



Réjane Roure (dir.)

Contacts et acculturations en Méditerranée occidentale Hommages à Michel Bats

Publications du Centre Camille Jullian

Les figurines en terre cuite dans le Sud de la Gaule (VI^e-I^{er} s. av. J.-C.)

Antoine Hermary

DOI : 10.4000/books.pccj.4762
Éditeur : Publications du Centre Camille Jullian
Lieu d'édition : Aix-en-Provence
Année d'édition : 2015
Date de mise en ligne : 6 avril 2020
Collection : Bibliothèque d'archéologie méditerranéenne et africaine
ISBN électronique : 9782491788049



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

HERMARY, Antoine. *Les figurines en terre cuite dans le Sud de la Gaule (VI^e-I^{er} s. av. J.-C.)* In : *Contacts et acculturations en Méditerranée occidentale : Hommages à Michel Bats* [en ligne]. Aix-en-Provence : Publications du Centre Camille Jullian, 2015 (généré le 08 avril 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pccj/4762>>. ISBN : 9782491788049. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pccj.4762>.

Du bon usage de la violence dans l'iconographie italote et étrusque

Luca Cerchiali

Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale – Università di Salerno

Natacha Lubtchansky

Université François-Rabelais de Tours – CeTHiS

Claude Pouzadoux

Centre Jean Bérard (USR 3133 CNRS/EFR)

Résumé

L'analyse des images n'est pas seulement destinée à compenser l'absence de sources écrites : elle offre également un observatoire privilégié des expressions symboliques des sociétés antiques et des processus de transmission et de perméabilité entre cultures. Les représentations étrusques et italiotes de la violence, question qui se pose inévitablement dans toute histoire de la colonisation, nous ont paru particulièrement emblématiques de la fabrication des stéréotypes en matière de perception et de définition d'une culture. C'est un des thèmes en effet, avec l'irrationnel et le fantastique, qui a contribué à fonder l'opposition entre la civilisation des Grecs et la sauvagerie des populations italiques. La représentation de la violence constitue un écran particulièrement exposé à la projection des préjugés culturels, comme le montre la perception différenciée qu'on en a eue dans chacun de ces deux blocs culturels – le monde grec et les populations de l'Italie.

Mots-clés : violence, vases, grecs, italiques, représentations, sacrifice, pouvoir, funérailles

Abstract

Analysing images is not only to compensate for the lack of written sources, it also provides an ideal vantage of symbolic expressions in ancient societies and processes of transmission and permeability between cultures. Etruscan and Italic representations of violence, an issue that inevitably arises in any history of colonization, have seemed especially emblematic manufacturing stereotypes on perception and definition of culture. This is one of the themes in fact, with the irrational and fantastic, which helped found the opposition between civilization of the Greeks and savagery of Italic populations. The portrayal of violence is particularly exposed to the projection of cultural prejudices screen, as shown in differentiated perception of it had in each of these two cultural blocks – the Greek world and the people of Italy.

Keywords: violence, vases, Greek, Italic, representations, sacrifice, power, funeral

Pour rendre hommage non seulement aux travaux de Michel sur le rôle des contacts et des interactions culturelles entre monde grec et non-grec dans la formation des identités sociales et ethniques, mais aussi pour répondre à ses réserves relatives au recours à la culture matérielle pour « saisir les représentations et les savoirs qui se cachent derrière les pratiques qui les mettent en acte et les transmettent » (Bats 1997, p. 409), nous avons choisi de manière paradoxale de recourir à une documentation et à un thème qui ne sont pas au centre de ses travaux, à savoir les représentations étrusques et italiotes de la violence (même si la question de la violence se pose inévitablement dans toute histoire de la colonisation). Le recours aux images n'est pas seulement destiné à compenser l'absence de sources écrites : il constitue aussi un observatoire privilégié des expressions symboliques des sociétés antiques et des processus de transmission et de perméabilité entre cultures. La familiarité qu'entretient Michel depuis de longues années avec les images nous permet de penser qu'il est d'ores et déjà convaincu de l'importance d'un tel médium pour réfléchir aux questions de cultures et d'acculturation dans la Méditerranée antique...

Le thème de la violence nous a paru, quant à lui, particulièrement emblématique de la fabrication des stéréotypes en matière de perception et de définition d'une culture. C'est un des thèmes en effet, avec l'irrationnel et le fantastique (Gruzinski, Rouveret 1976, p. 162), qui a contribué à fonder l'opposition entre la civilisation des Grecs et la sauvagerie des populations italiotes. La représentation de la violence constitue un écran particulièrement exposé à la projection des préjugés culturels, comme le montre la perception différenciée qu'on en a eue dans chacun de ces deux blocs culturels – le monde grec et les populations de l'Italie¹.

Qu'il s'agisse, pour le monde grec, d'exclure ou de reconnaître les traces de la violence dans les rites sacrificiels, sa présence dans la guerre et ses liens avec le pouvoir, la réflexion, menée dès l'Antiquité, puis par les historiens modernes, a depuis longtemps fourni le socle d'une approche dialectique de la question. Elle a d'abord été ignorée par les défenseurs d'une vision idéale de la civilisation grecque, qui s'appuyaient sur la condamnation de la violence par les poètes tragiques au V^e s. dans

la cité classique, puis par les philosophes du IV^e s, avant d'être reconnue grâce aux travaux des ritualistes anglais, des spécialistes de la tragédie et des historiens des religions, à commencer par E.-R. Dodds dans son ouvrage sur les *Grecs et l'Irrationnel* (1951) et W. Burkert dans *Homo Necans* (1972), pour n'en citer que quelques-uns². Cette dernière approche a permis de reconstruire le cadre complexe d'une société qui, loin d'ignorer la violence, l'a assumée et s'est dotée d'institutions pour identifier et canaliser les pratiques déviantes qui compromettent l'identité de la collectivité et la modernité de la cité. Ce faisant, les Grecs étaient bien conscients que le *nomos*, en tant qu'instaurateur de l'ordre, porte nécessairement la marque d'une violence, ce qu'on peut encore retrouver dans la morale laïque occidentale. Pour l'Italie préromaine, faute d'une documentation aussi abondante, l'approche est aussi moins approfondie et moins nuancée, comme si la présence sur les images étrusques et italiotes de pratiques non seulement condamnées par les poètes, les historiens et les philosophes athéniens à partir du V^e s. et surtout au IV^e s. av. J.-C., mais aussi absentes du répertoire figuré grec, suffisait à fournir l'indice d'une spécificité culturelle qu'on pouvait construire contre la précédente et caractériser par un rapport univoque à la violence. L'opposition entre monde grec et populations de l'Italie antique, observée tant sur le plan artistique que plus largement anthropologique, s'est centrée sur cette question dès la fin du XVIII^e s.³ : les Grecs, défenseurs de la mesure et de la modération, ne pouvaient que se distinguer des populations d'Italie, qui multipliaient dans les images les scènes de meurtres, de combats et de rituels sanglants.

