ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

X

SEZIONE TEMATICA:

LA PAROLA, L'IMMAGINE, LA TOMBA

Atti del Colloquio Internazionale di Capri

Napoli 1988

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
Biblioteca
Dipartimento di
Studi del Mondo
Classico e del
Mediterraneo
Antico

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli, Anna Maria D'Onofrio, Bruno d'Agostino, Luigi Gallo, Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Giulia Sacco

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

Le abbreviazioni di riviste, ove presenti, sono quelle usate nell'*American Journal of Archaeology*

L'abbreviazione di questa rivista è *AION ArchStAnt*

INDICE

La parola, l'immagine, la tomba

Atti del Colloquio Internazionale di Capri

M. Taddei, Introduzione p. 13

A. M. Snodgrass, The Archaeology of the Hero » 19

F. Frontisi-Ducroux, Figures de l'invisible: stratégies textuelles et stratégies iconiques » 27

C. Darbo-Peschanski, La vie des morts. Représentations et fonctions de la mort et des morts dans *les histoires* d'Hérodote » 41

S. Georgoudi, La mer, la mort et le discours des épigrammes funéraires » 53

J. Svenbro, L'épitaphe de Mnésithéos: sur la lecture de l'inscription funeraire » 63

G. Hoffmann, La jeune fille et la mort: quelques stèles à épigramme » 73

A. M. D'Onofrio, Aspetti e problemi del monumento funerario attico arcaico » 83

F. Lissarrague, La stèle avant la lettre » 97

I. Baldassarre, Tomba e stele nelle lekythoi a fondo bianco » 107

R. M. Moesch, Le mariage et la mort sur les loutrophores » 117

D. C. Kurtz, Mistress and maid » 141

A. Schnapp, La chasse et la mort: l'image du chasseur sur les stèles et sur les vases » 151

C. Bérard, Le cadavre impossible » 163

J. Boardman, Sex differentiation in grave vases » 171

A. Pontrandolfo - G. Prisco - E. Mugione - F. Lafage, *Semata* e *Naiskoi* nella ceramica italiota » 181

A. Rouveret, Espace sacré/espace pictural: une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia » 203

B. d'Agostino, Le immagini e la società in Etruria arcaica » 217

L. Cerchiai, Le stele villanoviane » 227

O. Murray, Death and the Symposion » 239

Miscellanea

C. Sourvinou-Inwood, Further aspects of polis religion » 259

I. Baldassarre, Alcune riflessioni sull'urbanistica di Antinoe (Egitto) » 275

Recensioni

M. Mazzei: A. Cambitoglou - C. Aellen - J. Chamay, *Le Peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, Hellas et Rome IV, Genève 1986 » 285

Riassunti degli articoli » 291

A Claudio Barocas, per molti di noi
compagno nell'impegno civile
e nel modo di intendere la ricerca

LA PAROLA, L'IMMAGINE, LA TOMBA

Atti del Colloquio Internazionale

Capri - Certosa di S. Giacomo

20-23 aprile 1988

LA CHASSE ET LA MORT: L'IMAGE DU CHASSEUR SUR LES STÈLES ET SUR LES VASES

Alain Schnapp

Le lien qui unit en Grèce le chasseur à son chien constitue depuis Homère un *topos* des valeurs juvéniles (Mainoldi 1984). Il est attesté non seulement par la tradition littéraire et les épitaphes de l'*Anthologie Palatine* mais aussi par de nombreux témoignages iconographiques. Pour les érudits du XIX^{ème} siècle cependant, le chien n'incarnait pas seulement les valeurs de la chasse, il symbolisait, par ses relations avec Hécate, le monde infernal auquel les jeunes gens étaient inévitablement promis. C'était la position d'E. Rohde 1925 mais aussi bien celle de C. Picard 1935 ou plus récemment de K. Schefold 1959. Une synthèse récente dûe à D. Woysch-Méautis 1982 a contribué de facon décisive à la connaissance de ce thème en procurant un catalogue complet des reliefs funéraires à décor animalier. En s'appuyant sur ce travail il est désormais possible d'engager une analyse comparée des figurations céramiques et des diverses représentations d'homme au chien et d'homme au gibier sur les reliefs. Je ne m'en tiendrai cependant pas seulement aux monuments considérés par la tradition archéologique comme « funéraires ». Sans entrer dans une discussion sur les genres figuratifs dans la sculpture grecque, il suffit de rappeler, qu'au moins sur les vases, les thèmes explicitement funéraires ne sont pas limités aux seuls lécythes et que les images des lécythes ne sont pas toutes, tant s'en faut, funéraires. Au demeurant, qui voudrait, à la façon de Bachofen, privilégier une lecture eschatologique de l'iconographie grecque devrait tenir compte de la variété des motifs qui apparaissent dans la peinture sur vase. Les chiens et les chasseurs figurés sur les vases grecs n'ont en général pas de caractère spécifiquement funéraire. Exercice collectif, jeu, passe-temps, la chasse est liée au monde juvénile, à la recherche d'une distinction qui place les jeunes gens sous l'oeil attentif de la cité. Chasse au lièvre, aux cervidés, au sanglier, des centaines d'images témoignent du rôle décisif de la chasse dans l'univers des cités. Pourquoi les thèmes cynégétiques si fréquents sur les vases sont-ils absents des reliefs?

Une stèle de Symé au Musée d'Istamboul (1) constitue le seul témoignage archaïque attesté sur un relief mais s'agit-il bien d'une chasse? Depuis cette

interprétation classique de Joubin [1], de nombreux auteurs ont mis en doute le fait. En pied vêtu d'un himation, un jeune homme est figuré de profil; dans un cartouche au-desous, un sanglier fait front, courbé en avant, dans la position classique de l'imagerie archaïque. Les archéologues ont discuté à perte de vue sur l'interprétation de cette image. Le sanglier s'oppose-t-il à un chasseur? A un autre animal? Symbolise-t-il le gibier ou le chasseur? Certes la posture du sanglier est un trait archaïque, commun sur de nombreuses hydries de la fin du VI^{ème} siècle: le voici dans une position identique sur une hydrie de Londres (2); outre le contexte cynégétique évident des cavaliers qui le traquent, l'animal est transpercé par deux javelots. Aucune comparaison typologique ne permet, en définitive, d'éclaircir la signification de la stèle d'Istamboul. Au moins pour l'époque archaïque, rien ne nous autorise à établir une relation entre la décoration des stèles et la peinture sur vase.

