 1952 :HERBIG R., *Die Jüngeretruskischen Steinsarkophage*, Berlin, 1952
- Jehasse 1963 :Jehasse L.J., « Un cratère étrusque d'Aleria: Peirithous aux enfers », dans *Corse historique*, n°II, 1963, pp.3-19
- JOLIVET 1982 : JOLIVET V., *Recherches sur la céramique étrusque à figures rouges tardive du musée du Louvre*, Paris, 1982
- MAGGIANI 1985 :MAGGIANI A., *Artigianato artistico : l'Etruria settentrionale interna in età ellenistica : [exposition, Volterra, Museo Guarnacci, Chiusi, Museo archeologico, 18 maggio - 20 ottobre 1985]*
- MARTELLI1987:MARTELLI M. (sous la direction de), *La ceramica degli Etruschi*, Novara, 1987
- Massa-Pairault 1992 :Massa-Pairault F.-H., *Iconologia e politica nell' Italia antica. Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo A.C.*, Milano, 1992

Musti 2005: Musti D. , « Temi etici e politici nella decorazione pittorica della Tomba François », dans *Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria meridionale*. Veio, Caere, Tarquinia, Vulci (Atti del XXIII Convegno di Studi etruschi ed italici, 1-6 ottobre 2001), Pise-Rome, 2005, pp. 485-508.

PAIRAULT 1972 :PAIRAULT F.-H., *Recherches sur quelque séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques*, Rome, 1972

PALLOTTINO 1952 : PALLOTTINO M., *La peinture étrusque*, Collection « Les grands siècles de la peinture », SKIRA, 1952

ROMANELLI 1957 : ROMANELLI P., *Tarquinia, necropoli e il museo*, Italie, 1957

Rouveret 2002: Rouveret A. « Figurer le corps ennemi: quelques remarques sur le thème du sacrifice des prisonniers troyens dans l'art funéraire étrusque et italique au I^{er} siècle av J.-C. » dans MÜLLER C. *Identités et culture dans le monde méditerranéen antique*, Paris 2002, p 345-366

Steingraber 1985 :Steingraber S., *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1985

Steingraber 2006 :Steingraber S., *Les fresques étrusques*, Paris 2006

Ulisse 1993 : *Ulisse. Il mito e la memoria* □ Roma, Palazzo delle espressioni, 22 febbraio-2 settembre 1996, Progetti muselai editore

Van der Meer 2004 :Van der Meer L.B. , *Myths And More On Etruscan Stone Sarcophagi*, Leuven, 2004

WEBER-LEHMANn 2005: WEBER-LEHMANN C., “Überlegungen zum Bildprogramm der Tomba François”, dans GILOTTA F.(éd.), *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania*, Naples, 2005

Bibliographie

Généralités sur l'art et la civilisation étrusque :

- BLOCH R., *Les Etrusques*, Paris, 1969
- BRIQUEL D., *La civilisation étrusque*, Fayard, Paris, 1999
- Camporeale G., *Gli Etruschi, storia e civiltà*, Milano, 2004
- GRIMAL P. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, impr. 1999, cop. 1951
- HOLTZMAN B., *Histoire de l'art antique*, Manuel de l'Ecole du Louvre, Paris, 1998
- MAGGIANI A. (éd.), *Artigianato artistico : l'Etruria settentrionale interna in età ellenistica : [exposition, Volterra, Museo Guarnacci, Chiusi, Museo archeologico, 18 maggio - 20 ottobre 1985]*, Milan, 1985
- MÜLLER C. et PROST F. (Etudes réunies par), *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, Publication de la Sorbonne 2002
- ROMANELLI P., *Tarquinia, necropoli e il museo*, Italie, 1957
- SPIVEY N., *Etruscan Art*, Londres 1997
- TORELLI M., *L'arte degli Etruschi*, Rome, 1985
- TORELLI M., *Etruria*, Rome, 1992
- *Die Etrusker: Luxus für das Jenseits – Bilder vom Diesseits – Bilder vom Tod : eine Doppelausstellung des Bucerius Kunst Forums und des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, 13. Februar bis 16. Mai 2004*
- *Dieux et héros de l'Antiquité. Guide iconographique*. Paris, Flammarion, 1994.
- *Les Etrusques. Dernières découvertes (1992-2007)*, *Dossiers d'archéologie*, 322, juillet-août 2007