Il convient donc de revoir, à la lumière des travaux récents sur le statut ambigu de la violence dans le monde grec, les scènes produites en Italie. Le dossier des représentations de sacrifices humains, avec leur cortège de corps mutilés et de têtes coupées, est un bon révélateur du rôle des images dans la construction des stéréotypes qui ont abouti à opposer ces deux cultures. Celles-ci ont même fini par faire accepter l'historicité, en Italie, d'une pratique jugée inconcevable dans le monde grec (Georgoudi 1999). Or, si les attestations archéologiques restent encore obscures, le sacrifice humain ne peut toutefois pas être exclu de la réalité historique grecque, qu'on le relègue au domaine du mythe, où il prolifère, et de l'épopée, ou qu'on n'y voie, avec P. Bonnechère, qu'une métaphore d'un rituel de passage entre classes d'âge (Bonnechère 1994) : le sacrifice humain était bien

1 On trouvera une très pertinente mise au point historiographique sur la violence dans l'antiquité et en particulier dans le monde grec dans Beltrametti 2004. Le thème de la violence a été le sujet de plusieurs colloques récents dans les actes desquels sont présentés différents états de la question : Bertrand 2005 ; Fischer et Moraw 2005 ; Seidensticker et Vöhler 2006 ; Zimmermann 2009 ; Ando et Cusumano 2010 ; Masseria et Loscalzo 2011. Pour une mise au point historiographique et méthodologique sur les images grecques de la violence, voir Muth 2008.

2 Pour plus de détail nous renvoyons à la synthèse de Beltrametti 2004.

3 C'est le cas J.J. Winckelmann, dont la position sera reprise par de nombreux antiquaires et archéologues, dont Raoul-Rochette 1834.



Fig. 1. Boston, Museum of Fine Arts, 03.80, Francis Barlett Donation of 1900, cratère à volutes apulien attribué au Peintre du Thersite de Boston, d'après Pouzadoux 2009, p. 32.

sûr tout à fait exceptionnel, mais non impossible, et parfois acceptable, en Italie comme en Grèce (Jost 1995).

Nous nous demanderons donc si et comment les représentations figurées des mythes grecs en Italie méridionale, centrale et en Étrurie, du VI^e au IV^e s., construisent une image de la violence, et dans quelle mesure celle-ci a pu servir à définir non seulement une altérité négative, mais aussi une identité religieuse et politique.

Figurer la violence : pour une typologie des codes de représentation

Définir la violence

Les nombreux travaux sur la violence, de l'antiquité à nos jours, s'accordent sur le fait qu'il est difficile, voire impossible, de la définir dans l'absolu. Déterminée culturellement, et non naturellement, elle ne peut être évaluée que relativement à un ensemble de règles qui régissent les rapports entre les hommes et les dieux et ceux des hommes entre eux. Une scène de guerre, par exemple, dans le monde grec ne constitue pas en soi une représentation de la violence. Il s'agit d'abord, comme l'a rappelé S. Muth, de peindre les qualités des adversaires, celles du vainqueur et celles du vaincu, et de valoriser l'héroïsme, c'est-à-dire, un usage réglé de la force selon les codes de l'honneur et de la valeur. Ce n'est donc pas le recours à la force qui est perçu comme violent, mais le recours à une force illicite qui commence notamment là où finit la guerre, et, en particulier, quand les villes sont prises. La violence, pour les Grecs, est ce qui va au-delà des

nécessités de la guerre. C'est aussi ce qui, au lieu de frapper les autres, l'ennemi, frappe les membres d'une même communauté qui se désagrège dans la *stasis*. Ces transgressions impliquent l'existence d'un point de vue apte à déterminer la frontière entre le licite et l'illicite. Nous tenterons de le saisir à travers une typologie des marques de la violence. Pour le construire, les peintres pouvaient tirer partie des rapports entre les personnages, de l'identité de l'agresseur et de celle de la victime, de la nature de l'acte et des interférences entre différentes sphères suscitées par le choix des lieux, des gestes et des instruments.

Identifier la violence

Les meurtres en famille constituent une des transgressions révélatrices du désordre susceptible de menacer l'ordre social. Bien que les épisodes soient attestés aussi bien en Grèce qu'en Italie, le choix de représenter l'acte meurtrier varie selon les aires culturelles : la mort d'Itys, par exemple, tué par Procné dans la céramique attique (Chazalon, Wilgaux 2008-2009) est absente de la céramique italiote où l'on trouve en revanche, pour la première fois, le meurtre de ses fils par Médée, la plupart du temps à l'autel⁴. L'amplification régionale d'un thème a pu parfois sembler traduire l'attrait particulier pour cette violence intestine : ainsi le meurtre de ses enfants par Lycurgue est surreprésenté dans la céramique italiote par rapport à la céramique attique (Farnoux 1992) ; la même impression ressort des nombreuses scènes de meurtres en famille (meurtre de Clytemnestre, combat entre Étéocle et Polynice) représentées sur les urnes étrusques.

Le meurtre à l'autel, d'un enfant ou d'un vieillard, ou le viol d'une femme venue s'y réfugier font partie des formes d'expression récurrentes de la violence liée à la prise d'une ville, comme on en trouve dans les scènes d'Ilioupersis. Ainsi le caractère sacrilège du recours à la force est-il suggéré, sur deux vases attiques, l'hydrie Vivenzio⁵ et la coupe d'Euphronios de la Villa Giulia⁶, par le viol d'une loi sacrée, le refuge à l'autel de Priam et de Cassandre. La combinaison de l'autel, du vieillard, du cadavre de l'enfant, des taches de sang et de la *machaira* finit par accentuer l'idée de la violence contrairement aux productions italiotes où ces divers éléments sont disjointes du fait de la structuration de l'image en plusieurs registres. L'absence de l'autel près de Priam tombé au

4 Schmidt 1992, spéc. p. 391-392 et cat. nos 30, 31, 35, 36, 37, avec ill.

5 Hydrie (Naples, Musée Archéologique National, inv. 81 699) : Beazley 1963, p. 189, n° 74 ; *Vasi antichi*, p. 60-61, avec ill. coul.

6 Coupe d'Euphronios (Musée National de Villa Giulia, inv. 121 110) : *Nostoi*, p. 78-79, avec ill. coul.



Fig. 2. Rome, Musée de la Villa Giulia, Fronton du temple A de Pyrgi, d'après Pugliese Carratelli 1986, fig. 571.

sol et tué par un guerrier sur le cratère étrusque à figures rouges de l'Ilioupersis⁷ évite en revanche la surenchère mise en scène dans le répertoire grec.

L'interférence entre les registres par le biais d'une transposition des gestes d'une sphère à l'autre offre une autre possibilité d'exprimer le caractère illicite d'une violence extrême. Tel est le cas, par exemple, de la saisie par les cheveux dans des scènes non guerrières comme celle du meurtre par Médée de ses enfants à l'autel⁸. La gesticulation des comparses permet elle aussi de caractériser la violence d'une action comme on peut le voir à travers l'agitation et la contorsion des personnages dans la scène de Busiris et Héraclès sur une hydrie de Caere⁹. Une telle violence est en revanche absente du même épisode représenté sur deux vases apuliens¹⁰, tandis que

sur le vase attique c'est la prise par la gorge qui vient marquer le caractère anormal d'une mise à mort qui résulte d'un juste retournement d'une violence contre nature que la victime infligeait à ses hôtes. Cependant, dans le meurtre de Thersite par Achille (**fig. 1**)¹¹ et la mort de Créüse, la gesticulation, qui traduit l'effroi des témoins, ne préjuge pas du caractère légitime ou non de la violence. Celui-ci ressort davantage de l'attitude perplexe ou affectée des témoins que sont les dieux, telle Athéna derrière Tydée sur le fronton de Pyrgi (**fig. 2**) (Paribeni 1969), et les vieillards, tel Phoenix debout à côté d'Achille sur le cratère apulien.