Pour tenter de saisir les rapports des reliefs et de la peinture sur vase il faut nous tourner vers une série particulière de documents auxquels B. Sismondo-Ridgway (1971) a dédié une importante étude. Il s'agit des « stèles de l'homme au chien » qui apparaissent dans le monde grec à la fin du VI^{ème} siècle. Elles figurent un homme en général drapé dans un chiton ou un himation et accompagné d'un chien. La documentation est abondante puisque D. Woysch-Méautis a pu établir pour les VI^{ème} et V^{ème} siècle un catalogue de 22 numéros [2]. Considérons dans cet ensemble trois des reliefs les plus connus, la stèle de Deinès au musée de Sofia (3), la stèle d'Alxénor à Athènes (4), et la stèle dite Borgia de Naples (5). Comme B. Ridgway l'a souligné, ces trois stèles qui présentent de fortes ressemblances sont toutes d'origines différentes [3]. Les personnages sont tous barbus, drapés dans un himation ou une chlamyde, appuyés sur une canne, ils tendent une gâterie au chien qui les accompagne ou paraissent vouloir le caresser. Indéniablement on a voulu rendre la complicité, la familiarité qui unit le chien à son maître. Une dimension psychologique étrangement absente des reliefs attiques: « sur les monuments (attiques) le défunt est figuré de façon isolée, souvent avec des attributs inanimés, dans une attitude de réserve qui, sans le caractériser comme un mort, semble souligner son détachement de la vie » [4]. Une volonté d'abstraction qui caractériserait la tradition attique sans laisser place aux animaux familiers ni aux membres de la proche famille si nombreux dans la sculpture funéraire ionienne. Les réflexions de B. Sismondo-Ridgway sont stimulantes mais on doit sans doute les nuancer en considérant les représentations d'homme ou chien dans la peinture attique [5]. Chez les peintres attiques, le chien est associé, comme on l'a déjà noté,

[1] Joubin, 1884; voir le commentaire de Woysch-Méautis, 1982, pp. 78-79.

[2] Woysch-Méautis, 1982, pp. 124-126.

[3] Style ionien pour la stèle de Deinès, naxien pour la stèle d'Alxénor, d'Asie mineure pour la stèle Borgia.

[4] Ridgway, 1971, pp. 67-68.

[5] Cette voie avait été suggérée par Thompson, 1949, et Bastet, 1966, le dossier a été repris par Woysch-Méautis, 1982, pp. 56-57.

à diverses activités sociales: scènes de départ, scènes de cour érotique, scènes de chasse et plus particulièrement retours. Mais il s'agit toujours de scènes collectives, l'animal n'est pas isolé avec son maître dans une relation particulière, proche de l'atmosphère des stèles ioniennes. Pour les imagiers des vases à figures noires l'homme seul avec son chien ne peut être qu'un chasseur et il porte clairement son trophée, comme sur la coupe du British Museum (6).

Dans la peinture à figure rouge du V^{ème} siècle le motif de l'homme au chien solitaire n'est pas rare, mais le jeune homme porte le plus souvent ses javelots à la main, comme pour suggérer que la chasse n'est jamais trés loin [6]. L'image la plus typique de cette série est sans doute le lécythe de Boston dû au peintre de Pan (7). Le chasseur est tendu, un pied en avant, le javelot presque ajusté en position de tir, il tient à la main droite un second javelot et surtout, une autre arme qui dénote indubitablement la chasse: la massue ou lagobolon. Il est vêtu, comme le note Beazley [7], à la façon ordinaire d'un voyageur, d'un cavalier ou d'un chasseur: chiton court, chamyde, chaussures, grand chapeau; le chien l'accompagne, la patte avant dressée. Le thème est fort proche de celui des reliefs mais il est traité différemment: sur les reliefs, le sculpteur cherche avant-tout à rendre la relation de l'homme et du chien, le contact de l'animal et de l'homme. Sur les vases à figures rouges, rien de tel, le chien est là, avec d'autres attributs explicites de la chasse, il s'intègre dans une image qui, d'une certaine manière évoque la tension, l'excitation de la chasse, peut-être même un chasseur particulier. Le personnage du vase de Boston ressemble trait pour trait à un jeune homme figuré sur un tesson de l'Acropole et qui n'est autre que Képhalos, le compagnon d'Eos [8]. Les imagiers attiques des vases à figures rouges sont donc, comme le suggérait B. Sismondo-Ridgway pour les reliefs, plus attentifs à une mise en scène où les attributs, l'atmosphère comptent plus que les relations avec l'animal. S'il fallait trouver un écho des stèles de l'homme au chien il apparaîtrait sans doute sur une coupe de Gnathia du British Museum (8). Le chasseur est assis javelot à la main, il tient sa tête de la main droite et derrière lui un chien relève le museau. Image mélancolique qui s'oppose à la figuration des chasseurs aux aguets du peintre de Pan... Faut-il donc entendre que les maîtres des reliefs n'aient jamais accordé leur attention aux images de chasseurs si classiques dans la peinture des vases? Une plaque du musée de Berlin témoigne du contraire (9). Un chasseur nu, chlamyde jetée sur les épaules, semble dénouer la laisse d'un chien qui se retourne vers lui, il tient à main gauche un lagobolon et un lièvre: sens de l'observation, goût du concret d'un artiste ionien? J'en douterais, car l'image a, dans la peinture grecque, d'autres précédents. Il suffit de se reporter à l'olpé

[6] Lécythe Syracuse 15 498, peintre de Pan, vers 470; *ARV*^{2} 557, 118; *PanM,* pl. 24.3; Lécythe Syracuse 21 964, peintre d'Achille, 450-425, *ARV*^{2}, 1002, 13; Amphore de Capoue 7560, peintre du lécythe de Yale, *ARV*^{2}, 657, 10.

[7] *PanM*, p. 7.

[8] Athènes Acropole, fr. de Skyphos 469a (E. 30), peintre de Pan, *ARV*^{2}, 559, 144; *PanM*, pl. 24, 2.