Ouvrages sur la peinture pariétale

- AGOSTINO (d') B., « Appunti in margine alla Tomba François di Vulci », dans A. Minetti (éd.), *Pittura etrusca : problemi e prospettive* (actes du colloque de Sarteano-Chiوسي, 26-27 octobre 2001), Sarteano, 2003, pp. 100-110.
- BALDASSARRE I., *La peinture romaine*, Paris, 2006
- BONGHI JOVINO M. (éd.), *Tarquinia : ricerche, scavi e prospettive*: atti del convegno internazionale di studi "La Lombardia per gli Etruschi", Milano, 24-25 giugno 1986, Milan, 1987
- Buranelli F., *La tomba François di Vulci*, Rome, 1987
- Coarelli F., « La pittura della tomba François a Vulci : una proposta di lettura », dans *Dialoghi di archeologia*, 1983, II, pp.43-69
- Cristofani M., « Pittura funeraria e celebrazione della morte: Il caso della Tomba dell'Orco » dans *Tarquinia: Ricerche, scavi e prospettive*, Atti del Convegno Internazionale Milano 24-25 /06/1986, Milan 1987, pp.655-680
- FERUGLIO A., *Pittura etrusca a Orvieto, Le tombe di settecamini e degli hescanas a un secolo della scoperta*, Rome, 1982
- GILOTTA F.(éd.), *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania*, Naples, 2005
- Musti D. , « Temi etici e politici nella decorazione pittorica della Tomba François », dans *Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria meridionale. Veio, Caere, Tarquinia, Vulci* (Atti del XXIII Convegno di Studi etruschi ed italici, 1-6 ottobre 2001), Pise-Rome, 2005, pp. 485-508.
- PALLOTTINO M., *La peinture étrusque*, Collection « Les grands siècles de la peinture », Genève, SKIRA, 1952
- Steingraber S., *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1985
- Steingraber S., *Les fresques étrusques*, Paris 2006
- TORELLI M. « Ideologia e rappresentazione nelle tombe tarquiniesi dell'Orco I e II », dans *Dialoghi di Archeologia* I, Rome, 1985, pp. 7-17

Ouvrages sur la céramique :

- BEAZLEY J.D., *Etruscan Vase Painting*, Oxford 1947
- DEL CHIARO M., *The Etruscan Funnel group : a Tarquinian red-figure fabric*, Florence 1974
- JOLIVET V., *Recherches sur la céramique étrusque à figures rouges tardive du musée du Louvre*, Paris, 1982
- MARTELLI M. (sous la direction de), *La ceramica degli Etruschi*, Novara, 1987
- *Céramique et peinture grecques, modes d'emploi*, Actes du colloque international de l'Ecole du Louvre, 26-27-28 avril 1995, réunis par M.C. VILLANUEVA RUIG

Ouvrages sur la sculpture :

- Blanck, H., « I tre sarcophagi etruschi a Sintra in Portogallo », *Bolletino de Arte*, numéro 77, VI, 1994, pp.1-14
- Blanck H., « Die Malereien des sogenannten Priester-Sarcophages in Tarquinia » dans *Miscellanea archeologica Tobias Dohrn dedicata* 1982
- BRIGUET M.-F., *Les urnes cinéraires étrusques de l'époque hellénistique*, Paris 2002
- GOETHERT, K.P., *Typologie und Chronologie der jüngeretruskischen Steinsarkophage*, Bonn, 1974
- HERBIG R., *Die Jüngeretruskischen Steinsarkophage*, Berlin, 1952
- Haumesser L., « L'usage des couleurs dans la peinture étrusque hellénistique : les sarcophages à fond rouge », *MEFRA*, 119/2, 2007 p527-522
- PAIRAULT F.-H., *Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques*, Rome, 1972
- REBUFFAT-EMMANUEL D., *Le miroir étrusque d'après la collection du Cabinet des Médailles*, Rome, 1973