Plus encore que les éléments mentionnés ci-dessus, c'est le traitement des corps dans l'art étrusque et italique qui a contribué à construire cette idée d'un goût pour la violence. Le motif le plus emblématique étant

7 Cratère de la Villa Giulia : Beazley 1947, pl. 23 p. 94 sq.

8 Cratère à volutes attribué au Peintre des Enfers provenant de Canosa (Munich, Antikensammlungen 3296 (J. 810)) : Trendall, Cambitoglou 1982, 18/283, pl. 195 ; Pouzadoux 2007, p. 34, fig. 3.

9 Bonaudo 2004, p. 113-120, Cat. 34.

10 Dinos attribué au Peintre de Darius (New York, MMA 1984.11.7) : Laurens 1986, n° 4, p. 148, avec ill. p. 126 ; amphore attribuée au Peintre de Baltimore (jadis marché de l'art Californie) :

Trendall, Cambitoglou 1983, p. 153, n° 404, pl. 28, 2 ; Laurens 1986, n° 3, p. 148, avec ill. p. 126.

11 Cratère à volutes apulien attribué au Peintre du Thersite de Boston (Boston, Museum of Fine Arts, 03.80, Francis Barlett Donation of 1900) : Trendall, Cambitoglou 1982, 17/75, avec bibliographie p. 472 ; Pouzadoux 2009, avec bibliographie antérieure.

celui des têtes coupées que d'aucuns hésitaient cependant à restituer sur une urne étrusque figurant la légende d'Iphigénie en Tauride¹². Particulièrement présent en Italie, jusque dans les représentations de la légende de Pélopos et d'Hippodamie¹³, le motif n'est cependant pas absent de l'art grec comme on le voit sur plusieurs scènes de la mort de Troïlos ou d'Astyanax¹⁴. Elle est aussi la marque d'une violence explicite dans les représentations attiques de la mort de Penthée, alors que les peintres de vases italiotes ont préféré suggérer la violence de l'action en mettant l'accent sur la tension de l'agression plutôt que sur le résultat¹⁵. Si le versement du sang peut paraître parfois emblématique d'une vision italique de la violence, il faudrait voir aussi que celle-ci est caractérisée par la manière dont les héros saignent. L'égorgement de Polyxène sur une amphore « tyrrhénienne »¹⁶ rappelle en outre que les populations italiotes n'ont pas l'apanage de la représentation des sacrifices humains comme nous le verrons plus bas.

Les objets peuvent aussi connoter la violence d'une action. La substitution de la *machaira* à l'épée dans les scènes attiques de la mort de Priam ou de Troïlos est un indicateur du caractère sacrilège de cette exécution. La portée tragique de cet instrument se vérifie dans les représentations italiotes du concours entre Marsyas et Apollon où sa seule présence annonce le supplice de l'écorchement (Denoyelle 1995). Les objets renversés traduisent, quant à eux, un bouleversement spatial indicateur d'un chaos. Tel est le cas des bassins renversés qui marquent un dysfonctionnement ou encore la dispersion et l'accumulation de la vaisselle ou de pièces de mobilier sur le cratère avec la mort de Thersite (fig. 1) ou celui avec la folie d'Héraclès¹⁷. La combinaison de ces codes permet aux peintres d'Etrurie et de Grande-Grèce de jouer sur le caractère implicite ou non de la violence, comme on peut l'observer dans la Tombe des Taureaux de Tarquinia.

Suggérer la violence

Datée de l'époque archaïque, cette sépulture présente, au centre de la paroi du fond de la première chambre, une peinture figurant l'embuscade d'Achille à Troïlos (fig. 3)¹⁸. La violence d'Achille n'est ici qu'annoncée et suggérée, puisque que le moment même de la mise à mort du jeune troyen n'est pas dépeint. Toutefois cette violence contenue est présente à travers la combinaison de plusieurs des critères que nous avons énumérés.

Le lieu tout d'abord : l'embuscade a lieu, normalement, à la fontaine, Achille est caché derrière une structure construite, surmontée de deux statues de lion. Le lion de droite crache l'eau dans la vasque de la fontaine vers laquelle se dirige le cheval de Troïlos, pour s'abreuver. L'image, toutefois, selon un mode synoptique propre aux peintres des anciens temps - un mode symbolique et non naturaliste -, synthétise deux lieux, correspondant à deux étapes successives de la narration : la fontaine hors des murs de Troie, où a lieu l'embuscade, et l'autel du sanctuaire d'Apollon, où est perpétué le meurtre. Le second lieu est évoqué par la structure en assise de la « fontaine », le profil concave de la partie centrale, encadrée d'une base et d'un couronnement, les décors de volutes symétriques, autant de détails que l'on trouve sur les représentations étrusques d'autels sacrificiels contemporains¹⁹. Il s'agit donc d'une fontaine-autel, la seconde composante évoquant le sanctuaire d'Apollon où va avoir lieu le meurtre. Ce sanctuaire du dieu est aussi symbolisé, dans l'image, par le palmier, que Troïlos s'apprête à dépasser, ainsi que par tous les petits arbres qui entourent la fontaine-autel et en font comme l'a démontré A. Rouveret un espace consacré, un *templum* (Rouveret 1988).

Le traitement du corps dénudé de Troïlos, figuré en jeune homme imberbe aux cheveux encore longs, évoque son statut prochain de victime (Cerchiai 1980). En ce qui concerne les gestes et attitudes, la scène est empreinte d'un grand calme, s'opposant à l'agitation de la poursuite et de la mise à mort qui va suivre. L'emploi des objets est aussi notable dans cette scène de violence implicite : Achille, en armes et barbu, brandit une *machaira*, le couteau sacrificiel, en remplacement de l'épée hoplitique, qu'on s'attend à voir à la main du héros armé de la cuirasse et du casque à cimier (Cerchiai 1980). Tout en étant contenue, la violence s'exprime à travers une série de critères à valeur iconique qui annoncent une action sacrilège : la mise à mort du jeune homme, malgré la protection demandée à Apollon, en se réfugiant dans son sanctuaire.

12 Bonfante 1984, fig. IIb et IIIa.

13 Voir par exemple Pipili 1990, n°s 12 et 14, p. 436, avec ill.

14 Pour la mort de Troïlos : Kossatz-Deissmann 1981, voir par exemple n°s 359a, 360, 363, 364, p. 87-88, avec ill. Pour celle d'Astyanax : Touchefeu 1984, n°s 7 à 24, p. 931-933, avec ill.