Chigi (10) pour y retrouver à l'intérieur d'une *partie de chasse* un chasseur embusqué, son gibier sur l'épaule et qui semble dénouer la laisse d'un chien. Image distante de plus d'un siècle du relief de Berlin mais qui trouve son prolongement sur un lécythe, attique cette fois, de la fin du VI^{ème} siècle (11). Voici deux personnages, vêtus comme le chasseur du peintre de Pan, qui portent javelots et lagobolon à la main et qui tous deux retiennent un chien par une courte laisse. Le premier chien à gauche, nez à terre, semble prendre la piste, le second s'élance alors qu'un lièvre est embusqué au pied d'un arbre... Scène de genre? En tout cas, l'une des images les plus animées et détaillées de la chasse grecque. De l'olpé Chigi au relief de Berlin, un même traitement de l'image, une même observation des détails sont à l'oeuvre; bien plus, dans les deux cas, le chasseur en action, tendu par la traque, est déjà un chasseur victorieux; une chasse a déjà eu lieu et une autre commence. La présence du chien associé au lagobolon et bien souvent au gibier, témoigne de la volonté des imagiers et des sculpteurs de représenter le chasseur. Mais comme R. Stüpperich l'a montré, le chien peut aussi être associé à une autre facette de l'activité du jeune homme: celle de palestrite [9]. Sur les stèles des V^{ème} et IV^{ème} siècles le jeune homme tient le plus souvent un aryballe et un strigile à la main, il est accompagné de son chien auquel il semble le plus souvent tendre une friandise et un morceau de viande: ainsi le relief de Rethymnon (12), la stèle d'Aristion à Chalcis (13) et la stèle de Prikon à Athènes (14). Le motif est courant dans la peinture à figures rouges mais, à ma connaissance, c'est toujours un lièvre que le jeune homme offre au chien. Sur une coupe de la fin du V^{ème} siècle à Léningrad (15), un homme barbu appuyé sur sa canne exhibe un lièvre, derrière lui un chien lève la tête; dans le champ sont suspendus un paquetage et un strigile. Le palestrite au lièvre est sans conteste un thème courant des imagiers du V^{ème} siècle. Sur une coupe d'Onesimos à Kassel (16) un jeune homme à demi dénudé offre un lièvre et dans le champ sont suspendus aryballe, strigile, sac à disques; à terre repose une pioche pour ameublir la cendrée. Chien et lièvre paraissent donc interchangeables, chacun d'entre eux révèle chez le jeune homme une distinction, une élégance sociale qui le classent dans la catégorie des *Kaloi*. Au même répertoire appartient sans aucun doute un chous (17) vendu à Bâle. Un jeune homme nu présente à un chien un lièvre qu'il brandit à bout de bras. Dans la peinture à figures rouges l'homme au lièvre est plus fréquent que l'homme au chien et nous savons, grâce au livre de D. Woysch-Méautis, que, même s'il est plus rare, il est bien attesté sur les stèles funéraires. Mais les lièvres brandis ou tenus par les jeunes gens sur les stèles sont rarement des trophées de chasse. Plutôt, comme j'ai tenté de le suggérer (Schnapp 1984) sur les vases à figures rouges, s'agit-il d'un animal apprivoisé, tenu vivant par les jeunes gens. Sur une stèle de Larissa (18) le lièvre est blotti dans les bras du jeune homme comme sur la coupe de Makron à Münich (19). Dans sa main le jeune homme tient un fruit, une balle ou un astragale, comme c'est

[9] Stüpperich, 1977, pp. 116-117. Voir le catalogue dressé par Woysch-Méautis, pp. 124-128.

souvent le cas dans la peinture à figures rouges. Nous voilà loin de la chasse mais très proches des cours d'amour des peintres de la fin du VI^{ème} siècle et du début du V^{ème}. Sur une stèle de Larissa (20), le lièvre est porté dans la main du jeune homme exactement à la façon des dons amoureux du cratère de Yale (21). Entre la palestre et la chasse les sculpteurs des reliefs mettent en scène les comportements sociaux des jeunes gens. Le lièvre est alors bien plus le symbole de la séduction qu'un attribut de chasse. On le retrouve même en compagnie de personnages féminins, commodément installé sur l'avant-bras d'une jeune femme (22). Mise en scène des imagiers et des sculpteurs qui voient dans le lièvre plus un symbole de juvénilité et de séduction qu'un animal de chasse. Sur une stèle d'Athènes un jeune homme à moitié nu fait face, il lève la main comme s'il voulait caresser un lièvre vivant, figuré de façon trés réaliste au sommet d'un pilier (23). Tout un travail de suggestion et de métaphore qui trouve son écho sur un lécythe du Metropolitan Museum (24). Le lièvre vivant ou mort, chassé ou apprivoisé prêt à prendre sa course ou lové dans les bras des éphèbes, voire juché sur un pilier: quel autre animal dira avec plus de plasticité la légèreté inaltérable de la vie, le passage du familier au tragique, d'Eros à Thanatos? Sur une stèle de Brauron (25) le jeune homme est un entre deux personnages, à ses pieds un chien, à main gauche il tient un lièvre, à main droite un aryballe et un strigile. D. Woysch-Méautis a vu dans cet animal un lièvre mort. Cela me paraît discutable si on compare sa position à celle figurée sur de nombreux vases à figures rouges. Pour ma part, j'y vois bien la contradiction du lièvre qui symbolise au coeur de l'image les trois activités des jeunes gens: la chasse (le chien), la palestre (l'aryballe) et l'érotique parce que l'érotique est une façon de donner un sens, de styliser et d'exalter ce mode de vie que les stèles cherchent à rendre. Le lièvre et l'affût, le lièvre et la course, le lièvre et l'amour, rien qui échappe au pouvoir de cet étrange animal. Sur le relief d'Euthésion à Bâle (26, fig. 25.1) le chasseur pose, appuyé sur son lagobolon en brandissant le lièvre qu'un chien guette... Encore une fois mort ou vivant? Il est bien vivant dans sa cage le lièvre de la coupe de Gotha (27) vers lequel s'élance un chien face aux amants enlacés... Derrière la figure légère d'Eros, voici celle plus sombre de Thanatos: le lièvre que l'éraste offre en cadeau sur un vase d'Athènes (28, fig. 25.4) n'est pas destiné à un éromène mais à un tombeau. Certes la chasse n'est jamais trés loin mais désormais elle a pour cadre non plus les bois ou les champs ouverts, elle se déroule au pied du monument funéraire. Les chasseurs ne poursuivent plus la piste du lièvre: « *en dehors des lieux cultivés et vers l'intérieur, partout où les chiens empaument, du côté des endroits montueux, incultes, prairies, vallons, fossés, ruisseaux, terrains pierreux, forestiers* » [10], mais au bord des tombeaux, là-même où un jour seront commémorées leurs funérailles. Sur une série de lécythes (29: fig. 25.2; 30, 31, 32) les jeunes gens dénudés s'exhibent en pleine action, à la poursuite de lièvres que traquent parfois pour eux, des chiens. Mais la scène cynégétique est dominée par le tombeau, orné de ban-