- TORELLI M., « La création étrusque » dans DUBY G.- LAVAL J.L (sous la direction de), *La sculpture. De l'Antiquité au XXe siècle*, Cologne, 2005
- Van der Meer L.B. , *Myths And More On Etruscan Stone Sarcophagi*, Leuven, 2004

Etudes sur représentations iconographiques précises :

- LIMC, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-Munich, 1981-1997
- *THESAURUS CULTUS ET RITUUM ANTIQUORUM (ThesCRA). I, Processions, sacrifices, libations, fumigations, dedications*, J. Paul Getty Museum ,Los Angeles , 2004.
- Camporeale G., « L'amazzomachia in Etruria », dans *Studi Etruschi*, XXVII, 1959, pp.107-140
- CARRIERE J.-C., « Du mythe à l'histoire. Généalogies héroïques, chronologies légendaires et historicisation des mythes » (p47-87) dans Auger D., Saïd S., *Généalogies mythiques : actes / du VIIIe colloque du Centre de recherches mythologiques de l'Université de Paris X*, Paris, 1998
- Gagé J., « De Tarquinies à Vulci : les guerres entre Rome et Tarquinies au IVe siècle av. J.-C. et les fresques de la Tombe François », dans *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, Ecole Française de Rome, numéro LXXIV, 1962, pp.79-122
- HAMPE R. & Simon E., *Griehische Sagen in der frühen etruskischen Kunst*, Mainz, 1964
- Haumesser L., « Les peintures du sarcophages du prêtre de Tarquinia », Ecole Française de Rome
- Jannot, J.-R., « Charon et Charun : à propos d'un démon funéraire étrusque », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, Année 1991, Volume135, Numéro 2, pp. 443-464
- Jehasse L.-J., « Un cratère étrusque d'Aleria: Peirithous aux enfers », dans *Corse historique*, n°II, 1963, pp.3-19
- Massa-Pairault F.-H., « Mythe et identité politique. L'Etrurie du IVe siècle à l'époque hellénistique », dans *Le mythe grec dans l'Italie antique, fonction et image*, Actes du colloque international Rome 14-16 novembre 1996 , pp.521-554
- Massa-Pairault F.-H., *Iconologia e politica nell' Italia antica. Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo A.C.*, Milano, 1992

- Morandi M.- Colonna G., "La gens titolare della tomba tarquiniese dell'Orco", dans *Studi Etruschi*, vol. LXI, 1996, pp. 95-102
- Rouveret A. « Figurer le corps ennemi: quelques remarques sur le thème du sacrifice des prisonniers troyens dans l'art funéraire étrusque et italique au IVe siècle av J.-C.» dans Müller C. *Identités et culture dans le monde méditerranéen antique*, Paris 2002, p 345-366
- Van der Meer L.B., "Tragédie et réalité, programmes iconographies des sarcophages étrusques" dans *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusque*, (Coll. de Ecole Française de Rome 172) Rome, 1993
- *Ulisse. Il mito e la memoria* □ Roma, Palazzo delle espressioni, 22 febbraio-2 settembre 1996, Progetti muselai editore, Rome, 1996

□

Ouvrages concernant la civilisation grecque, l'art grec et les mythes dans l'art grec :

- Auger D., Saïd S., *Généalogies mythiques : actes / du VIIIe colloque du Centre de recherches mythologiques de l'Université de Paris X*, Paris, 1998
- Carpenter T.-H., *Les mythes dans l'art grec*, Thames and Hudson, Paris, 1997
- Castiglioni M.-P., *La diffusion et la réception des mythes grecs dans l'espace illyrien antique entre Adriatique et Balkans*, Grenoble, Décembre 2007
- Greco E., *La Grande Grèce, Histoire et archéologie*, Rome, 1992
- VERNANT J.-P., *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, 1981
- VIDAL NAQUET P. *La Grèce Ancienne*, volumes 1,2 et 3, Paris 1990, 1991, 1992
- WOODFORD S. *Images of Myth in Classical Antiquity*, Cambridge, 2003