15 Comparer les exemplaires attiques avec le corps démembré et les exemplaires apuliens avec le corps en tension : Kossatz-Deissmann 1994, n°s 39-44 (attiques) et n°s 3, 6-16, avec ill.

16 Amphore attique « tyrrhénienne » (Londres, B.M. 1897.7-27.2) : Touchefeu-Meynier 1994, n° 26, avec ill. p. 433.

17 Cratère en calice d'Asteas (Madrid, inv. 11 094) : Trendall 1987, 2/127, p. 84, pl. 46.

18 ICAR: <http://icar.huma-num.fr/icardb/support.php?idsupport=TARQ73>

19 Voir par exemple sur l'hydrie Ricci : Cerchiai 1995.

Afficher la violence

Le second exemple, le meurtre de Thersite par Achille (fig. 1), qui réunit plusieurs de ces critères, met en scène une forme explicite de la violence, à travers le traitement du cadavre, l'emploi des objets, la gestuelle des comparses et la réaction des témoins. Gisant au sol, la tête séparée, le cadavre a perdu son humanité. La proximité entre les objets, les pièces en métal du banquet, renversés, et la tête de Thersite place cette dernière sur le même plan que la vaisselle. L'effroi suscité par l'action est exprimé par la fuite de certains personnages. L'intervention d'un héros, qui en retient un autre, introduit une tension et signale une anomalie, sans doute confirmée par l'expression de la douleur de Phoenix, le vieil homme debout à côté d'Achille. Les liens de parenté qui unissent le mort, Thersite, à son cousin, Diomède, permettent de comprendre que sa réaction est motivée par la vengeance. Son action répond à la logique de la loi du talion qui veut que l'on cherche à réparer la violence commise à l'encontre d'un membre du *genos*. Objet d'effroi et de réaction vive, cette violence sert une réflexion sur le pouvoir comme nous le verrons plus loin.

Le sacrifice humain entre images et pratiques : Grèce/Italie

L'établissement même d'une typologie de la violence iconique, à partir d'images s'échelonnant entre les VI^e et le IV^e s. avant J.-C. et produites par des cultures grecques, étrusques et italiotes, montre que le poncif d'un goût spécifique des populations de l'Italie antique pour les scènes sanglantes, qui les différencient des Athéniens par exemple, doit être nuancé. Qu'il s'agisse des vases attiques archaïques ou classiques, des peintures étrusques archaïques ou des reliefs hellénistiques, ou encore des vases italiotes, aucun n'a l'apanage des scènes de violence, qui se déplacent d'un pôle culturel à l'autre, en fonction des thèmes, sans préférence culturelle *a priori*. Quelques dossiers cependant, comme celui du sacrifice humain, et plus particulièrement celui des prisonniers troyens, nous invitent à revenir sur le rôle de la violence dans la construction de l'identité sociale, ethnique et culturelle.

La documentation iconographique, assez récente (jamais antérieure au IV^e s. avant J.-C.), est propre à l'Italie²⁰ : le sacrifice des prisonniers troyens pour les funé-

20 La bibliographie est très vaste et diffuse sur ces différents monuments. Pour une prise en compte de l'ensemble de la série, voir par exemple Maggiani 1985 et en dernier lieu Rouveret 2002, p. 349 sq. et Weber-Lehmann 2006.



Fig. 3. Tarquinia, Tombe des Taureaux, d'après Pallottino 1952, p. 31.



Fig. 4. Naples, Musée Archéologique National, cratère des Funérailles de Patrocle attribué au Peintre de Darius. Photo du musée.

railles de Patrocle apparaît sur un vase italiote (**fig. 4**)²¹, le premier de la série, sur cinq œuvres étrusques²² et deux latines²³. Les analyses qui ont été menées de ces huit représentations iconographiques se sont attachées à caractériser l'action dépeinte selon un principe d'opposition entre populations grecques et non grecques. Dès la première moitié du XIX^e s., on tend à opposer l'art de l'Italie préromaine porté vers ce type de représentations violentes, et celui de la Grèce qui ne l'a jamais mis en image²⁴. Des études récentes ont permis de nuancer une telle dichotomie. Rappelons, pour commencer, que c'est en milieu grec, Tarente, que cette scène est représentée la première fois avant d'être transmise à l'Italie centrale et à l'Étrurie. La prise en compte des contextes fait apparaître des différences dans la façon de verser le sang, distinguant les Italiotes (**fig. 4**) qui effacent la violence de l'acte, des Étrusques où la mise à mort du prisonnier troyen est montrée avec force effusion de sang²⁵. Bien qu'elles soient présentes dans la céramique attique, les images grecques de sacrifice humain²⁶ n'ont jamais fait l'objet des mêmes commentaires que leurs équivalentes en Italie. Quand on n'explique pas la présence de ces scènes violentes par la destination italienne de ces exportations, on montre qu'elles servent à construire une vision de l'altérité, disqualifiée par sa sauvagerie et sa transgression des lois sacrées. Le recours à la violence de la part des héros grecs est interprété comme une « contre-réaction héroïque » comme c'est le cas d'Héraclès qui applique à Busiris le sort que ce roi barbare réservait à ses hôtes (Durand-Lissarrague 1999). On reconnaît que

les images de la violence existent, en Grèce, pour mettre à distance les comportements déviants, tandis qu'elles renvoient, en Italie, à des pratiques réelles.

Il faut pourtant bien admettre, avec S. Georgoudi, que le sacrifice humain « constitue une partie non négligeable de la culture grecque » (Georgoudi 1999, p. 79)²⁷. L'analyse qu'A. Schnapp-Gourbeillon a menée du passage du chant XVIII de l'*Iliade* n'oriente pas non plus vers une condamnation univoque de l'épisode du sacrifice des prisonniers troyens (Schnapp-Gourbeillon 1982). Certes, le poète parle des *kaka erga* qu'Achille a commis. Mais c'est un comportement que le héros reproduit à d'autres moments de l'*Iliade* (désigné de la même façon : *kaka erga*) et qui caractérise la démesure du personnage : « ce n'est donc pas une pratique ponctuelle que condamne Homère, mais bien le personnage d'Achille porteur d'*hybris* » (Schnapp-Gourbeillon 1982, p. 82). Il ne faut donc pas faire du sacrifice humain, décrit dans l'*Iliade*, une interpolation mais bien le rattacher au contexte de l'épisode et à l'*Iliade* dans son ensemble : il marque un détournement et une perversion du rituel funéraire, répondant bien aux actes de cette figure héroïque et semi divine qu'est Achille. Le sacrifice des prisonniers troyens caractérise donc les funérailles de Patrocle, le double d'Achille, comme exceptionnelles (alors que les funérailles d'Hector sont décrites comme « bien humaines »).

On ne peut donc pas opposer deux cultures sur la base de la nature grecque ou non grecque de cet acte. Le clivage réside plutôt dans une vision du pouvoir qui caractérise l'époque archaïque et les communautés étrusques et italiotes où l'arbitraire de la violence est non seulement reconnu et revendiqué comme l'apanage des puissants, mais aussi dans certains cas mis à distance.