[10] Xénophon, *Cynégétique* V, 15, traduction Delebecque.

delettes dont les lièvres escaladent les degrés. La chasse n'est plus seulement prétexte à l'exaltation du chasseur, au rappel de ses exploits, elle apparaît comme le prolongement dans l'au-delà de la vie des jeunes gens. La tombe s'anime du spectacle des éphèbes aux corps impeccables qui poursuivent indéfiniment une proie qui leur échappe, le temps de la chasse se confond avec le temps de la mort et nous savons précisément qu'il suffit d'une erreur, d'une faute, d'une pulsion incontrôlée pour qu'en Grèce les chasseurs basculent dans le monde des morts (Borgeaud 1979). Vases et reliefs racontent donc la chasse mais d'une façon différente. Sur les lécythes à fond blanc la mort est en quelque sorte détournée, captée, cynégétisée, sur les reliefs elle est présente mais sous une forme abstraite. C'est d'elle que parlent les objets, les personnages, les animaux, sa présence sourd du spectacle composé parce qu'il est le souvenir de quelque chose qui a été et qui n'est plus.

Le chasseur à cheval

L'homme et le chien constituent un couple iconographique qui n'a pas son pareil dans la représentation grecque du monde juvénile. Le trio chien, cheval, homme, est plus rare et cela tient bien entendu au caractère trés particulier de la chasse à cheval qui n'est vraiment courante que sur les hydries et les amphores de la fin du VI[ème] siècle [11]. Pourtant le retour du chasseur à cheval apparaît distinctement sur une amphore autrefois vendue à Munich (33) et sur une assiette de musée du Céramique (34, fig. 25.3). Sur la première apparaissent trois personnages vêtus du chiton. Le premier ouvre la marche, le second mène un cheval, le trosième suit, un bâton sur l'épaule auquel est attaché un lièvre. Cavalier et chasseur, cela suffit-il pour identifier un chasseur à cheval? Sant doute si nous rapprochons cette image d'un autre trio acompagné cette fois d'un chien (34). Là encore, un personnage à pied ouvre la route. Il se retourne vers un cavalier drapé dans un himation qui tient deux javelots; entre les pattes du cheval apparaît un chien. Le troisième personnage suit à pied le cortège un bâton sur l'épaule auquel sont suspendus deux animaux (un lièvre et un renard?). Faut-il classer ces images dans la catégorie des scènes dites de genre ou y reconnaître le motif du retour de chasse à cheval? Deux reliefs votifs du IV[ème] siècle apportent, me semble-t-il, une réponse sans équivoque à l'interprétation de ce type d'image. Sur le relief de Rome (35, fig. 26.2) un cavalier vêtu d'une chlamyde, pétase rejeté en arrière, galope; sous ses pieds s'élance un chien et derrière lui court un chasseur, lagobolon sur l'épaule, un lièvre suspendu à son arme. Une image presque identique à celle du relief de Vérone (36, fig. 26.1) dont le cadre complet donne quelques détails complémentaires: deux chiens sont lancés à l'avant du cheval et un troisième personnage salue les arrivants. Entre les deux vases du début du V[ème]

[11] Schnapp, 1987, chap. VII.

siècle et les deux reliefs du IV[ème] siècle on perçoit une même continuité de motif. Il ne s'agit pas du retour de chasse collectif des jeunes gens qui rentrent chargés de gibier, si caractéristique de la peinture à figures noires. Les imagiers construisent un autre scénario, suggèrent un autre type de chasse. Au centre, le cavalier accompagné du ou des chiens. Celui-là ne porte pas de gibier, il laisse ce soin au serviteur qui court derrière lui en s'aggripant comme il le peut au cheval. Ce trait caractéristique des deux reliefs souligne encore plus clairement la relation de dépendance entre le cavalier et le porteur de gibier. L'image ne décline pas les aventures collectives des jeunes gens courageux qui affrontent sangliers et cerfs. Elle se contente de mettre en valeur les occupations paisibles du maître qui revient de la chasse au lièvre. Voilà un type de chasse, une iconographie bien différente des programme archaïques dont nous suivons l'histoire aussi bien sur les amphores de la fin du VI[ème] siècle que dans la tradition des chasses collectives chères à Platon et à Xénophon [12]. Le chasseur en majesté qui revient des gagnages, c'est un peu Xénophon à Scillonte, le maître dans sa famille avec ses domestiques et ses obligés [13]. Le retour de chasse n'est pas l'étape intermédiaire entre la capture du gibier et les jeux athlétiques et érotiques des éphèbes mais l'affirmation de la valeur personnelle, individuelle, d'un personnage qui est le chasseur par excellence parce qu'il est le propriétaire du domaine, le maître.

Des vases aux reliefs votifs, rien cependant ne témoigne d'une intention funéraire explicite dans les documents que nous venons de citer. Il faut pourtant ajouter à cet ensemble un document (37) examiné naguère par G. Bakalakis (1972). Il s'agit d'une loutrophore dont la panse est décorée d'une exceptionnelle « visite au tombeau ». De gauche à droite s'avancent un jeune chasseur au pétase, qui porte un lièvre au bout d'un lagobolon, et un cavalier juché sur une base face à une stèle funéraire. Les accueillent un jeune porteur de javelots et deux femmes. L'image emprunte de nombreux traits à la tradition des lécythes funéraires mais son singulier caractère tient à la figuration trés particulière du cavalier. Il est juché sur une base, coiffé d'une couronne, vêtu d'un *chitoniskos* somptueusement décoré, il tient sa lance à la main. Le jeune homme qui lui fait face est tout aussi luxueusement habillé en « voyageur » (pétase, chaussures hautes, lances). De K. Schefold à B. Schweitzer [14] bien des érudits se sont penchés sur la complexe composition de cette image. Le héros n'est pas ici traité comme un personnage intégré à la scène, il est statufié, séparé des diverses figures qui l'accompagnent et qui lui font face. Comme si la figuration du mort idéalisé sur son cheval n'était pas à elle seule suffisante, l'imagier souligne que ce spectacle parfait, cette vérité du personnage saisi dans la plénitude de sa distinction ne pouvait s'exprimer que dans cette opération paticulière qui consiste à le statufier, à lui donner une image qui témoigne bien au-delà de l'instant, du prestige de

[12] Schnapp, 1987, chap. XII.
[13] Xénophon, *Anabase*, V, III, 7-10.
[14] Schefold, 1937; Schweitzer, 1941.