Table des matières

Sommaire.....	3
Introduction.....	5
PARTIE 1	
-	
CATALOGUE.....	7
CHAPITRE 1 – CORPUS DES TOMBES.....	8
CHAPITRE 2 – CORPUS DES SARCOPHAGES.....	13
CHAPITRE 3 – CORPUS DES CÉRAMIQUES.....	23
PARTIE 2	
-	
RÉFLEXION SUR LE CORPUS.....	31
CHAPITRE 1 – SYNTHÈSE DES MYTHES EN PRÉSENCE DANS LE CORPUS.....	32
Corpus des tombes	32
Corpus des sarcophages	38
Corpus des céramiques	45
CHAPITRE 2 – ÉTUDES DES MYTHES EN PRÉSENCE.....	50
Le héros grec	50
Les amazones	65
Les Centaoumachies	70
Autres mythes présents	71
Les marques d'une ré-appropriation des mythes grecs : les démons étrusques	74
Conclusion.....	77
Sigles et abréviations utilisés.....	79
Bibliographie.....	81
Table des matières.....	87

RÉSUMÉ

Le propos de ce mémoire est de se pencher sur l'utilisation des mythes grecs, dans l'art funéraire, durant la période du IV^e et du III^e siècle avant J.-C., dans les limites géographiques de l'Etrurie méridionale. Il a d'abord été question de la création d'un corpus d'œuvres sur lesquelles des mythes grecs seraient présents. Le corpus réuni se compose de deux tombes, seize sarcophages et seize céramiques. Il a été question de saisir le rapport de ces œuvres entre elles mais également dans les œuvres contemporaines du même type (même support) hors corpus. L'étude des mythes présents sur ces œuvres nous a permis de déceler la présence de trois grands ensembles iconographiques : le premier, tournant autour de la figure du héros, le second, autour des amazones, à travers des amazonomachies ou d'autres scènes plus rares, le troisième, moins développé, regroupant des épisodes du cycle troyen. L'analyse s'est ensuite portée sur les représentations de ces mythes, c'est à dire, voir s'ils y avaient des recoupements entre les représentations de mêmes mythes selon les corpus, si ceux ci suivaient un schéma particulier, auquel cas, nous nous sommes penchés sur la notion de carton, s'ils étaient des cas isolés et enfin s'ils trouvaient un pendant dans l'art étrusque contemporain, puis hors limites géographiques et temporelles imposées par le mémoire, ainsi que sur la question de ré-appropriation, de relecture étrusque de ces mythes grecs. Les démons étrusques se sont avérés être une marque importante de la ré-appropriation par les artistes étrusques de certains mythes grecs, faisant d'eux des personnages ancrés au sein même d'épisodes mythiques. Aussi, une interprétation des choix de ces mythes grecs a été proposée; interprétation qui trouverait sa justification dans les éléments historiques contemporains aux œuvres de notre corpus, à savoir la lutte de l'Etrurie encore libre face à l'expansion de Rome.

SUMMARY SINTESI RESUMEN ZUSAMMENFASSUNG

The subject-matter of this essay is to look into the existence of Greek myths in the funerary art of the fourth and third centuries B.C within the geographical boundaries of southern Etruria. The first step was to collect works in which Greek myths were present. The collection was composed of two tombs, sixteen sarcophagi and sixteen ceramics. The next step was to further understand the links between these works as well as with contemporary works of the same type (same medium) outside the corpus. The study of the myths present on these works led to the discovery of three important iconographical sets: the first one evoking the persona of the hero, the second the Amazons through amazonomachies or other even less common scenes and the third, less developed, brought together episodes of the Trojan cycle. Then the representations of these myths were analysed in order to see if there were possible similarities between the representations of the same myths according to the collections; if the latter followed a specific pattern, in which case the notion of the model was looked into; if they were isolated cases; finally if there existed counterparts to these collections first in contemporary Etruscan art, then outside the time limits and geographical boundaries imposed by the essay as well as the question of the re-appropriation and the re-reading of these myths by the Etruscans. The Etruscan demons proved to be an important mark of the re-appropriation by Etruscan artists of certain Greek myths, turning them into characters deeply rooted in the core of mythical episodes. Thus an interpretation of the choices of these Greek myths was proposed, that would find its justification in historical elements belonging to the same period as the works of the corpus, namely the struggle of free Etruria against the expansion of Rome.

Mots clés : Appropriation, ré-interprétation, Héritage mythologique, Héros, Amazones