Violence, pouvoir et funérailles en Italie

Nel mondo etrusco arcaico l'esercizio della violenza costituisce una delle manifestazioni della *superbia* dei *principes* : per questo la sua esibizione è iscritta nei codici culturali della comunità e si presta ad essere evocata dal paradigma eroico di Achille, sancita, in particolare, dal suo diritto 'trionfale' di procedere al sacrificio umano celebrato nei documenti iconografici. L'ostentazione di una pratica che Omero, a proposito di Achille, qualifica con la definizione ambigua di *kakà erga*, non dipende dalla propensione etnica o, tanto meno, da una ferocia 'barbara'; è piuttosto funzionale al sistema di legittimazione ideologica di una società gentilizia, governata

21 Sur ce cratère du Peintre de Darius, voir en dernier lieu : Pouzadoux 2013.

22 Il s'agit de la Tombe François de Vulci, du Sarcophage peint du Prêtre de Tarquinia, d'une urne de Volterra, du sarcophage de Torre San Severo à Orvieto à reliefs, et du cratère à figures rouges du Cabinet des Médailles de la BNF. Voir Maggiani 1985, p. 210 sq. et en dernier lieu Weber-Lehmann 2006 et *infra*.

23 Pour le *stamnos* falisque de Berlin et la ciste prénestine Révil, voir : Maggiani 1985, p. 210 sq.

24 On opposera d'une part Raoul-Rochette 1834 et Michaelis 1871 qui dénoncent le goût prononcé de ces populations pour des épisodes sanglants et pour le pathos, à la différence des Grecs, et d'autre part la position de Beazley 1947 qui tente de réhabiliter le nom étrusque : « before finding fault with the Etruscan, it should be remembered, first, that after all it is taken from the Iliad ; secondly that there are Greek representations ; thirdly, that Virgil himself thought it necessary to imitate Homer and make Aeneas sacrifice eight prisoners to a shade », p. 8.

25 Rouveret 2002, p. 354 sq., pointe la libation de vin faite par Agamemnon, à droite de la mise à mort du Troyen, sur le cratère du Peintre de Darius, détail qui montre une atténuation de la violence par le peintre italiote, dans la mesure où le vin remplace le sang du sacrifice, l'acte de mise à mort en lui-même n'étant pas montré. Elle l'oppose ainsi aux scènes étrusques où le poignard est figuré enfoncé dans la gorge du prisonnier.

26 Voir par exemple : Durand-Lissarrague 1999.

27 Voir aussi Jost 1995.

da una oligarchia ristretta, in cui non giunge a compimento la distinzione tra il *nomos* collettivo della città e il diritto delle *gentes*, con un sistema 'privato' di relazioni, solidarietà e privilegi che non cessa di esercitare la sua funzione condizionante. Proprio la mancata realizzazione della città in quanto comunità politica può spiegare come la pratica del sacrificio dei prigionieri di guerra intesa come decima trionfale continui a marcare la storia etrusca al di là dell'età arcaica, come dimostra la sua reiterazione nel Foro di Tarquinia in occasione della guerra contro Roma del 358-51 a.C. (Livio, VII, 15, 10). Ciò non significa che nella società etrusca non sia avvertita la contraddizione tra il privilegio aristocratico della violenza e il consolidamento del sistema di regole e garanzie collettive su cui si sostiene la città; al contrario, il problema informa il programma figurativo di uno dei monumenti più emblematici dell'Etruria tirrenica di età classica: il Tempio A di Pyrgi (fig. 2).

La perplessità di Atena

Come ha messo in evidenza G. Colonna (Colonna 2002), la costruzione del Tempio A, risalente al 470/60 a.C., si colloca nella temperie politica susseguente alla fine del 'regno' di *Thefarie Velianas* a Caere, configurandosi come la manifestazione di un nuovo ordine della città: non a caso, la sua collocazione all'interno del santuario di Pyrgi è concepita per ridimensionare e quasi nascondere il più antico Tempio B, simbolo del potere tirannico di *Thefarie Velianas* esemplificato sul paradigma di Eracle. In questa clima si colloca la rappresentazione del mito dei Sette contro Tebe nel frontone posteriore del tempio, il cui fuoco espressivo non è costituito dal duello fratricida di Eteocle e Polinice riprodotto su uno dei mutuli laterali, ma dall'episodio di Tideo e Melanippo, avvinghiati in una lotta mortale, culminante nell'atto cannibalesco di Tideo che morde il cranio del suo avversario.

La messa in scena dell'episodio riveste il valore 'etico' di condannare l'esercizio arbitrario della violenza, gli effetti irrecuperabili e rovinosi della sua cieca ferocia: nei codici visuali e significativi della rappresentazione artistica tale prospettiva si traduce in una ricerca espressiva che punta all'enfaticizzazione del *pathos* negli schemi compositivi e nella raffigurazione dei caratteri dei personaggi.

Il duello tra eroi ha perso ogni *aristeia*, regredendo ad una zuffa ferina senza vincitori, sintomo di uno smarrimento della condizione umana che nell'altorilievo frontonale accomuna anche gli altri contendenti fissati nel furore delle espressioni facciali, con le bocche dischiuse in preda alla ferocia e al terrore. Ma, forse, il senso di una tragica perdita di umanità poteva marcare

anche l'episodio di Eteocle e Polinice identificabili grazie agli elmi - l'uno, con paragnatidi a corpo di cinghiale, l'altro, con protome di cavallo - che omologano gli eroi ad animali di cui è proverbiale la furia selvaggia. Il gesto di Tideo provoca il ritrarsi inorridito di Atena che porta la mano alla bocca e nasconde l'ampolla d'ambrosia, negandogli l'immortalità: questa prerogativa deriva ad Atena dalla sua natura di divinità astrale legata al fato, secondo una prospettiva culturale che marca la sua personalità in ambito etrusco, connettendola alla mantica e alle *sortes* (Colonna 1984).

Homonoia nella Tomba François

Sulla Tomba François si è sviluppata una progressiva messa a fuoco che ha dato nuova luce e significato al ciclo pittorico²⁸.

La tomba si colloca sulla collina di Ponte Rotto in allineamento ideale con il decumano della città, configurandosi simbolicamente come quella della *gens* fondatrice. Secondo una stessa prospettiva che valorizza le linee di discendenza, al suo interno, nella camera V, sono traslati i resti di una più antica sepoltura a camera pertinente alla famiglia, scavata sopra l'ipogeo. L'immagine di un antenato, forse il padre di *Vel Saties*, era dipinta sulla chiusura della porta della camera, inquadrata, come in un'edicola, dalle figure di *Vel Saties* e di un altro membro della famiglia in atto di trarre gli auspici.

Sulla scia degli studi di F. Coarelli, che per primo ha valorizzato il sistema di corrispondenze significative istituite tra le scene dipinte, e di F. Roncalli, che ne ha inaugurato una lettura in chiave etico-politica, D. Musti ha proposto di rileggere il programma pittorico della tomba alla luce del motivo topico della *concordia/homonoia*, valorizzandone la fortuna nella riflessione del mondo greco e romano dalla fine del V e nel corso del IV sec. a.C.²⁹.

Ciò ha portato a ricercare il centro significativo del programma iconografico non nelle scene del cd. 'tablino', ma in quelle dell' 'atrio' e, in particolare, nelle coppie simmetriche e omologhe costituite da *Vel Saties* e dal suo consanguineo ai lati della camera V e, sul lato opposto, da Nestore e Fenice, gli anziani consiglieri dell'*Iliade*, essenziali nel ricomporre la crisi tra Achille e Agamennone che ha compromesso l'unità dei Greci. Essi si caratterizzano per la capacità di sapere interpretare i

28 Sulla tomba e il suo contesto: Buranelli 1987, Sgubini Moretti 2004; per lo studio del programma figurativo: Coarelli 1983, Roncalli 1987, Colonna 2003, D'Agostino 2003, Maggiani 2005, Musti 2005.

29 Musti 2005; secondo una non dissimile prospettiva Colonna 2003 e Maggiani 2005.

segni, per una *pronoia* che riesce a indirizzare il futuro: per questo si contrappongono alle figure di Anfiarao e Cassandra, gli indovini inascoltati ugualmente rappresentati nell'atrio'. In questa chiave di lettura acquista una specifica pregnanza il gruppo di Eteocle e Polinice, già rifunzionalizzato nel Tempio A di Pyrgi per il suo valore di *exemplum*. Esso introduce una prospettiva fratricida nella saga della liberazione di Celio Vibenna da parte del fratello Aulo e del sodale Mastarna attraverso il rapporto di omologia istituibile con il gruppo di *Marce Camitlnas* e *Cnaeve Tarchunias Rumach* raffigurato in posizione speculare sul lato opposto dell'atrio'.

La scena storica si configura come l'episodio finale di un conflitto intestino alle città etrusche per il controllo di Roma e, in questa ottica, B. d'Agostino si riferisce ai fratelli *Vibenna* come ad "eroi della *metis*" e al loro gruppo come a una "banda di *sodales*": l'attacco vincente non è, infatti, rappresentato come un'azione eroica ma come un agguato notturno, rivolto contro avversari disarmati e inermi. Nella prospettiva storica di lungo periodo messa in campo nel programma iconografico la vittoria dei fratelli *Vibenna* non è risultata decisiva per volgere a favore degli Etruschi i rapporti con Roma e, dunque, si carica della marca negativa della violenza, esplicitata anche in questo caso a livello dei codici visuali del linguaggio pittorico attraverso la tensione esasperata dei corpi nello spasimo dell'agonia, le armi che affondano nelle carni e il sangue che sgorga copioso dalle ferite.

Il sacrificio dei prigionieri troiani è considerato dalla maggior parte degli studiosi come il contraltare giusto della lotta fratricida dei fratelli *Vibenna*, reduplicata sul piano mitico da quella di Eteocle e Polinice, perchè ripristina l'unità e l'*homonoia* dei Greci attraverso il giusto esercizio della vendetta per la morte di Patroclo. Va, però, ricordato come D. Musti, anche in questa prospettiva, abbia sottolineato l'esistenza di uno scarto tra una legittima *poine* e l'uso gratuito della violenza che si intravede nel gesto di tirare per i capelli il prigioniero troiano eseguito da Aiace Oileo, eroe che non a caso si macchia di *hybris* sacrilega nel rapimento e oltraggio di Cassandra. B. d'Agostino procede più oltre e suggerisce che l'intera scena mitica di sacrificio sia denotata dalla stessa prospettiva critica di quella storica ad essa speculare: secondo lo studioso la condanna riguarda proprio il comportamento trasgressivo di Achille che non si limita a uccidere i prigionieri ma giunge a sacrificarli. Da questo comportamento che oltrepassa la legittima misura scaturisce la condanna di Apollo, la cui presenza è evocata dalle piante di palma poste dietro Nestore e Fenice, consiglieri saggi tra i pochi ammessi nell'*Iliade* (XIX 311) alla veglia funebre per Patroclo.

Di fronte all'insufficienza della cieca violenza che marca il comportamento di un eroe antico come Achille,

la soluzione viene piuttosto dalla capacità politica, dal lasciarsi ispirare dai segni giusti, come fa *Vel Saties*, lo sguardo assorto rivolto verso l'alto a interpretare l'auspicio³⁰.

La capacité d'Achille à poser la question de l'arbitraire de la violence est également visible sur le cratère apulien de Boston avec la mort de Thersite (fig. 1). La disposition, de part et d'autre de l'édicule, de deux groupes qui représentent apparemment deux visions antinomiques de la justice, la loi du Talion d'une part (avec Pan et Poinè à gauche), et le jugement divin d'autre part (avec Athéna et Hermès à droite), livre une vision des contradictions du pouvoir fondé sur le recours autant inévitable que problématique à la violence pour rétablir l'ordre au sein du groupe.

En conclusion : rites étrusques et consolations romaines

Les usages allégoriques de la violence dans les rituels funéraires romains nous permettront de clore ce parcours qui nous a conduit de la Grèce à l'Étrurie en passant par la Grande-Grèce.

Pour expliquer la fréquence des scènes sanglantes sur les urnes et les sarcophages étrusques de l'époque hellénistique, plusieurs auteurs (Steuernagel 1998 ; De Angelis 1999) ont invoqué des nécessités rituelles dans lesquelles les sacrifices divinissants, rapportés par les textes, jouent un rôle lors des funérailles étrusques (Steuernagel 1998). Le sacrifice de Troïlos et celui d'Iphigénie sur les reliefs funéraires hellénistiques pourraient se référer à cette pratique sacrificielle, qui au quotidien n'utilisait que des animaux mais qui, dans certains cas exceptionnels, auxquels fait allusion la tradition littéraire, a pu concerner des prisonniers de guerre. Il est possible que la Tombe des Taureaux avec l'embuscade d'Achille à Troïlos (fig. 3) ait déjà voulu évoquer le sacrifice humain lié aux nécessités du rituel funéraire. Le répertoire mythologique des reliefs hellénistiques offrait plus largement, avec les duels fratricides (Éteocle et Polynice), les infanticides et les matricides (Iphigénie

30 Vale allora la pena di citare D'Agostino 2003, p. 108-09: "Vel Saties prende le distanze da quanto dicono i dipinti del *tablinum*, ponendo sullo stesso piano quanto è narrato nella scena storica. L'evocazione dei due saggi [Nestore e Fenice], portatori di pace, è rafforzata dalla presenza della palma : in essa è un richiamo alla saggezza delfica. L'allusione al comportamento trasgressivo di Achille e al triste destino riservato da Apollo implicano un incitamento al senso della misura, che deve essere guida nell'azione politica come nella guerra. Di queste virtù si fa paladino *Vel Saties*, in un momento in cui le vicende evocate dai dipinti dovevano essere ridiventate di tragica attualità a causa dello scontro con Roma".

ou de Clytemnestre), une série de contre-exemples nécessaires à l'exaltation de la piété familiale et des liens d'amitié, mobilisés au moment de la mort d'un proche. À l'appui de cette explication donnée à l'usage de mythes grecs dans l'iconographie funéraire étrusque, F. De Angelis cite un passage des *Fastes* d'Ovide (II, 617-632), qui, de la même manière, quelques siècles plus tard, énumère le comportement condamnable de héros de la mythologie, précisément au moment des funérailles (De Angelis 1999) :

« Bien sûr, quand on quitte les tombeaux et les proches qui ont disparu, on est heureux de reporter tout de suite ses regards sur les vivants, de voir, après tant de pertes, ce qui reste de notre sang et de compter les différentes générations. Pour venir il faut être pur : loin d'ici, oui, loin d'ici le frère impie, la mère cruelle envers sa progéniture, le fils qui trouve trop longue la vie de son père ou qui compte les années de sa mère, la belle-mère qui opprime injustement la bru qui lui est odieuse. Ici sont indésirables les deux frères, petits-fils de Tantale, l'épouse de Jason, celle qui remet aux paysans des semences grillées, Procné et sa sœur ainsi que Térée, leur bourreau à toutes deux, enfin quiconque recourt au crime pour augmenter sa fortune »³¹.

Bibliographie

Ando et Cusumano 2010 : ANDO (V.), CUSUMANO N. (ÉD.) – *Come bestie : forme e paradossi della violenza tra mondo antico e disagio contemporaneo*, Caltanissetta, Roma, 2010 (Mathesis / Centro interdisciplinare Formedi produzione e trasmissione del sapere nelle società antiche e moderne dell'Università degli studi di Palermo ; 4).

Bats 1997 : BATS (M.) – Identité ethno-culturelles et espace en Gaule méditerranéenne (principalement aux V^e et IV^e siècles av. J.-C.). *Confini e frontiera nella Grecità d'Occidente : atti del trentasettesimo convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 3-6 ottobre 1997*, Tarente, 1999, 409 p.

Beazley 1963 : BEAZLEY (J.D.) – *Attic Red-figured Vase-Painters*, 2^e éd., Oxford, 1963.

Beazley 1947 : BEAZLEY (J.D.) – *Etruscan Vase Painting*, Oxford, 1947 (Oxford monographs on classical archaeology, 1).

Beltrametti 2004 : BELTRAMETTI (A.) – Pensare, raccontare e rappresentare la violenza. Anche questo abbiamo imparato dai Greci ? *Quaderni di Storia*, 2004, 60, p. 5-45.

Bertrand 2005 : BERTRAND (J.-M.) (ÉD.) – *La violence dans les mondes grec et romain : actes du colloque international*, Paris, 2-4 mai 2002, Paris, 2005.

Bonaudo 2004 : BONAUDO (R.) – *La culla di Hermes. Iconografia e immaginario nelle hydriai ceretane*, Roma 2004.

Bonfante 1984 : BONFANTE (L.) – Un'urna chiusina con « têtes coupées » a New York. *Studi di antichità in onore di Guglielmo Maetzke*, Rome, 1984, p. 143-150.

Bonnechère 1999 : BONNECHÈRE (P.) – *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Athènes-Liège, 1994.

Buranelli 1987 : BURANELLI (F.) (ÉD.) – *La Tomba François di Vulci*, Rome, 1987.

Cerchiai 1980 : CERCHIAI (L.) – La màchaira di Achille : alcune osservazioni a proposito della « Tomba dei Tori ». *AION(archeol)*, 2, 1980, p. 25-39, repris dans D'AGOSTINO (B.) et CERCHIAI (L.), *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Rome-Paestum, 1999, p. 91-106.

Cerchiai 1995 : CERCHIAI (L.) – Il programma figurativo dell'hydria Ricci. *AK*, 38, 1995, p. 81-91.

Chazalon, Wilgaux 2008-2009 : CHAZALON (L.), WILGAUX (J.) – Violences et transgressions dans le mythe de Térée. *AIONArchStAnt*, Nuova Serie N. 15-16, p. 167-189.

Coarelli 1983 : COARELLI (F.) – Le pitture della Tomba François a Vulci. Una proposta di lettura. *DArch III S.*, 1, 1983, p. 43-69.

Colonna 1984 : COLONNA (G.) – Athena/Menerva. *LIMC II*, 1984, p. 1050-1074.

Colonna 2002 : COLONNA (G.) – Il santuario di Pyrgi dalle origini mitostoriche agli altorilievi frontonali dei Sette e di Leucotea. *ScAnt* 10, 2000 (2002), p. 251-336.

Colonna 2003 : COLONNA (G.) – I rapporti tra Orvieto e Vulci dal Villanoviano ai fratelli Vibenna. DELLA FINA (G. M.) (ed.), *Tra Orvieto e Vulci. Atti X Convegno Internazionale sulla storia e l'archeologia dell'Etruria*, Orvieto 2002. *AnnFaina*, X, 2003, p. 511-24.

D'Agostino 2003 : D'AGOSTINO (B.) – Appunti in margine alla Tomba François di Vulci. Minetti A. (éd.), *Pittura Etrusca. Problemi e prospettive*, Siena, 2003, p. 100-110.

De Angelis 1999 : DE ANGELIS (F.) – Tragedie familiari. Miti greci nell'arte sepulcrale etrusca. F. de Angelis et S. Muth (éd.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Lo specchio del mito. Immaginario e realtà, Symposium, Rome, 19-20 février 1998*, Wiesbaden, 1999 (*Palilia*, 6), p. 53-66.

Denoyelle 1995 : DENOYELLE (M.) – *Iconographie mythique et personnalité artistique dans la céramique protoitalote*, dans *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca italiota ed etrusca dal VI al IV secolo A.C. Atti del Convegno Internazionale (Raito di Vietri sul Mare, 29/31 maggio 1994)*, Salerno, 1995 (Centro Studi Salernitani « Raffaele Guariglia », *Atti dei Convegni*, 3), p. 83-101.

Durand-Lissarrague 1999 : DURAND (J.-L.), LISSARRAGUE (F.) – Mourir à l'autel. Remarques sur l'imagerie du « sacrifice humain » dans la céramique attique. *Archiv für Religionsgeschichte*, 1, 1999, p. 83-106.

Farnoux 1992 : FARNOUX (A.) – s.v. Lykourgos I, *LIMC VI*, Munich, Zurich, 1992, p. 309-319.

Fischer et Moraw 2005 : FISCHER (G.), MORAW (S.) (éd.) – *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr., Kulturwissenschaftliches Kolloquium Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 11.-13. Juli 2002*, Stuttgart, 2005.

Georgoudi 1999 : GEORGOUDI (S.) – A propos du sacrifice humain en Grèce ancienne : remarques critiques. *Archiv für Religionsgeschichte*, 1, 1999, p. 61-82.

Gruzinski, Rouveret 1976 : GRUZINSKI (S.), ROUVERET (A.) – Ellos son como niños. Histoire et acculturation dans le Mexique colonial et l'Italie méridionale avant la romanisation. *MEFRA*, 88-1, 1976, p. 159-219.

Jost 1995 : JOST (M.) – Les sacrifices humains ont-ils existé ? *L'histoire*, 191, 1995, p. 12-14.

Kossatz-Deissmann 1981 : KOSSATZ-DEISSMANN (O.) – s.v. Achilleus, *LIMC I*, Munich, Zurich, 1981, p. 37-200.

Kossatz-Deissmann 1994 : KOSSATZ-DEISSMANN (O.) – s.v. Pentheus, *LIMC VII*, Munich, Zurich, 1994, p. 306-317.

Laurens 1984 : LAURENS (A.-F.) – L'enfant entre l'épée et le chaudron, *DHA*, 10, 1984, p. 203-25.

Laurens 1986 : LAURENS (A.-F.) – s.v. Bousiris, *LIMC III*, Munich, Zurich, p. 147-152.

Maggiani 1985 : MAGGIANI (A.) (éd.), *Artigianato artistico. L'Etruria settentrionale interna in età ellenistica*, Milano, 1985.

Maggiani 2005 : MAGGIANI (A.) – Eteocle nella Tomba François. ADEMBRI (B.) (ed.), *AEIMNESTOS. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, Firenze 2005, p. 599-610.

Masseria et Loscalzo 2011 : MASSERIA (C.), LOSCALZO (D.) (éd.) – *Miti di guerra, riti di pace. La guerra e la pace : un confronto interdisciplinare. Atti del Convegno (Torgiano 4 maggio 2009 e Perugia 5-6 maggio 2009)*, Bari, 2011.

31 Traduction R. Schilling, *Ovide. Les Fastes*, Tome I, Livres I-III, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 52-53.

- Michaelis 1871** : MICHAELIS (A.) – Il funerale di Patroclo. Anfora canusina del museo nazionale di Napoli. *AnnInst*, 43, 1871, p. 166-195.
- Musti 2005** : MUSTI (D.) – Temi etici e politici nella decorazione pittorica della Tomba François. *Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria meridionale : Veio, Caere, Tarquinia, Vulci : atti del XXIII Convegno di studi etruschi ed italici, Roma, Veio, Creveteri, Pyrgi, Tarquinia, Tuscania, Vulci, Viterbo, 1-6 ottobre 2001*, Pise, Rome, 2005, p. 485-508.
- Muth 2008** : MUTH (S.) – *Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin, 2008.
- Nostoi** : NOSTOI. *Capolavori ritrovati, mostra Roma, Palazzo del Quirinale, 21 dicembre 2007-2 marzo 2008*, Rome, 2007.
- Pallottino 1952** : PALLOTTINO (M.) – *La peinture étrusque*, Genève, 1952.
- Paribeni 1969** : PARIBENI (E.) – La perplessità di Atena. Per una corretta lettura del frontone di Pyrgi. *ArchClass*, 21, 1969, p. 53-57.
- Pipili 1990** : PIPILI (M.) – *s.v. Hippodameia I*, LIMC, V, Zurich, Munich, 1990, p. 434-440.
- Pouzadoux 2007** : POUZADOUX (CL.) – Médée tragique dans la peinture apulienne. Bercoff (B.), Fix F. (éd.), *Mythes en images : Médée, Orphée, Édipe*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2007, p. 25-40.
- Pouzadoux 2009** : POUZADOUX (CL.) – Mythe et culture politique dans la peinture apulienne. M. Osanna (éd.), *Verso la città. Forme insediative in Lucania e nel mondo italico fra IV e III sec.a.C.: atti delle giornate di studio, Venosa, 13-14 maggio 2006*, Venosa, 2009, p. 23-39.
- Pouzadoux 2013** : POUZADOUX (CL.) – *Éloge d'un prince daunien. Mythe et image en Italie méridionale au IVe siècle av. n. è.* Roma, EFR, 2013 (BEFAR, 352).
- Pugliese Carratelli 1986** : PUGLIESE CARRATELLI (G.) (éd.) – *Rasenna. Storia e Civiltà degli Etruschi*, Milano 1986.
- Raoul-Rochette 1834** : RAOUL-ROCHETTE (D.) – Lettre à M. le professeur Eduard Gerhard sur deux vases peints de style et de travail étrusques, publiés dans les *Monuments inédits* de l'Institut archéologique (t. II, pl. VIII et IX). *Annales de l'Institut de correspondance archéologique*, 1834, p. 264-294.
- Roncalli 1987** : RONCALLI (F.) – La decorazione pittorica. In : Buranelli (F.) (éd.), *La Tomba François di Vulci*. Rome, 1987, p. 79-110.
- Rouveret 1988** : ROUVERET (A.) – Espace sacré/Espace pictural : une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia. *AIONArchStAnt*, 10, 1988, p. 203-215.
- 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 IV^e siècle av. J.-C. In *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique. Études réunies par C. Muller et F. Prost en l'honneur de F. Croissant*, Paris, 2002, p. 245-366.
- Schmidt 1992** : SCHMIDT (M.) – *s. v. Medeia*, LIMC, VI, Munich, Zurich, 1992, p. 386-398.
- Schnapp-Gourbeillon 1982** : SCHNAPP-GOURBEILLON (A.) – Les funérailles de Patroclo. In Gnoli (G.), Vernant (J.-P.) (éd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, Cambridge, 1982, p. 77-88
- Seidensticker et Vöhler 2006** : SEIDENSTICKER (B.), VÖHLER (M.) (éd.) – *Gewalt und Asthetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*, Berlin, 2006.
- Sgubini Moretti 2004** : SGUBINI MORETTI (A. M.) (ed.) – *Eroi Etruschi e Miti Greci. Gli affreschi della Tomba François ritornano a Vulci. Catalogo mostra, Vulci 2004*, Roma 2004.
- Steuernagel 1998** : STEUERNAGEL (D.) – *Menschenopfer und Mord am Altar : griechische Mythen in etruskischen Gräbern*, Roma, 1998 (Palila, 3).
- Touchefeu 1984** : TOUCHEFEU (O.) – *s.v. Astyanax I*, LIMC, I, Munich, Zurich, 1984, p. 929-937.
- Touchefeu-Meynier 1994** : TOUCHEFEU-MEYNIER (O.) – *s.v. Polyxene*, LIMC, VII, Munich, Zurich, 1994, p. 431-435.
- Trendall 1987** : TRENDALL (A. D.) – *The Red-Figured Vases of Paestum*, Rome, 1987.
- Trendall, Cambitoglou 1982** : TRENDALL (A. D.), CAMBITOGLU (A.) – *The Red-figured Vases of Apulia, Volume II, Late Apulian*, Oxford, 1982.
- Trendall, Cambitoglou 1983** : TRENDALL (A. D.), CAMBITOGLU (A.) – *First Supplement to The Red-figured Vases of Apulia*, Londres, 1983 (BICS, supplement 43).
- Vasi antichi** : *Vasi antichi museo archeologico nazionale di Napoli*, Napoli, 2009.
- Weber-Lehmann 2006** : WEBER-LEHMANN (C.) – Das Trojaneropfer in Etrurien : ein griechischer Mythos und seine Inszenierung in der etruskischen Sepulkralkunst. In: Günther (L.-M.), Oberweis (M.) (éd.) – *Inszenierungen des Todes : Hinrichtung - Martyrium – Schändung*, Berlin ; London, 2006, p. 19-32.
- Zimmermann 2009** : ZIMMERMANN (M.) (éd.) – *Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums*, Munich, 2009.