celui qui est représenté. Pour parler face au tombeau le langage de la mort quoi de plus expressif que d'honorer la stèle... par une statue. Les divers plans se confondent, visite au tombeau, défilé funéraire, statue votive, s'entrecroisent comme pour explorer les diverses manières de parler de la mort face au mort. L'étrange juxtaposition de la loutrophore de Berlin est comme un résumé des diverses représentations plastiques de la mort et ce faisant l'image tire parti aussi bien de la peinture sur vase que des stèles funéraires ou votives. Le motif du cavalier et du serviteur qui porte le gibier prend alors toute sa signification. Il ne s'agit pas d'un chasseur quelconque qui accompagne le cavalier mais d'un familier, serviteur ou proche, qui suit le chasseur à cheval en position de majesté. L'homme solitaire à cheval qui revient accompagné de son serviteur a-t-il quelque chose à voir avec les cavaliers des stèles d'Asie mineure qui sont les seuls documents du IV^{ème} siècle à figurer la chasse en action? Si on compare les images que nous venons d'analyser ou sarcophage de Payana étudié par P. Demargne [15], la continuité est évidente: trois chasseurs à cheval poursuivent l'un un cerf, l'autre un sanglier, le troisième un ours, un serviteur et un chien les accompagnent. Triple épreuve qui dans sa gradation révèle sans doute une allusion mythologique et de ce fait nous éloigne des stèles attiques dont le chasseur ne prétendait pas à un autre gibier que le lièvre. Le chasseur au lièvre — à pied ou à cheval — est encore d'une certaine manière un chasseur de la cité. Le chasseur de cerf, de sanglier, d'ours annonce ces redoutables maîtres des animaux que sont les dynastes orientaux. Bientôt ils feront figurer leurs chasses dans le même arroi que les chasses de Ninive. Voilà que le dynaste, accompagné de ses serviteurs et de ses *hetairoi*, se livre à une gigantesque chasse collective qui vise à capturer le maximum d'animaux de toute espèce. C'est le spectacle offert par le monument des Néréides ou le sarcophage des Pleureuses de Xanthos [16].

Images et genres

A regarder comment la cité figure ses chasseurs sur les stèles, on découvre ce qui distingue images des vases et monuments funéraires. Qu'il s'agisse de l'homme au chien, de l'homme au gibier, de l'homme à cheval, jamais le chasseur n'est figuré comme sur les stèles d'Asie mineure face à face avec le gibier. Alors que les images des vases tirent le plus grand parti de la poursuite et de la capture de l'animal, les stèles se contentent de discrètes allusions cynégétiques. Les images des vases cherchent à capter dans leur diversité les comportements des citoyens dans la cité, et la mort, comme les lécythes à fond blanc en témoignent, tient une place particulière dans ce dispositif figuratif. Certes, les stèles participent

[15] Demargne, 1974, pp. 69-70, pl. 34.

[16] Pour le Monument des Néréides voir Demargne (sous presse), pour le sarcophage des Pleureuses, Borchardt 1968.

de cette atmosphère: des associations d'objets, strigiles, aryballes, fleurs disent ici comme sur les vases la jeunesse, l'élégance, une certaine forme de bonheur. Les lièvres, les chiens, les oiseaux sont des éléments décisifs de cette composition funéraire qui est comme le paysage, l'environnement de la mort. Du mort cependant on ne rappelle pas la munificence des chasses qu'il a conduites, la foulée que rien n'arrêtait, l'ardeur à suivre les voies. Sur la stèle, le temps est suspendu, l'instant est figé après la chasse, jamais pendant. Les lécythes n'hésitent pas à dévoiler ce moment que les stèles éludent mais ils construisent un personnage au second degré, une chasse intemporelle dont le cadre est la tombe. La stèle, parce qu'elle rend possible, face aux parents et aux amis, le complexe travail d'esthétisation qui transforme deuil en mémoire, n'a nul besoin d'exhiber ce que les lécythes illustrent, elle frappe l'imagination par d'autres moyens. Les chasses funéraires des lécythes apparaissent comme une étape, une transition entre les chasse rêvées des vases et le spectacle plus intime du retour, du jeu avec les chiens, de l'apprivoisement. Nul besoin d'Hécate et des divinités infernales pour rappeler la figure impalpable et pourtant présente des disparus.

Catalogue des reliefs et des vases cités

1) Stèle d'Istamboul inv. 507; stèle d'un jeune homme, sanglier; Woysch-Méautis, Nr. 360 pl 60.
2) Hydrie du British Museum B304, Londres, chasse montée au sanglier; *ABV,* 266, 4; *Add, Ibidem; CVA* BM 6 (GB 8), pl 76, 1.
3) Stèle de Deinès, Sofia inv. 727; homme au chien; Woysch-Méautis, Nr. 260 pl 39.
4) Stèle Athènes MN 39; homme au chien; Woysch-Méautis, Nr. 261 pl 39.
5) Stèle dite Borgia, Naples, MN inv. 6556; Woysch-Méautis, Nr. 262 pl 39.
6) Coupe à figures noires Londres, British Museum B 421; *ABV,* 181, *Add, Ibidem, CVA* BM 2 (GB 2), pl 2a, b. Tléson potier.
7) Lécythe Boston, Museum of Fine Arts 13198; Chasseur et son chien. *ARV*^{2} 557, 113; *Para,* 387, 113; *PanM* pl 24, 1. Peintre de Pan.
8) Coupe Londres British Museum F 542, style de Gnathia. Chasseur et son chien; RIA, 1964, 5, 91 fig. 70.
9) Relief Berlin (Est) 1871; chasseur, chien, lièvre et lagobolon; C. Blümel, *Die archaischen Skulpturen,* Berlin 1963, Nr. 24 III.64.
10) Olpé protocorinthienne Rome, Villa Giulia 22679; (détail) chasse au lièvre, *CVA* Villa Giulia 1, Italie 1, pl 3, 1-3.
11) Lécythe Vienne Kunsthistorisches Museum, AS IV, 19; Chasse au lièvre, Haspels, *ABL,* 216, 3, peintre d'Edimbourg.
12) Stèle d'un jeune homme, Rethymnon; Woysch-Méautis, Nr. 267 pl 40.
13) Stèle d'Aristion, Chalcis, Musée 2181; homme au chien; Woysch-Méautis, Nr. 268 pl 40.
14) Stèle de Prikon, Athènes MN 730; homme au chien; Woysch-Méautis, Nr. 287a pl 43.

15) Coupe attique à figures rouges, Léningrad 2009; homme, lièvre et chien; *ARV*², 117, 4; *Para* 509, Peredolskaya 1967, pl III.3. Peintre d'Epidromos.
16) Coupe attique à figures rouges, Kassel Rhg Nr. 58; homme, lièvre, *ARV*² 328, 122; *Add* 108; M+M 51, 1975 p 64, Nr. 154 pl 137. Onesimos.
17) Chous marché Bâle; chien et lièvre, M+M 22, 1961, 154 pl 48.
18) Stèle Athènes MN 741; homme et lièvre; Woysch-Méautis, Nr. 335 pl 53.
19) Coupe attique à figures rouges Munich 2655; conversations érotiques, *ARV*², 471, 196; *Add,* 120; Makron.
20) Stèle Larissa inv. 71187; jeune homme tenant un lièvre, Woysch-Méautis, Nr. 336 pl 53.
21) Cratère à colonnettes, Yale 1933-175; conversations érotiques; *ARV*² 570, 45; Koch-Harnack, Nr. 5, III.5.
22) Stèle d'une femme, Athènes MN 740; femme tenant un lièvre; Woysch-Méautis, Nr. 341 pl 55.
23) Stèle Athènes MN 794; homme, lièvre sur un pilier; Woysch-Méautis, Nr. 338 pl 53.
24) Lécythe à fond blanc New-York MMA, 06-1075; jeune homme, lièvre et tombeau; Kurtz 1975, pl 39, 1.
25) Stèle Brauron, BE 6; jeune homme, strigile, aryballe, lièvre, chien deux hommes; Woysch-Méautis, Nr. 275 pl 51.
26) Stèle d'Euthésion Bâle, BS 233; jeune homme, lièvre, lagobolon, chien; Woysch-Méautis, Nr. 278 pl 52 (fig. 25.1).
27) Coupe à figures rouges Gotha AHV 48; scène érotique, lièvre dans une cage, chien; *ARV*², 20.
28) Lécythe Athènes MN 12570; jeune homme, lièvre et tombeau; *ARV*², 753, 2. Peintre d'Utrecht 2 (fig. 25.4).
29) Lécythe à fond blanc, Athènes MN Λ 1973; chasse devant un tombeau; *ARV*², 690, 2; Kurtz 1975, 121, pl 14, 2 (fig. 25.2).
30) Lécythe à fond blanc, Londre BM D 60; chasse devant un tombeau; *ARV*², 1230, 37; Kurtz 1975, 211, pl 32, 4.
31) Lécythe à fond blanc, Bonn 1011; chasse devant un tombeau; *ARV*², 1230, 38; Kurtz 1975 p 41 Nr. 3.
32) Lécythe à fond blanc; New York MMA 06.1021.127; chasse devant un tombeau; *ARV*², 757, 90.
33) Hydrie à figures noires, autrefois marché Munich. Vente Helbing 1910, Nr. 810.
34) Assiette, Athènes Musée du Céramique 3514692; homme au gibier, cavalier; Callipolitis-Feytmans 1974, pl 46, 10 (fig. 25.3).
35) Relief Rome, Musée Barracco 1119; cavalier et chien, chasseur au gibier (fig. 26.2).
36) Relief Vérone; cavalier et chien, chasseur et gibier, personnage qui salue; H. Dütschke 1880, p. 274 (fig. 26.1).
37) Loutrophore Athènes-Berlin 3209; Bakalakis 1972, pp. 74-83.

BIBLIOGRAPHIE

Bakalakis, 1972 = G. Bakalakis, « Die Lutrophoros Athen (ex. Schliemann), Berlin 3209 », *AK* 1972, pp. 74-89.

Bastet, 1966 = F. L. Bastet, « Feldherr mit Hund auf der Augustusstatue von Prima Porta », *BABesch* 41, 1966, pp. 77-90.

PanM = J. D. Beazley, *Der Pan Maler*, Berlin 1931.

Add = L. Burn et R. Glynn, « Beazley Addenda, Additional references to ABV, *ARV*² and Paralipomena », Oxford 1982.

Borchardt, 1968 = J. Borchardt, « Epichorische gräko-persisch beeinflusste Reliefs in Kiliken », *IstMitt* 18, 1968, pp. 161-211.

Borgeaud, 1979 = P. Borgeaud, *Recherches sur le dieu Pan*, Genève 1979.

Callipolitis-Feytmans, 1974 = Callipolitis-Feytmans, *Les plats attiques à figures noires*, Paris 1974.

Demargne, 1974 = P. Demargne, *Fouilles de Xanthos V, Tombes-maisons, tombes rupestres et sarcophages. Les épitaphes lyciennes*, Paris 1974.

Dütschke, 1880 = H. Dütschke, *Die antiken Marmorbildwerke in Oberitalien* IV, 1880.

Haspels, ABL = C. H. Haspels, *Attic Black Figured Lekythoi*, Paris 1936.

Koch-Harnack, 1983 = G. Koch-Harnack, *Knabenliebe und Tiergeschenke, ihre Bedeutung im päderastichem Erziehungssystem Athens*, Berlin 1983.

Kurtz, 1975 = D. C. Kurtz, *Attic White Lekythoi*, Oxford 1975.

Mainoldi, 1984 = C. Mainoldi, *L'image du loup et du chien dans la Grèce ancienne d'Homère à Platon*, Paris 1984.

Peredolskaia, 1967 = A. A. Peredolskaia, *Krasnofigurnye attischesk Vasy v. Ermitage,* Léningrad 1967.

Picard, 1935 = C. Picard, *Manuel d'archéologie grecque. La sculpture I, période archaïque*, Paris 1935.

Ridgway, 1971 = B. Sismondo Ridgway, « The Man and Dog stelai », *JdI* 86, 1971, pp. 60-79.

Rohde, 1925 = E. Rohde, *Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen,* Tübingen 1925.

Schefold, 1937 = K. Schefold, *Statuen auf Vasenbildern, JdI* 52, 1937, pp. 30-75.

Schefold, 1959 = K. Schefold, *Griechische Kunst als religiöses Phänomen*, Hambourg 1959.

Schnapp, 1984 = A. Schnapp, « Eros en chasse », in C. Bérard et J. P. Vernant, *La cité des images*, Lausanne 1984, pp. 67-84.

Schnapp, 1987 = A. Schnapp, *La duplicité du chasseur, comportement juvénile et pratique cynégétique en Grèce ancienne* (thèse de doctorat), Paris 1987.

Schweitzer, 1941 = B. Schweitzer, « Krieger in der Grabkunst des fünften Jahrhunderts », *Die Antique* 17, 1941, p. 41 sq.

Stüpperich, 1977 = R. Stüpperich, *Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im Klassichen Athen*, Münster 1977.

Thompson, 1949 = H. A. Thompson, « An archaic gravestone from the Athenian Agora », in *Hesperia*, suppl. VIII, 1949, pp. 373-377.

Woysch-Méautis, 1982 = D. Woysch-Méautis, *La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs*, Lausanne 1982.

upon it, e.g. altars and columns. Paradoxically, funeral stelai which in real life are the very objects to be inscribed, are most often represented as blank or with mythological names. The case of the Achilles painter, however is unusual for three reasons: 1) his style of writing in its careful lettering seems to imitate, more than others, actual epigraphical models; 2) at the same time, these inscriptions are not written on the stelai themselves but are placed in such a way so as to serve as substitutes for the missing monument; 3) these names apply only to " kalos " people who, it is argued, are the living and not the dead.

I. Baldassarre, Tomba e stele nelle lekythoi a fondo bianco.

The representations of *stelai* shown on the Attic white-ground funerary lekythoi of the 5th cent. B.C. — usually examined separately from their general context and used to fill the gap in the monumental documentation of the period — are here considered in the light of the metaphorical sense connected with the whole representation, in which they constitute a significant element: visits to the tomb.

The theme represents the main innovation in the funerary iconography of this period and, if considered under the aspect of the iteration of a cult and observance to a *nomos*, is to be reconnected to the sphere of the activities of the *polis*.

R. M. Moesch, Le mariage et la mort sur les loutrophores.

According to the traditional interpretations, the LA is reserved to men and LH to women; according to J. Boardman, loutrophoroi have mainly a funerary meaning.

The aim of this paper is to show that such interpretations do not take into account some realities, at least for the 5th cent. B.C.

Here is proposed the following thesis: during the 5th cent. B.C. the wedding meaning of the LH becomes the predominant one (maybe for its strong connection with women and — but this is to be proved — because the wedding-bath became more important for women than for men). In the same time, the funerary meaning of the LA gets stronger, while its relationship with the male sphere results less evident.

D. C. Kurtz, Mistress and maid.

During the first half of the 5th century vase-painters begin to show women engaging in activities from which men are partly or wholly excluded. These scenes are most often found on the types of vases which women used. ' Mistress and maid ' appear on a variety of red-figure shapes but they are best known from white lekythoi made in Athens in the decades around 450.

It has often been assumed that the social status of one of the female figures is lower and that one or both of them is dead. The visual evidence rarely supports the first assumption and never the second. In the work of the Achilles Painter, who made the finest examples of the scene, both tend to be of equal stature and

elegance. They must often be members of the same class, or even of the same family, who seek companionship in a society which did not offer many occasions for well born ladies to venture outside the house. One of these was the visit to the family graves and some of the women are preparing to visit them with offerings.

A. Schnapp, La chasse ed la mort: l'image du chasseur sur les stèles et sur les vases.

Through an examination of the various iconographies related to the hunt, the A. aims at illustrating how the *polis* uses this theme for funerary purposes.

Two different strategies are so identified, according to the destination of the scenes: if they are conceived to be painted on a lekythos or represented on a stele. For the lekythoi, the moment chosen for the representation is usually the pursuit of the hare; nevertheless the real hunt is transferred to a timeless dimension, taking place in front of the tomb. On the attic stelai, every explicit hunting representation is excluded, and the figure is represented immediately afterwards, in a sort of timeless image.

C. Bérard, The impossible corpse.

The construction of a sequence (*mise en séquence*) of figurative images observed upon white lekythoi emphasizes the coherence of the greek iconographical programme: its message is designed to be soothing and reassuring. From the *prothesis*, the supernatural is manifested through the presence of the *unpersonalized* and finally liberated *psuchai*. The *sleeping* body is then carried away and laid down into the tomb. The corpse remains invisible whereas the awaken *eidôlon* looses itself and climbs into Charon' bark under Hermes' guidance. The *eidôlon* is still *animated*, coloured and even endowed with the power of speech. A series of comparisons with some neoclassical pictures allows the author to underline the original character of the antique iconographical strategies. Finally a survey of several works inspired by christian belief clarifies the various degrees of materiality that the *eidôla* or the glorious resurrected bodies can attain and keep.

J. Boardman, *Sex differentiation in grave vases.*

The distinction between neck-handled amphorae and belly-handled amphorae (to be explained as water vases) for male and female burials respectively in the Protogeometric period in Attica, is traced through the seventh century, through black figure and red figure of the sixth and fifth century (the so-called *loutrophoroi*), to the marble *loutrophoros* gravemarkers of the later fifth and fourth century. What starts as a differentiation probably based on the social function of the shapes (wine for men, a concept continued in the use of craters for grave-markers in the Geometric period; water for women) develops further connotations in Attic ritual which relate to marriage (though often perhaps in a funerary context) and to the probable restriction of the use of the shape for graves of the unmarried. The sex differentiation is maintained throughout, whatever the function.



1

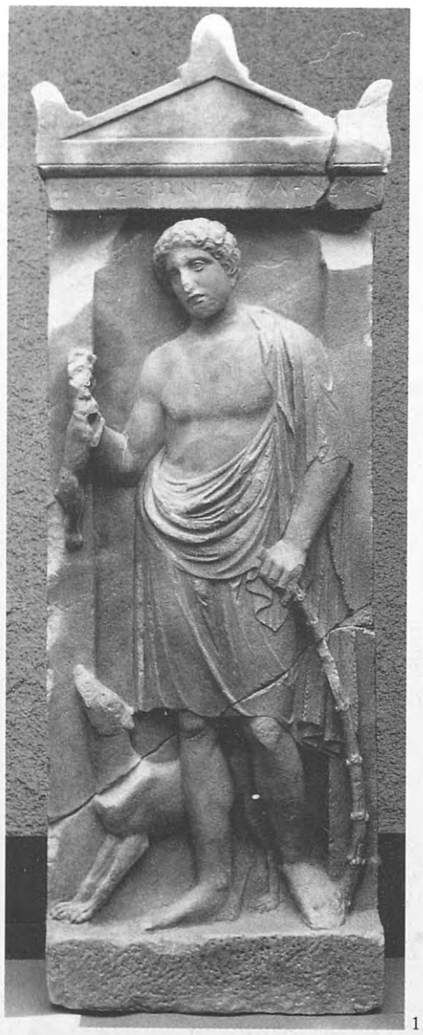


2



3

1. St. Louis, Washington University, W.U. 3275 (*Photo Washington University*). 2. Boston, Museum of Fine Arts, 13.201 (Francis Bartlett Fund) (*Photo Museum of Fine Arts*). 3. Berlin (West), Antikenmuseum, F. 2443 (*Photo Ingrid Geske*).



1



2



3

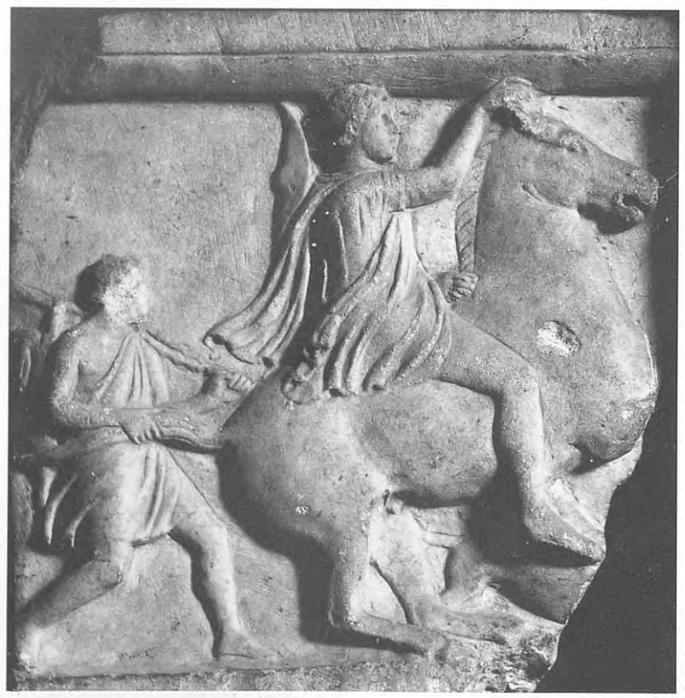


4

1. Relief d'Euthésion à Bâle. 2. Athènes, Mus. Nat.: Lécythe à fond blanc, A. 1973. 3. Athènes, Musée du Céramique: Assiette, 3514692. 4. Athènes, Mus. Nat.: Lécythe, 12570.

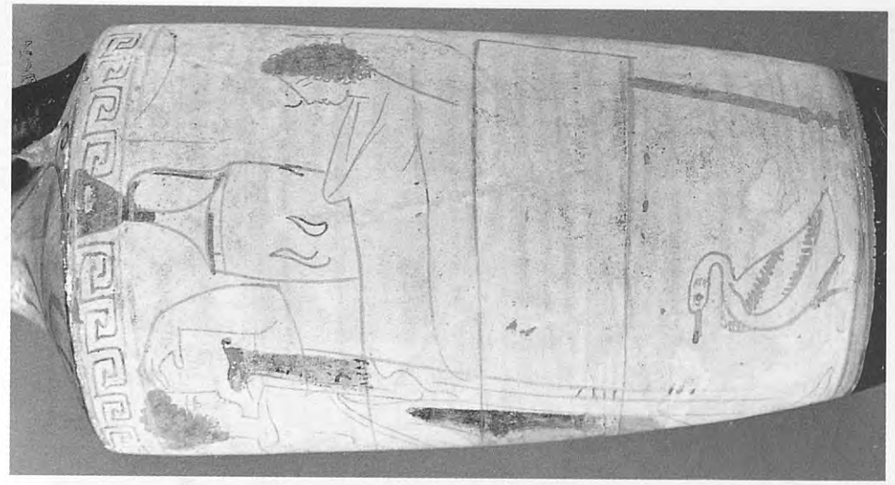


1

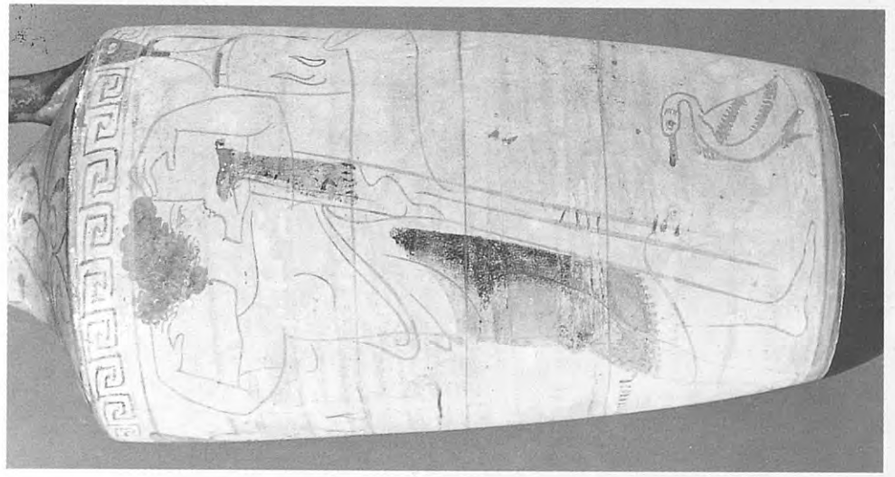


2

1. Relief Vérone: H. Dütschke 1880, p. 274. 2. Relief Rome, Musée Barraco 1119.



3



2

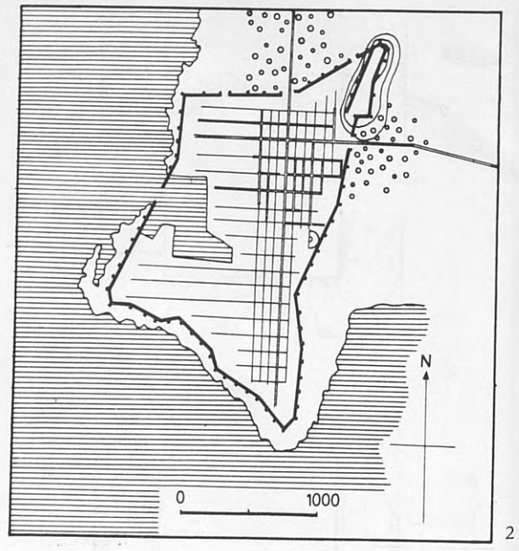


1

1-3. Lécythe de Lyon E 49.



1



2



3

1. Pianta di Antiochia. 2. Pianta di Laodicea. 3. Pianta di Apamea.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI DICEMBRE MCMLXXXIX
NELLO STABILIMENTO «ARTE TIPOGRAFICA» S.A.S.
S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI