

De Créuse à Médée (selon le Peintre de Darius)

Françoise-Hélène Massa-Pairault

*Asta atque Athenas anticum opulentum oppidum
Contempla, et templum Cereris ad laevam aspice.*

Ennius, *Medea exul*: fr. 294-295 Warmington 1967

Dans le monde figuré du Peintre de Darius les héroïnes tiennent une place à part mais certaines d'entre elles, comme Niobé, Médée, Créuse, sont au centre (littéralement et au figuré) de compositions complexes, inspirées par la mise en scène théâtrale¹, et nourries jusque dans leurs moindres détails, de tous les débats, politiques, sociaux et moraux dont la tragédie grecque a été le véhicule. Que ces débats, à l'origine portés sur le devant de la scène pour les citoyens de l'Athènes classique, aient pu être réactualisés dans d'autres contextes pour les spectateurs d'autres cités, ou encore dans le cadre de sanctuaires panhelléniques, pose le problème de leur pertinence pour des destinataires qui vivaient des événements politiques différents de ceux qui formaient l'horizon du spectateur athénien du V^e siècle a. C. et qui appartenaient à des sociétés (cités de Grande Grèce, communautés de Peucétie et de Daunie, principalement) d'un autre calibre².

Nous poserons ce problème en nous aidant d'un exemple précis qui nous conduit insensiblement de Créuse à Médée sur fond de tragédies inspirées principalement, mais sans doute non exclusivement, par l'œuvre d'Euripide.

¹ Todisco 2002; Todisco 2003; Taplin 2007.

² Massa-Pairault 1996; Pouzadoux 2005; Pouzadoux 2009; 2013; 2014.



Créuse au centre de notre attention n'est pas la princesse de Corinthe, rivale de Médée, que cette dernière anéantit par la magie d'un voile nuptial empoisonné, peu avant le meurtre des enfants qu'elle a eus de Jason. Il s'agit de la femme de Xouthos et l'histoire en cause est celle du fils qu'elle a conçu hors mariage du dieu Apollon et exposé à sa naissance. Le jeune Ion, qui échappe à la mort, est porté par Hermès dans le sanctuaire de Delphes et devient le servant du culte apollinien, dans l'ignorance totale de ses origines, paternelle et maternelle. Tels sont les antécédents de l'action qui a Delphes pour cadre et pour circonstance la consultation de Xouthos, venu interroger l'oracle sur la stérilité de son union avec Créuse³.

La pièce d'Euripide fournit une trame complète et un ordre des événements permettant d'identifier la scène, appartenant au dénouement de la tragédie, que le peintre de Darius a traitée au moins par deux fois et réservée à des vases d'une exceptionnelle qualité, connotant généralement un destinataire féminin⁴. Il s'agit de deux «loutrophores» dont les formes appartiennent chacune à des «têtes de série»⁵, la première, de provenance inconnue, captée par le marché des antiquaires, et la seconde, trouvée à Altamura⁶. D'un vase à l'autre on note quelques variantes qui nous retiendront. Mais plus encore nous retiendront les modes d'un récit par images dont la principale caractéristique, mais non la seule, est le rôle exceptionnel réservé à l'héroïne, Créuse. Ce rôle paraît même excéder celui qui est le sien dans la pièce d'Euripide. En réalité, nous essaierons de montrer que l'exposé du mythe par le Peintre de Darius présuppose la connaissance de la tragédie d'Euripide, tout en nous livrant la façon dont le céramiste a compris les principaux motifs de l'œuvre littéraire et les a

³ Voir Berger Doer 1992 et 1997 (avec la bibliographie antérieure).

⁴ Sur le problème, voir Todisco 2014: 294-295. Comme le sujet du vase est le destin d'une héroïne, on peut présumer que le destinataire était aussi féminin.

⁵ Sur les formes, Schauenburg 1988: 633-635.

⁶ Schauenburg 1988; Berger Doer 1992, nos 7 et 8, pp. 118-119; Todisco 2003, Ap. 169, p. 462 (pour la loutrophore d'Altamura); Schauenburg (citée *supra*, p. 647, note 81) évoque aussi un cratère à volutes d'une collection privée qui aurait traité du même thème. Sur le cratère à volutes du Peintre de Lycurgue traitant du mythe, Todisco 2003, Ap. 102, p. 436-437, pl. LXXVIII (avec les bibliographies antérieures). Reste essentiel l'article de Margot Schmidt (1979); en dernier sur ce cratère, Rebaudo 2013.

transposés. Mais il nous révèle sans doute aussi, à travers l'importance particulière donnée à tel détail, le monde du destinataire et les problèmes de son temps, cueillis par la sensibilité de l'artiste.

Les données iconographiques sur lesquelles nous raisonnons présentent, d'un vase à l'autre, affinités et différences.

La loutrophore du marché antiquaire est la plus complexe puisque la scène mythologique est conçue sur deux registres (fig. 1).

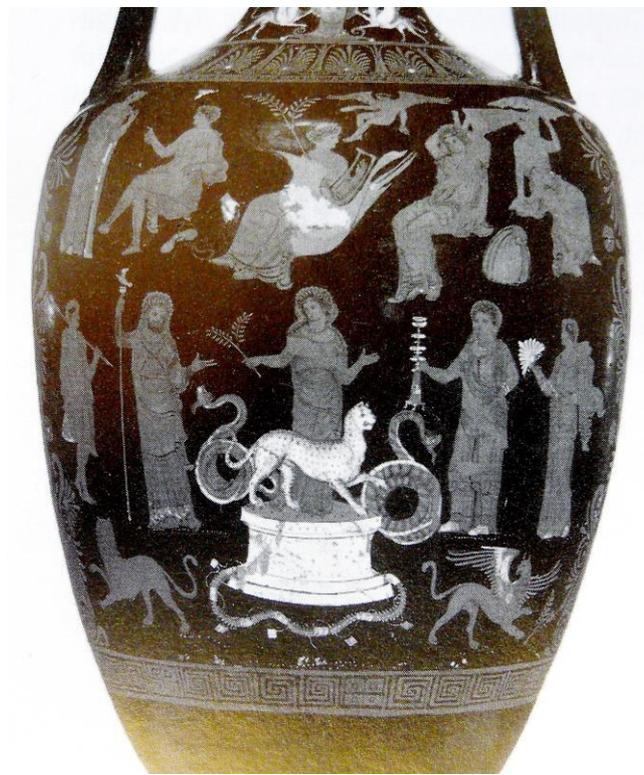


Fig. 1 – Loutrophore du Peintre de Darius, Bâles, marché des antiquaires: face A (d'après Schauenburg 1988: 134, fig. 1).

Sur le registre supérieur, autour d'Apollon, en position centrale, se distribuent quelques-uns des rôles principaux du drame, dont il importe de voir comment ils ont été choisis pour mieux comprendre la fonction même du registre supérieur dans la composition.

Apollon, assis sur un cygne, et jouant de la lyre est clairement connoté comme revenant d'Hyperborée⁷ et entonnant un péan de victoire. La divinité n'a donc rien de conventionnel puisque ses attributs permettent même de comprendre le moment de l'année apollinienne qui est envisagé soit «le retour d'Hyperborée»⁸. Mais surtout Apollon est ultérieurement défini par la présence d'Érôs en vol au-dessus de lui. Auprès d'Apollon, Érôs revêt un rôle de messager puisqu'il semble dépêché par les deux personnages féminins occupant l'espace à droite de la divinité. La première, richement vêtue, présente la main droite repliée au-dessus de la tête comme si elle était encore dans la position du sommeil. On n'a pas pris garde à ce détail qui est celui que les postures des bacchantes endormies ou se réveillant ont rendu classique. Mais il faut souligner que la jeune femme, fourbue et qui a déposé sur le sol un sac de voyage, est assise le dos contre un arbre fourchu, sans feuilles, probable allusion à un mois où la végétation n'est pas encore repartie, comme le mois de Bysios où les consultations de l'oracle avaient traditionnellement lieu⁹. Pour ces raisons, il faut identifier cette jeune femme à Créuse¹⁰ et non à Aphrodite¹¹. Cette dernière divinité pourrait s'incarner, en revanche, dans l'autre personnage féminin, assis et se protégeant avec une ombrelle, qui ferme la composition à droite. Certes, on pourrait penser à une compagne plus anodine, voire à une servante, de Créuse, mais la noblesse des attributs ne parle pas en

⁷ Il s'agit de l'*épidemia* du dieu au commencement du printemps: Alcée, *ap. Himer.*, Orat., XIV, 10; cfr. Cic., *Nat. Deor.*, III, 23; Bouché-Leclercq 2003 (réimpr.), III : 594, note 179. Pour la tradition de l'oracle de Delphes fondé par les Hyperboréens, voir Paus. I, 4, 4 ; X, 23, 2; Mnaseas, *ap. Schol. Apollon. Rhod.* II, 675; sur le temple de plumes, Paus. X, 5, 7-8 (cfr. Clém. Alex, *Strom.* I, 132; Paus. X, 5, 9-10; Bouché Leclercq 2003: 595-596.

⁸ Pour Apollon sur le cygne d'Hyperborée: Alcée, *Péan*, fr. 307. I Voigt; sur Hyperborée et les Hyperboréens, voir Zaphiropoulou 1997; sur le rapport de Pythagore et de l'Apollon hyperboréen, Aristote., fr. 191 Rose = Pyth., fr. A 7 Diel Kranz; Ael., *H. V.*, II, 26 ; Jambl., *Vit. Pyth.*, 141 ; en général sur ce thème à Crotone et Métaponte, Bottini 1992: 92-97.

⁹ Le 7 du mois de Bysios, jour de consultation est en rapport aussi avec l'anniversaire de la naissance d'Apollon (Plut. *Qu. Gr.* 9: voir Mommsen 1878: 280-297).

¹⁰ On remarquera que les traits du personnage sont aussi identiques à ceux de Créuse sur l'autel dans la scène du registre inférieur.

¹¹ Solution qui est celle de Schauenburg (Schauenburg 1988: 646).

faveur de cette hypothèse, ni le type des interventions d’Aphrodite qui n’hésite pas à « chaperonner » ses protégées et, dans l’iconographie, assiste souvent à la toilette et aux rencontres d’Hélène en particulier. Ici, Aphrodite assiste Créuse, épuisée et pensant à l’amour d’autrefois. En effet Apollon est aussi partie prenante du motif (puisqu’il reçoit le message d’amour). C’est donc une Aphrodite plus complice de Créuse que d’Apollon qui semble agir au plus haut niveau. La déesse ne s’identifie plus seulement au désir de possession qui fut autrefois celui du seul seigneur de Delphes¹². Elle est la *charis* d’Aphrodite qui s’exerce maintenant et réciproquement en faveur de Créuse¹³.

Le groupe à droite d’Apollon pose ainsi certains éléments appartenant aux antécédents du drame et, au milieu de discrètes connotations reportant, soit au voyage de Créuse, soit au paysage et à l’atmosphère delphique, comprend, avec le messager Érôs, l’agent susceptible de dénouer le drame autrefois noué. Les éléments du nœud de ce drame appartiennent à un autre groupe, symétrique du premier par rapport à Apollon. Il s’agit d’un personnage féminin debout, appuyé à un pilastre, et qui semble en conversation avec le dieu Hermès, assis. Nous ignorons pourquoi l’impeccable description de Schauenburg a pu être oubliée et donner lieu, dans le *LIMC*, à des interprétations erronées qui confondent le dieu Hermès et son protégé, Ion, que nous observerions désormais adulte¹⁴. Schauenburg note en effet tous les détails permettant d’identifier Hermès, quelque peu effacés, certes, mais néanmoins constitués par des rehauts de blancs figurant, entre autres, les ailes des sandales, ou soulignant, sur le sol, la forme du pétase. Un détail important cependant est relevé dans le *LIMC*, la présence d’un petit sac contenant probablement les «*gnorismata*» déposés autrefois par la mère auprès d’Ion abandonné¹⁵. Ce sac est auprès d’Hermès qui a transporté autrefois et le nouveau-né et les «*gnorismata*» à Delphes.

¹² Comme le rappelle Créuse en évoquant son aventure et en reprochant en termes plutôt méprisants à Apollon sa violence d’autrefois : *Ion*, v. 896: *kypridi charin prasson*.

¹³ Sur la notion de *charis* comme réciprocité du don ou du service chez Euripide: Zacharia 2003: 88-89.

¹⁴ Berger Doer (citée note 3 *supra*); Schauenburg 1988: 642.

¹⁵ Berger Doer 1992 : 119, n° 8.

Tout aussi contestable est l'identification du personnage appuyé au pilastre à Apaté¹⁶. On sait que le Peintre de Darius la représente comme une «démone» sur le vase des Perses¹⁷. Elle n'apparaît comme une femme, appuyée à un élément rocheux, que sur la loutrophore de Naples du même peintre où elle semble vouloir arrêter la course de Térée, à la poursuite de Philomèle et Procné¹⁸. Elle n'est nullement, dans les deux cas cités, où l'inscription l'identifie à coup sûr, le calme personnage, expectatif, qui regarde Hermès. Certes, pour Ion, il ne serait pas invraisemblable de penser à la présence d'Apaté parce qu'il y a effectivement une sorte de tromperie du dieu à l'égard de tous les protagonistes du drame. Mais s'il y a apparente tromperie, il n'y a nulle Apaté démoniaque et mortelle (comme la tromperie entourant la vie d'Asia auprès des Perses¹⁹ ou le stratagème par lequel Philomèle et Procné trompent Térée en lui faisant manger son propre fils). La tromperie prétendue d'Apollon s'exerce pour la bonne cause. Elle coïncide avec les intentions «obliques» du Loxias²⁰ qui ne dévoilent pas de prime abord l'ordre secret qui les anime. C'est pourquoi Apaté n'est pas un thème central de *l'Ion* d'Euripide et pas une seule fois le mot ou le personnage n'apparaît dans la pièce.

Le personnage féminin en conversation auprès d'Hermès ne saurait donc être qu'une personnification de Delphes. La figure s'appuie à un pilastre exactement comme le jeune homme qui, personnifiant Sikyon sur le cratère de Boston, est assis sur un élément architectural²¹. Elle est également comparable à la figure qui, confrontée à Hermès, s'oppose à Asia sur le cratère du Peintre de Lycurgue représentant le mythe d'Ion (fig. 2).

¹⁶ Sur Apaté, Belloni 1981.

¹⁷ Pouzadoux 2013: 230, 276-283, 286-294.

¹⁸ Guidoni 1981: n° 2 (amphore de Ruvo au Musée de Naples, Naples MN 82268); Aellen 1994: 5, pl. 8-9; Pouzadoux 2013: 284, fig. 169 ab.

¹⁹ Pour cette interprétation spécifique: Massa-Pairault 2014.

²⁰ Épithète rappelée par Hermès dans le prologue de *l'Ion*: v. 37 et cfr. v. 67-68 (« Loxias guide le sort à bonne fin, même si apparemment en s'entourant de secret etc.»)

²¹ Aellen 1994 : 48, pl. 61,

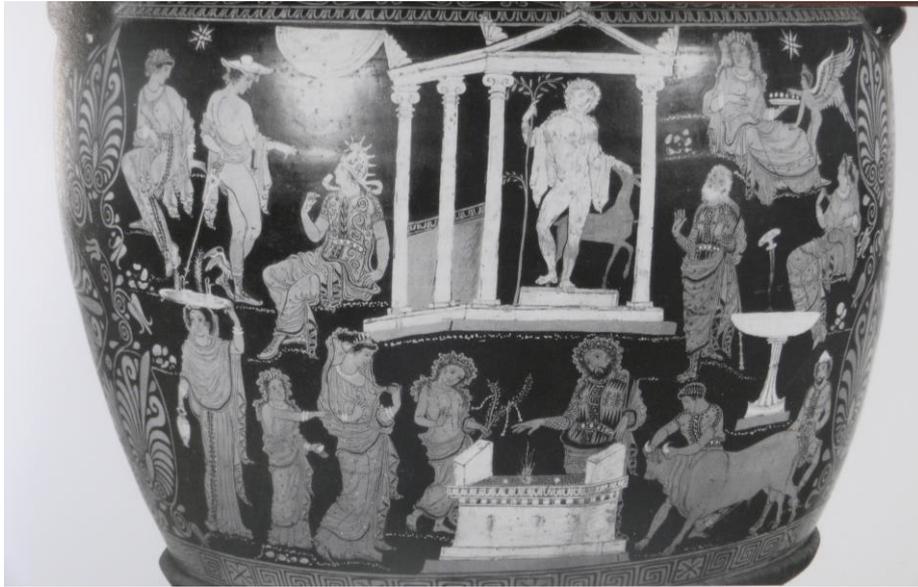


Fig. 2 – Ruvo, Museo Jatta 1097; cratère à volutes du Peintre de Lycurgue représentant le mythe d’Ion: en haut à gauche, figure féminine représentant Delphes (Muse ou Pythie), Hermès en conversation avec un personnage féminin assis en vêtement oriental représentant Asia (d’après Taplin 2007: 147).

On sait que M. Schmidt a compris ce dernier personnage comme Hellas, la terre d’où partira la colonisation ionienne. Mais la posture du personnage féminin, assis sur quelque éminence et regardant la terre nous ferait plutôt penser à la Pythie et à une évocation de l’oracle²². De même sur notre vase, c’est la Pythie, vivante personnification de Delphes et de

²² Sur ce cratère *supra* note 6 ; Schmidt 1978: 164. M. Schmidt pense qu’Hermès se tourne vers Asia parce que c’est la terre future des Ioniens tandis qu’il tourne le dos à l’autre personnage féminin parce qu’il représente la terre que les Ioniens laisseront derrière eux: donc probablement Hellas. Cette dernière explication ne nous convainc pas entièrement. La colonisation se fait en effet sous le patronage de Delphes (et non d’Hellas) et c’est la Pythie et l’oracle qui jouent un rôle, comme dans le cas des Magnètes envoyés à Magnésie du Méandre (*IMag* 17: voir Biagetti 2010). Par ailleurs les traits de la jeune femme qui semble assise sur quelque éminence, pourrait rappeler le rocher naturel et le *chasma ges* de l’adyton où prophétisait la Pythie: Roux 1976: 110-111.

son oracle qui nous semble en conversation muette avec Hermès. Du Peintre de Lycurgue au Peintre de Darius, nous observons donc une variante appliquée au couple Hermès-Pythie, soit à un motif culturel parfaitement compris des artisans. Mais sur notre vase, la Pythie n'est pas seulement l'interlocutrice d'Hermès, elle s'oppose aussi en tous points à Créuse comme vierge servant l'oracle d'Apollon et comme mère adoptive de l'enfant qu'Hermès lui confia autrefois.

Dans cette « réunion au sommet » des protagonistes, Apollon semble exercer une sorte d'arbitrage entre deux groupes composé chacun d'une mortelle (la Pythie, Créuse) et d'une divinité (Hermès, et la Charis d'Aphrodite). Le registre supérieur tient donc lieu d'exposé de la tragédie, en enregistre les *praeterita* et la circonstance qui la déclenche : le voyage et la consultation à Delphes. Sur ce registre Créuse est de plain-pied avec les dieux comme elle est sur le registre inférieur, au centre du monde des hommes où se parachèvera la protection des dieux.

Le registre inférieur, en effet, est tout entier consacré au dénouement de la tragédie. Il en constitue les *praesentia* s'opposant aux *praeterita*. Il se caractérise comme lieu de culte et terre sacrée de Delphes, comme scène à l'autel réunissant les protagonistes du drame. Or dans ce lieu se dresse, comme un monument anomal, *para nomôn*, au milieu d'étranges manifestations animales, l'être même de Créuse. Celle-ci, un rameau de suppliante à la main, est juchée sur un autel circulaire (qui porte inscrit son nom sur la moulure supérieure). Elle est entourée de deux serpents qui surgissent symétriquement du plan supérieur de l'autel sur lequel a pris place également une panthère. Aux pieds de l'autel, sur le sol, symétriques, par rapport à l'héroïne, un griffon et un lion se font également vis-à-vis.

Sur la loutrophore d'Altamura, Créuse suppliante est proche d'un autel de forme plus classique²³ et n'est plus juchée sur le monument (fig. 3).

²³ Sur ces détails et la typologie des autels de Créuse, Schauenburg 1988: 645.



Fig. 3 – Musée d’Altamura; loutrophore du Peintre de Darius provenant d’Altamura (d’après Schauenburg 1988: 635, fig. 4).

Ce dernier reste toutefois le siège de présences et manifestations animales, serpents et panthères occupant des positions comparables sinon totalement identiques à celles précédemment décrites. Par ailleurs, griffon et lion manquent et la position de Créuse, qui a regagné la terre foulée par les mortels, a perdu de son emphase. Elle est toujours cependant caractérisée comme suppliante par le rameau qu’elle tient dans la main

gauche. Mais elle brandit aussi dans la main droite un attribut absent de la première scène décrite, une sorte de collier formé de perles d'où s'échappent bandelettes et pendentifs.

Or, la scène à l'autel peut, en simplifiant, résumer des cérémonies sacrées plus complexes (consultation de l'oracle, amphidromie de Xouthos avec banquet et sacrifices) par lesquelles, chez Euripide, Ion, fils naturel d'Apollon, devient par étapes le fils adopté par Xouthos²⁴. Mais elle symbolise surtout la péripétie ultime de la pièce au moment où Créuse, après une tentative d'assassinat du fils qu'elle n'a pas encore reconnu, mais qu'elle croit le fruit d'une infidélité de son mari, est obligée de se réfugier sur l'autel d'Apollon pour tenter d'échapper à la mort²⁵. Or, les présences animales sur l'autel ont gêné tous les exégètes, parce que rien ne semble correspondre à ce prodige dans le texte d'Euripide. Peut-être faut-il alors penser à la Créuse de Sophocle ou à sa tragédie, homonyme de l'Ion d'Euripide, si tant est qu'elle se démarque de sa Créuse²⁶. Certains, comme E. Simon, l'ont pensé²⁷. Mais il s'agit certainement d'un argument *ex silentio*.

Nous croyons qu'il faut revenir aux images pour y déceler deux indices importants, intrinsèques à la représentation: la nature des animaux impliqués dans le dénouement du drame; la façon dont le Peintre de Darius conçoit « l'essence » de son héroïne dans l'épiphanie terminale qu'il lui assigne dans la tragédie.

Les animaux qui ont une signification discriminante par rapport à l'héroïne et à sa situation sont la panthère et les deux serpents, dont aucune explication n'a été donnée à ce jour. Le lion et le griffon apparaissant sur la loutrophore de Bâles n'ont pas, en revanche, la même fonction «active». Ils caractérisent seulement, à notre avis, le sol sacré de Delphes. Schauenburg y a reconnu en effet des symboles du dieu Apollon²⁸. Nous pensons qu'il faut préciser : le griffon est sûrement apollinien et constitue une allusion à

²⁴ Sur ces passages, nous renvoyons aux éditions courantes de la pièce d'Euripide, en particulier à Murray 1954; Parmentier & Grégoire 1959; Biehl 1979.

²⁵ *Ion*, v. 1250-1260.

²⁶ *FTG*² 296 sq., 324 sq. Sur la dramaturgie de Sophocle, en dernier Jouanna 2007.

²⁷ Voir Schauenburg 1988: 641, note 81.

²⁸ Schauenburg 1988 : 647.

Hyperborée (comme le cygne du registre supérieur)²⁹ ; mais le lion nous semble se rapporter avec plus de vraisemblance à Dionysos (comme la panthère juchée sur l’autel). De sorte que les deux animaux symbolisent la dialectique divine de Delphes et son calendrier sacré entre Apollon et Dionysos³⁰.

Quant au couple de serpents et à la panthère sur l’autel³¹, deux hypothèses peuvent en rendre compte.

La première consiste à y voir des attributs des Ménades de Delphes, les Thyiades. Dans ce cas, Créuse sur l’autel serait entourée de la protection de Dionysos qui fait éclater le prodige de ses animaux autour de la suppliante. Nous avons noté une référence interne à l’épuisement des Ménades dans les traits de la représentation de Créuse sur le registre supérieur. Il se peut alors que le dénouement du drame soit mis, dans l’esprit du Peintre de Darius, sous l’autorité de Dionysos. On remarquera à ce sujet que le thème des Ménades de Delphes apparaît à plusieurs reprises dans *l’Ion* d’Euripide et toujours en liaison avec celui de la naissance illégitime des enfants³². Cependant aucune manifestation aussi prodigieuse de Dionysos n’appartient à la résolution du drame chez Euripide. Le Peintre de Darius se référerait donc, dans cette hypothèse, à une tragédie différente de celle d’Euripide, qui donne plus d’importance à Dionysos, Sophocle n’étant pas exclu.

²⁹ Sur les griffons gardant les trésors d’Hyperborée, voir Aristéas de Proconnèse (Davies EGF F, 4 = Bernabé, PEG F-7.9); cfr. Hdt, IV, 14 ; voir note 7 *supra*; sur la familiarité de Dionysos et des lions on peut citer, entre autres exemples, l’épisode des pirates tyrrhéniens sur le monument chorégique de Lysicratès ou encore l’ante Sud-Ouest de l’Autel de Pergame (Gigantomachie de Dionysos et de sa mère Sémélé).

³⁰ Il serait trop long de citer toute la bibliographie se référant à l’opposition Dionysos- Apollon à Delphes, reflétée dans les scènes des frontons du temple du IV^e siècle (Croissant 2003: 121-133). Nous nous bornons à citer Roux pour les aspects généraux du culte: Roux 1978: 176-184.

³¹ Dans le cas de la loutrophore d’Altamura au Musée d’Altamura il s’agit de deux panthères surgissant derrière l’autel symétriques par rapport à ce dernier comme les deux serpents qui les surmontent.

³² V. 551 sq. cfr. v. 714 sq., où le chœur reproche à Xouthos d’avoir conçu son fils grâce au viol de quelque Ménade ou Thyiade de Delphes.

La seconde hypothèse part de la constatation que les serpents, profondes expressions de la terre, se prêteraient à incarner l'un des thèmes majeurs de la tragédie d'Euripide, soit l'autochthonie des Athéniens³³. Leur disposition symétrique autour de l'autel rappelle celle des serpents qui, sur certaines représentations attiques, s'échappent du panier où Athéna a placé l'enfant Érichthonios confié aux Aglaurides³⁴ (fig. 4).



Fig. 4 – British Museum E.372; péliké du Peintre d'Érichthonios: l'enfant Érichthonios surgissant d'un panier gardé par deux serpents (d'après Kron 1976: pl. 7, 3).

Or le thème est présent dans l'*Ion* d'Euripide quand Hermès évoque, dans le prologue, le berceau d'Érichthonios, protégé par deux serpents³⁵. En outre la pièce d'Euripide présente plus d'une fois Créuse, dernière

³³ Sur le thème: Bousquet 1964; Loraux 1979; Brûlé 1987; Loraux 1990; Leduc 2015.

³⁴ Kron 1976, pl. 7, fig. 3 (péliké du Peintre d'Érichthonios); sur l'ensemble des thèmes sur les Aglaurides et Érichthonios, Kron 1976: 72-75, 92-95.

³⁵ V. 21-27.

enfant d'Érechthée et sœur des Aglaurides, come l'héritière de la lignée d'Érichthonios³⁶. Dans ce cas on verra l'autel d'Apollon comme le siège sacré où se manifeste l'autochthonie de Créuse, comme l'argument et l'arme secrète suprême dont elle dispose dans le monde masculin de l'adoption : elle seule peut apporter pleinement à son fils sa qualité d'Athénien. Car si Xouthos peut faire d'Ion un enfant légitimement adopté, seule la mère et sa lignée, celle d'Érechthée, peuvent marquer l'enfant du sceau de l'autochthonie et de la patrie d'Athéna³⁷. Si cette hypothèse est exacte, les prodiges autour de Créuse ont une double signification : les serpents rappelleraient le rôle de l'autochthonie comme élément résolutif de la situation de Créuse et de la réintégration de son fils dans sa patrie. Quant à la panthère, elle ferait allusion, dans le dénouement du drame, au rôle de Dionysos libérateur³⁸. Un autre signe imagé de cette problématique pourrait se trouver sur la loutrophore d'Altamura. En effet, l'attribut tenu dans la main gauche par la suppliante Créuse nous semble une allusion au collier (contenant des gouttes du sang de la Gorgone), que Créuse a hérité d'Érechthée et qui a fourni le poison dont elle s'est servi pour tenter d'assassiner Ion³⁹. Créuse, suppliante, produirait donc non seulement le

³⁶ V. 21 sq. Hermès rappelle les amulettes avec des ornements de serpents que portaient les enfants athéniens en mémoire d'Érichthonios; cet ornement est rappelé au v. 1423 et voir aussi v. 1427-1432); les v. 277 sq. et 493 sq. rappellent l'histoire des Aglaurides ; les v. 723-724 évoquent le roi Érechtheus, rempart d'Athènes contre ses ennemis ; Ion après son adoption par Xouthos déclare qu'il ignore le nom de sa mère et, sage sans le savoir, conclut: «alors je suis fils de la terre» (v. 543) mais Xouthos répond que ce n'est pas le sol qui fait un fils; v. 1000-1040, Créuse évoque les dons de Pallas à Érichthonios (des gouttes du sang de la Gorgone) dont elle a hérité.

³⁷ Il se peut que l'*Ion* reflète la loi de 451 a. C. (Aristote, *Constitution d'Athènes*, XXVI, 4) sur la citoyenneté athénienne (introduisant le rôle de la mère dans la législation sur la filiation des citoyens: Vèrilhac, Vial 1998: 54-60; le thème des droits de la mère et de sa lignée apparaît dans le dénouement de l'*Ion*: v. 1465-1468 ; voir auparavant le souhait du vieux Pédagogue qui déclare v. 566-569: «les succès de la famille sont les nôtres (en effet Xouthos vient d'adopter Ion) mais je voudrais aussi que la patrie et la famille d'Érechthée eussent des fils (il fait allusion à Créuse)».

³⁸ Parce que Créuse tente d'empoisonner Ion (v. 1030-1040 ; 1230-1236) avec le vin du banquet des amphidromies; mais on peut dire que Dionysos protège l'enfant qui ne boira pas le liquide fatal (Dionysos ne tue pas).

³⁹ *Ion*, v. 1000-1020; 1030-1040.

corps du délit mais ce qui va l'aider par la suite à revendiquer son fils comme fils d'Athènes. Si cette seconde interprétation est vraie, nous arrivons à la conclusion que le Peintre de Darius suit un modèle de tragédie proche de *l'Ion* d'Euripide mais choisit en outre de mettre l'accent sur la protection dionysiaque dont jouit l'héroïne, qui parfait son essence d'autochthone, de fille d'Érechthée et de participante aux fêtes du Dionysos athénien liées aux divinités d'Éleusis, comme le Dionysos de Delphes est lié à Apollon⁴⁰. Cette interprétation nous semble préférable à la première, parce qu'elle unit au thème de l'autochthonie, celui de Dionysos libérateur dont l'importance n'est pas à démontrer non seulement en Grèce, mais encore dans la pratique religieuse de Grande Grèce.

Mais les vérités qui naissent de l'analyse du personnage de Créuse se renforcent par l'examen comparé des « épiphanies » d'autres héroïnes chez le Peintre de Darius. Nous entendons par épiphanie la révélation de l'essence du personnage soit au dénouement, soit lors d'une circonstance qui en prépare les effets. La figure de Médée, en particulier, ne manque pas d'harmoniques avec celle de Créuse⁴¹.

Schauenburg a noté que les serpents entourant Créuse en faisaient quasiment une seconde Médée, au moment où elle fuit Corinthe sur le char du Soleil, tiré par des serpents⁴². Char mobile et céleste, dans un cas, puissant rappel d'un ancrage chthonien, de l'autre⁴³. Il est vrai que le motif, au niveau de la fabrication artisanale, s'apparente à une variante de répertoire. Mais il n'est pas moins vrai que l'emploi de répertoires similaires par un même céramiste engage à chercher de plus intimes correspondances dans la compréhension des deux héroïnes qu'il a traitées.

⁴⁰ Voir le passage où le chœur veut faire honte à Dionysos et rappelle son rôle, avec celui des divinités éleusiniennes, lors de la fête des Icales de Boedromion (v. 1075 sq.).

⁴¹ Sur Médée dans l'iconographie voir Schmidt 1982; pour les représentations de la céramique apulienne, Schmidt 1982: n° 29, p. 391; n° 37, p. 392 ; n° 68, p. 394; cfr. infra note 43.

⁴² Schauenburg 1988: 646.

⁴³ Par ailleurs on n'a pas manqué de remarquer que les serpents du char de Médée ont quelque affinité avec ceux du char de Triptolème: Moret 2004: 147.

C. Pouzadoux a analysé les caractères de la représentation de Médée chez les peintres italiotes et, en particulier, chez le Peintre de Darius et des Enfers (son proche parent – ou parfois son double ?)⁴⁴. Elle note que la poursuite de Médée par Jason prend l’allure de la poursuite de Darius par Alexandre mais nous retiendrons aussi de son analyse les remarques concernant l’effet théâtral de la fuite de Médée et ce qu’elle appelle son «apothéose» et nous son «épiphanie». Cette épiphanie se réalise en associant au char traîné par les serpents du soleil des personnages qui symbolisent la passion extrême et la vengeance poussée à son paroxysme: Furie sur l’amphore de Ruvo⁴⁵ (fig. 5), et, sur le cratère à volutes du Peintre des Enfers, *Oïstros* en cocher du char de Médée, attendant que la meurtrière monte dans le véhicule.



Fig. 5 – MN Naples 81953 (H 3221); Amphore de Ruvo: la fuite de Médée (d'après Pouzadoux 2013: 321, fig. 183 a).

Car *Oïstros* est à la fois le serviteur qui aiguillonne les chevaux du char et le démon qui aiguillonne et favorise la vengeance de la descendante du Soleil. Nous ajoutons que sur l’amphore de Ruvo, le voile flottant qui

⁴⁴ Pouzadoux 2013: 316-326 ; cfr. Pouzadoux 2007.

⁴⁵ Pouzadoux 2013: 321, fig. 183 et pl. XI, b.

nimbe Médée est celui des Ménades en délire et des forces atmosphériques. Ces remarques se renforcent les unes les autres.

Mais il faut encore comprendre ce qui unit les deux épiphanies, celle de Créuse à Delphes et celle de Médée fuyant Corinthe. C'est, croyons-nous, l'affirmation de la lignée paternelle (c'est-à-dire du père de la mère) qui, dans un cas, fait retrouver l'enfant et le réintégrer dans la demeure royale, dans l'autre, fait détruire les enfants que la trahison de Jason et le choix d'une nouvelle épouse conduisent à évincer du règne. Mais en même temps l'affirmation par Médée de sa propre lignée (le Soleil et les premiers et antiques souverains de Corinthe, que rappelle Aiétès, dont l'ombre est présente sur le cratère du Peintre des Enfers⁴⁶) se conjugue chez elle avec toutes les difficultés de son statut d'étrangère, avec toutes les contradictions d'un être qui est à la fois Grec (par son père Aiétès) et Barbare (par sa provenance de Colchide, déclarée par les traits asiatiques de son vêtement).

Les serpents de Médée la révèlent dans son ambiguïté terrestre alliée à son origine solaire et divine, ceux de Créuse la présentent dans l'unilatéralité autochthone de son origine athénienne et dans l'unicité de son lien de princesse Aglauride avec Apollon et Delphes⁴⁷.

Il est cependant une apparition de Médée qui, dans l'univers du Peintre de Darius, qualifie tout autrement l'héroïne. Il s'agit d'une scène que l'on a intitulée «Médée à Éleusis» et qui n'a pas laissé de susciter d'amples commentaires, de A. D. Trendall à M. Schmidt, de J. M. Moret à C. Giuliani et W. G. Most⁴⁸ (fig. 6a, 6b). Médée (désignée par une épigraphe sur le stylobate) se trouve en effet à l'intérieur d'un édifice sacré que l'inscription de l'architrave désigne comme le sanctuaire d'Éleusis (*Eleusis to hieron*). De part et d'autre de l'édifice on reconnaît les divinités et les personnages qui confirment l'identité des lieux, Perséphoné et Coré, d'une part, auxquelles répond, d'autre part, Athéna vers laquelle s'envole Niké.

⁴⁶ Munich 3296; Pouzadoux 2013: 180-181 et fig. 111.

⁴⁷ Pour cet aspect voir surtout Bousquet 1984.

⁴⁸ Trendall 1984; Schmidt 1986; Moret 2004; Giuliani, Most 2007 (qui ignorent Moret 2004); en dernier Todisco 2014 : 279-280.



Fig. 6a – Princeton University Museum 1983.13; cratère à volutes du Peintre de Darius; face A: Médée à Éleusis (d'après Taplin, p. 239).



Fig. 6b – Princeton University Museum 1983.13; cratère à volutes du Peintre de Darius; face A: autre vue (d'après <http://artmuseum.princeton.edu> ; consultation du 13/ 11/2015).

La présence d'Athéna ne s'explique peut-être pas seulement, d'ailleurs, par les liens entre Athènes et Éleusis dans l'histoire et le rituel⁴⁹. La victoire qui s'envole vers elle peut aussi avoir un sens intrinsèque à l'image du vase et concerner l'action représentée⁵⁰. Aux pieds d'Athéna et

⁴⁹ Comme veut Moret.

⁵⁰ En ce sens, Giuliani, Most 2007: 207.

au niveau du *hieron* d'Éleusis, se constitue un premier registre intermédiaire, occupé par un adolescent, drapé dans un himation. Il est debout, couronné de myrte, et appuie sa jambe contre un bâton. Il tient une torche à quatre branches dans la main droite, et dans la main gauche, un strigile et un aryballe pour l'huile : ces attributs du stade indiquent son appartenance aux éphèbes; sur un second registre intermédiaire, un autre jeune homme, assis et apparemment plus âgé que le premier, tient dans la main gauche un strigile et s'appuie également à un bâton. Derrière ses épaules, on aperçoit ce qui semblerait être un pétase. À ses pieds, une oinochoé renversée montre qu'il a procédé à une libation. De la main droite, il retient par la boucle d'une bandelette une petite torche à quatre branches «miniaturisée» qu'il est en train de disposer sur un trapézophore où sont disposées d'autres offrandes-miniaturisées en forme de torches à quatre branches et des éléments arrondis, peut-être des œufs, ou encore des gâteaux. L'identité de ces deux personnages, est selon nous discutable. Ils ont été pris pour les Dioscures, à commencer par Trendall, suivi de M. Schmidt et de J. M. Moret⁵¹. Mais cette interprétation est rien moins que prouvée. Sur ce point notre opinion se rapproche de celles de Giuliani et Most⁵². Il est certes vrai que les strigiles et autres attributs typiques des athlètes rappellent les traits attribués aux Dioscures sur le cratère du Peintre des Enfers représentant le meurtre des enfants de Médée⁵³, mais il est aussi évident que les figures ne semblent ici caractérisées ni par un *pilos*, ni par les étoiles jumelles, comme sur le cratère précité. Il existe certes une tradition sur l'initiation des Dioscures à Éleusis⁵⁴, mais les personnages que nous voyons en train d'accomplir des actes rituels en rapport avec l'initiation n'appartiennent pas clairement au registre des dieux, comme Athéna ou Déméter et Coré.

Médée, insolite et apparemment scandaleuse, a retenu davantage les exégètes. Contre la règle qui refuserait l'initiation aux meurtriers, elle se

⁵¹ Art. cités *supra* note 48.

⁵² Giuliani, Most 2007: 206.

⁵³ Sur ce cratère voir l'illustration de la face principale dans *LIMC VI* (1992), vol. 2, p. 197; Pouzadoux (cit. *supra* notes 44-45).

⁵⁴ Rappelée par Moret (Moret 2004: 148).

trouve au cœur du plus saint des sanctuaires; contre son essence d'orientale et de barbare qui lui fermerait aussi les portes du sanctuaire, elle endosse un vêtement de femme grecque ; et en dépit de sa maternité reniée, elle s'accompagne d'un pédagogue, dont la présence permet vraisemblablement de supposer qu'elle a confié à ce dernier le soin d'un ou plusieurs enfants. Cette présentation de Médée intrigue donc. Mais l'énigme se renforce en considération de la scène du registre inférieur.

On y observe deux enfants assis sur un autel qui semblent deviser entre eux tranquillement. Ils ne paraissent nullement «réfugiés» pour échapper à un péril imminent. Ils n'ont pas le rameau de suppliant. Par ailleurs, la situation de l'autel pourrait suggérer un lien avec le *hieron* d'Éleusis, sur le plan immédiatement supérieur, mais il est aussi séparé de ce plan par un arbuste de myrte. L'espace de l'autel et des enfants s'ouvre, en revanche, en direction d'Héraclès qui est présentement tourné vers un démon féminin ailé ayant pour attribut un caducée. Il faut identifier ce démon à Iris, messagère des dieux et particulièrement dévote à Héra. Iris qui, dans l'Héraclès d'Euripide, s'unit à Lyssa pour susciter la folie d'Héraclès et le meurtre de ses enfants⁵⁵. Mais ici Iris est seule et semble uniquement vouloir attirer l'attention d'Héraclès. Celui-ci, reconnaissable à sa massue et à sa léonté, présente la tête ceinte d'un strophion. Il porte un faisceau de rameaux de myrte contre son épaule gauche et tient dans la main droite abaissée un autre rameau de myrte entouré de bandelettes. Le héros est donc ici comme initié ou candidat à l'initiation d'Éleusis⁵⁶.

Certaines exégèses antérieures de l'iconographie du vase ont tenté de comprendre l'ensemble des scènes comme une sorte de débat, instituant un parallèle entre Médée et Héraclès sous le double aspect de l'initiation à Éleusis et du meurtre de leurs enfants⁵⁷. Mais il est aussi évident que nous avons affaire à une tradition, ou à une tragédie, inconnue ou partiellement inconnue. Aussi les solutions présentées pour résoudre l'énigme de Médée à Éleusis et tenter de retrouver les articulations de l'histoire et du débat divergent selon les auteurs.

⁵⁵ *Hér.*, 823-875.

⁵⁶ Sur Héraclès et Éleusis, en particulier Lloyds 1967.

⁵⁷ Particulièrement Moret 2004: 145.

Pour tenter d’expliquer le lien entre Héraclès et Médée, M. Schmidt utilise la tradition présente chez Diodore de Sicile et Dionysios Skythobrachion selon laquelle la magicienne aurait guéri Héraclès de sa folie meurtrière alors qu’elle errait à Thèbes après sa fuite de Corinthe⁵⁸. Mais il faut aussi concilier cette histoire avec la destination suivante de Médée, qui gagne Athènes où elle devient l’épouse d’Égée. C’est ici, selon M. Schmidt, que le personnage du Pédagogue pourrait servir à faire le lien entre deux scènes qui ne sont pas à voir sous l’unité de temps et de lieu. Le Pédagogue serait une sorte de « go-between », de trait d’union entre deux actions différentes. Tout le reste serait une question de suggestion indirecte plus que de représentation directe d’une action. Les enfants (ceux d’Héraclès) seraient à Thèbes mais l’autel aurait une sorte de lien secret avec Éleusis (si Héraclès auprès d’eux est conçu comme initié ou prêt à recevoir une initiation). Si, encore, nous songeons que dans la céramique italiote les enfants d’Héraclès sont parmi les *eusebeis* de l’au-delà en compagnie de leur mère⁵⁹. Devant une telle énigme, M. Schmidt reste prudente car les drames et leur résolution affleurent dans l’image sans jamais connaître de véritable paroxysme. Chez Euripide Héraclès devient le meurtrier de ses enfants après être descendu aux Enfers⁶⁰. Et Euripide semble même laisser entendre qu’Héraclès a pu descendre aux Enfers parce qu’il fut initié à Éleusis⁶¹. Mais les vases du Peintre des Enfers, dans la céramique italiote représentent Héraclès allant chercher Cerbère alors que le meurtre de ses enfants est accompli, puisque les Héraclides sont présents comme *eusebeis* dans les Enfers⁶².

M. Schmidt fournit certes une explication possible du lien Héraclès-Médée suggéré par l’image, mais elle doit s’appuyer sur une tradition mythographique extérieure à l’image, apparemment tardive, voire teintée d’evhémérisme. Elle se concentre sur le personnage d’Héraclès, mais ne

⁵⁸ Schmidt 1986: 169, 172 (pour les textes, essentiellement Diod. IV, 54 et 55, 4 ; Dion. Skyth.= F.Gr.H. 32 F 14).

⁵⁹ Schmidt 1986: 171-172. Ce trait est également considéré chez Moret 2004.

⁶⁰ Héraclès revient des Enfers où il a enchaîné Cerbère: v. 352-356 ; cfr. v. 803-808.

⁶¹ *Hér.*, v. 613; Gruppe 1918 : col. 1077-1082; Lloyds 1967.

⁶² Sur ces vases nous nous bornons à renvoyer à Pensa 1977; cfr. Todisco 2014: 314-317.

fournit aucune explication de la présence de Médée à Éleusis. En particulier, les liens de Médée avec Athènes et Égée, quoique rappelés, n'entrent guère en ligne de compte dans son interprétation et il semblerait que Médée soit à Éleusis uniquement pour mettre en valeur l'histoire d'Héraclès. Mais Médée n'est-elle pas aussi engagée dans une histoire que l'on veut suggérer ? Et n'est-elle pas le personnage principal du vase ? Est-il même sûr que le Pédagogue soit un pur élément de raccord entre deux scènes qui ne s'appartiennent pas l'une à l'autre ? Alors pourquoi est-il, lui aussi, dans le saint des saints en compagnie de Médée et en conversation avec elle ?

L'interprétation de M. Schmidt tentait de donner une solution aux apories indiquées par le premier éditeur du vase, A. D. Trendall. Trendall songeait en effet à une tragédie inconnue tout en comprenant les enfants sur l'autel comme ceux de Médée⁶³.

C'est cette interprétation que reprend J. M. Moret qui voit ici une seule action ayant Éleusis pour cadre. Et de rappeler l'existence dans la mythologie et le rituel, à côté d'une Médée «noire» et meurtrière, d'une Médée innocente et cherchant à sauver sa progéniture. Le cadre qui convient à cette Médée innocente et persécutée par les Corinthiens, qui tuent ses enfants, est le sanctuaire d'Héra Akraia dans la cité de l'Isthme. Mais J. M. Moret suppose que l'histoire des enfants a été transposée à Éleusis par le poète tragique inconnu dont l'œuvre inspire le céramiste. Mais alors pourquoi, après avoir rappelé la tradition sur Médée innocente, Moret pense-t-il que les enfants de Médée, suppliants sur l'autel, seront mis à mort puisque c'est l'essence de Médée d'être meurtrière ? Pourquoi, par une nouvelle contradiction, envisage-t-il un possible «happy end» de l'histoire à laquelle Déméter (non sans liens rituels avec Médée) ou Héraclès (le héros qui résout tout) prendraient part éventuellement ? Parce que dans la pratique iconographique des céramistes italiotes, tous les suppliants représentés assis sur l'autel, contrairement à ceux qui y posent le genou, sont généralement sauvés ? Ce dernier argument nous paraît relativement faible.

⁶³ Trendall 1984.

La solution de J. M. Moret, certainement plus satisfaisante, dans la mesure où elle permet de restituer à l'action représentée une unité de temps et de lieu, offre donc aussi difficultés et contradictions tout en restant floue sur les péripéties de l'action. Ainsi est-il possible qu'un auteur tragique, quelles que soient les libertés prises avec la mythologie, ait pu transposer à Éleusis un fait rituel aussi spécifique de la *polis* corinthienne que le lien entre les enfants de Médée et le sanctuaire d'Héra Akraia ? Comment interpréter le fait que c'est un Héraclès *mystès* qui s'approche des enfants ? Faut-il considérer ces derniers comme des suppliants ? Pourquoi, en somme, Médée se trouve-t-elle à Éleusis entre ses enfants, le Pédagogue et Héraclès ?

L'exégèse qui, à ce jour, semble apporter les meilleures réponses à ces questions est due à C. Giuliani et W. Most. Cette analyse aussi reprend l'idée fondamentale de Trendall sur le fait que les enfants sont ceux de Médée, mais elle tente de comprendre en premier lieu «la logique visuelle de l'image», celle que le céramiste met en œuvre pour suggérer le sens de la scène à travers un certain nombre d'indices graphiques et de composition⁶⁴. Nous en avons déjà touché un mot dans notre propre description du vase qui rejoint celle de Giuliani-Most. On ne peut toutefois totalement faire fi des textes pour tenter une meilleure explication de la scène. C'est ce que font en second lieu Giuliani et Most en soulignant que Médée est vraisemblablement « en route vers Athènes » selon la tradition qui la fait devenir épouse d'Égée. Les vers de la Médée d'Euripide qui ouvrent pour la magicienne la perspective d'un asile athénien sont ici particulièrement utiles puisqu'ils nous apprennent que Médée a reçu une promesse jurée d'hospitalité de la part d'Égée⁶⁵ et que la cité d'Athènes mérite louanges pour l'accueil qu'elle offre aux persécutés⁶⁶. Donc Médée persécutée se serait arrêtée à Éleusis sur le chemin d'Athènes. Il reste le problème des enfants qui attendent sur l'autel. Médée certainement

⁶⁴ Giuliani, Most 2007: 203.

⁶⁵ Médée, v. 663-823 avec serment de la part d'Égée.

⁶⁶ Médée, v. 824-865. Voir la *Medea exul* d'Ennius (*supra* notre exergue) qui mentionne un sanctuaire de Cérès: l'*Éleusinion* à la base de l'Acropole ou le sanctuaire d'Éleusis?

discute de leur destin avec le Pédagogue. Plus faibles nous semblent certaines hypothèses concernant Héraclès. Vraisemblablement Iris l'admoneste pour le disposer à protéger les enfants. Mais nous n'irions pas jusqu'à envisager une péripétie qui fera d'Héraclès l'appui des enfants en cas de menace des Corinthiens sur leur vie⁶⁷. Une guerre entre Corinthe et Athènes à l'époque d'Égée serait tout à fait insolite, à moins qu'elle ne suggère quelque allusion à l'actualité⁶⁸. Le fait qu'Héraclès s'apprête à aborder les enfants avec les ornements et les attributs du *mystès* reste aussi inexpliqué. La logique visuelle suggère cependant ici un lien entre l'initiation d'Héraclès et la situation des enfants. De même, malgré les critiques auxquelles s'expose l'interprétation de M. Schmidt, la rencontre Iris-Héraclès n'est probablement pas sans harmonique avec la présence d'Iris dans l'Héraclès d'Euripide: ici, apparemment pour protéger et sauver les enfants de Médée à Éleusis, là pour inciter, avec Lyssa, à l'assassinat des Héraclides à Thèbes⁶⁹. La logique visuelle pourrait donc aussi en ce cas être renforcée par une référence érudite extrinsèque à l'image.

Certainement Giuliani et Most ne prétendent pas résoudre tous les problèmes de cette Médée insolite quand ils déclarent: «le point crucial c'est que Médée a un rôle dans la mythologie athénienne tandis que ses enfants par Jason n'en ont point». D'où leur tentative d'imaginer le destin des enfants comme s'arrêtant à Éleusis. Entre autres solutions, ils envisagent que Médée les aient laissés dans le sanctuaire (avant d'aller rejoindre Égée), les confiant à la protection des divinités du lieu. Les enfants de Médée auraient ainsi un destin presque parallèle à celui d'Ion dans le sanctuaire de Delphes. Mais peut-on être tranquille sur l'avenir de ces enfants ? Giuliani et Most retrouvent sur ce point les doutes de J. M. Moret.

Le parallèle entre Médée et Créuse reste, toutefois, particulièrement fécond.

⁶⁷ Giuliani, Most 2007: 210-213.

⁶⁸ Soit l'engagement de Corinthe contre Athènes lors de la guerre du Péloponnèse. L'affaire d'Épidamne (435 a. C.) est même antérieure à Médée (431 a.C).

⁶⁹ *Hér.*, v. 823-875.

Considérons d’abord Médée, le personnage central de ce vase et qui, comme tel, est un peu oublié dans les interprétations courantes. Médée se trouve à Éleusis parce que son lien avec Athènes est affirmé, voire revendiqué. C’est la raison de son costume grec, de l’*euprepeia* de son vêtement athénien (ou de quelqu’un qui s’apprête à épouser un Athénien). Elle prononce un discours argumenté (comme le montrent les gestes) à l’adresse du pédagogue, pensif ou sceptique, le menton appuyé sur le bâton. Que lui dit-elle ? Ne cherche-t-elle pas à promouvoir son être, à exalter le lien entre « pureté éleusinienne » et identité athénienne dans leur rapport à la filiation et au droit de sa descendance à régner ? Nous croyons ainsi que l’épiphanie de Médée à Éleusis a plus d’une affinité avec celle de Créuse à Delphes. Les droits de la maternité à travers l’autochthonie et la protection apollinienne sont remplacés ici par les droits de la maternité revendiqués à travers la pureté éleusinienne et les liens de l’hospitalité⁷⁰. Dans le *hieron* d’Éleusis, Médée est entrée comme une initiée, comme une femme qui suit les *thesmoi* de Déméter. Veut-elle-même devenir sa prêtresse ? Sa tête voilée, son attitude la rapprochent de l’aspect sacerdotal. Son nom inscrit sur le stylobate du temple indique-t-il même déjà l’éponymie, prérogative des prêtresses de Déméter à Éleusis⁷¹ ? Et ses enfants, ne doivent-ils pas, dans la logique des coutumes athéniennes, devenir des *paides aph’hestias*, des enfants initiés aux frais de la cité ? C’est sans doute la teneur du raisonnement de Médée, son espoir. C’est pourquoi un Héraclès *mystès* s’approche des enfants qui attendent d’être admis dans le temple ; c’est sans doute pourquoi, encore, des jeunes gens en âge éphébique, fréquentant la palestre et accomplissant les gestes des *initiandi*, préfigurent le destin que Médée souhaiterait pour ses fils. Le raisonnement sur l’initiation à Éleusis dans son rapport avec les classes d’âge de la *polis* athénienne et de la citoyenneté à partir de l’éphébie⁷² ne nous paraît donc pas à exclure en suivant les indications de l’image.

⁷⁰ C’est le thème de la rencontre de Médée et d’Égée chez Euripide (v. 663-758). Médée demande à Égée un serment d’hospitalité : Médée, v. 746-753.

⁷¹ Sur l’éponymie de la prêtresse de Déméter à Éleusis, nous nous bornons à renvoyer à Clinton 1974 : 68-76.

⁷² Voir Damet 2015.

La scène de Médée à Éleusis représente donc les enjeux d'une intégration de Médée et de ses enfants à la *polis* athénienne. Cette intégration, pour parvenir à sa perfection, doit s'ouvrir sur l'immortalité offerte aux initiés d'Éleusis : immortalité qui placerait les enfants de Médée sur le même plan que ceux d'Héraclès tels qu'ils sont représentés dans l'au-delà des vases apuliens. Nous pensons, en effet, qu'il faut, là aussi, excéder les indications d'une seule image pour rejoindre un contexte iconographique plus vaste. Nous concordons donc sur ce point avec M. Schmidt et J. M. Moret, mais en appliquant la perspective de salut à l'objet présent : ce sont ses enfants que Médée veut héroïser. Il ne s'agit plus des rites corinthiens d'Héra *Akraia* offrant une immortalité de réparation à des enfants morts assassinés, mais de l'immortalité éleusinienne dans laquelle Médée voudrait faire entrer ses enfants tout vifs.

On ne peut savoir si Médée parviendra à ses fins. Iris pourrait être le signe de la protection d'Héra ; Héraclès, être aussi l'agent de la victoire d'Athéna et de la *polis* grecque. Mais la victoire d'Athéna, qui ne regarde pas la scène, comme le font remarquer Giuliani et Most⁷³, est plus qu'ambiguë. Athéna cautionne certes, vraisemblablement, comme dans la Médée d'Euripide, l'hospitalité jurée entre Égée et Médée. Mais jusqu'où ira la *charis* d'Égée, les liens de réciprocité entre lui et Médée⁷⁴ ? Jusqu'à accueillir les enfants d'un autre ? Mais contrairement à la situation d'Ion, l'adoption est impossible. Aucune *dosis* ne serait juridiquement envisageable de Médée, mère naturelle mais non athénienne, à Égée père adoptif et athénien, même si Médée devient l'épouse d'Égée⁷⁵. Et la tradition que nous connaissons par ailleurs, relative à Médos, fils d'Égée et de Médée, montre bien les limites du statut de la magicienne⁷⁶. En effet, à peine Égée reconnaît-il Thésée, c'est ce dernier qu'il considère comme son fils légitime. Les intrigues de Médée sont impuissantes et de nouveau seule la fuite, la reprise de son identité de Barbare et étrangère peuvent faire

⁷³ Sur Athéna, Giuliani, Most 2007: 206, 207, 214.

⁷⁴ Cfr. *supra*, note 12.

⁷⁵ Sur le thème Leduc 2015.

⁷⁶ Sur Médée et Médos, Mastronarde 2002: 49 ss.; cfr. Schmidt 1982: 387.

espérer le triomphe de sa lignée. Médée ne peut «rentrer dans l’ordre» dont elle fait éclater toutes les contradictions.

De Médée à Créuse, que signifient donc ces mères si fortes, voire sûrement trop fortes, pour les sociétés de Grande Grèce, *poleis* ou communautés non helléniques ?



Fig. 7 – Loutrophore de Bâles (*supra* fig.1): face B; scène de culte à la fontaine (d’après Schauenburg 1988: 134, fig. 2).

On n’a pas manqué de remarquer que ces mythes ont une évidente fonction funéraire dont font foi, non seulement l’organisation d’ensemble du mobilier des tombes, quand elle est suffisamment connue, mais encore l’organisation particulière de l’iconographie de chaque vase qui, d’une face à l’autre, oppose souvent à une scène mythologique une scène de culte devant le *naïskos* du défunt ou de la défunte. La scène de culte au *naïskos* connaît d’ailleurs quelques variantes. Ainsi la loutrophore du marché des antiquaires unit au mythe de Créuse une scène de culte devant l’édicule d’une fontaine (fig. 7).

De même «Médée à Éleusis» a pour revers une scène de culte dionysiaque à la fontaine au milieu d'adorants appartenant au thiasé (fig. 8).



Fig. 8 – Cratère à volutes du Peintre de Darius à Princeton (*supra* fig.6), face B: scène de culte bachique à la fontaine (d'après <http://artmuseum.princeton.edu> ; consultation du 13/ 11/2015).

Aux murs de l'édicule figurant ces fontaines on remarque en règle générale les torches de Perséphoné ou de Déméter. Les *pathemata* des héroïnes s'ouvrent donc sur l'horizon de cultes chthoniens sauveurs.

Mais le rôle tenu par ces fontaines ne saurait être banal parce que la fontaine, comme variante du *naïskos*, est relativement rare.

Peut-être faut-il aller jusqu'à affirmer que la fontaine sur terre est la transposition et le signe de la source salubre où boiront les initiés sous terre selon les lamelles «orphiques»⁷⁷. Mais d'autres facteurs jouent probablement encore. Les recherches archéologiques conduites par E. Lippolis à la source de Satura, à Tarente, ont permis de mettre en évidence un élément neuf: soit l'importance des *oikoi* (des *gene* et des phratries) comme «protagonistes spéciaux d'une commensalité religieuse s'exprimant soit dans les cultes identitaires de fondation de la colonie de Tarente (Satura) soit dans les cultes thesmophoriques à gestion majoritairement féminine et beaucoup plus ouverts à l'initiative individuelle»⁷⁸. La fontaine offre donc le terrain même où s'exprime la religiosité des familles relativement au *genos*, à l'identité et aux cultes salutaires.

De cette importance du *genos*, on peut bien passer aux deux raisons qui réactualisent en Grande Grèce les problèmes de ces femmes «merveilleuses et terribles». La première est la présence même des problèmes de filiation et de descendance impliqués par la structure sociale (*genos* ou lignages, *nothoi* ou parthénies), soit dans les *poleis*, soit à l'intérieur de communautés anhellènes toujours plus «politiquement» structurées, et spécialement même, de la Messapie à la Daunie, réservant une importance politique et sociale aux prêtresses de Déméter. La seconde est la question de mariages mixtes, mise à l'ordre du jour par l'égalisation de sociétés, italiotes et non helléniques, en étroite communication. Cette évolution rend compréhensible, au niveau des élites, la réception de ces mythes et de ces histoires initialement conçus pour le spectateur athénien du V^e siècle a. C.

Une dernière considération concerne les grandes *gene* dans leur aspect international et leur actualité en termes de politique générale: nous sommes à une époque où, en vue d'une confrontation longtemps attendue

⁷⁷ Dans l'immense bibliographie sur ce sujet, nous nous bornons à renvoyer à Pugliese Carratelli 1993 et 2003; Tortorelli Ghedini 2006; Bernabé, Jimenez 2008.

⁷⁸ Lippolis 2012: 78-81.

entre la Grèce et l'Empire Perse, dont font foi aussi bien le *Panegyrique* d'Isocrate que son *Discours à Philippe*, les Hellènes comptent leurs champions et leurs antécédents, les grandes lignées qui définissent leur identité⁷⁹. Ion se prolonge en terre d'Asie, comme symbole même de la colonisation mandée par Delphes⁸⁰; Xouthos et Créuse se prolongent en Achaïos et en Doros. Les Héraclides sont un grand mythe péloponnésien avant d'être confisqué par la dynastie macédonienne. Niobé et les Pélopidés offrent semblable matière à réflexion. Ce vent de nouveauté se réverbère aussi sur Médée et Médos, qui devient l'éponyme des Mèdes. Ils participent donc aussi, quoique sur le mode négatif, de ce monde en effervescence sociale et politique.

Ainsi les épiphanies de nos héroïnes n'appartiennent plus totalement à la *polis* athénienne des grands auteurs tragiques, mais annoncent certainement aussi des temps nouveaux.

⁷⁹ Voir Schmidt 1979; Massa-Pairault 1996; Pouzadoux 2005; Pouzadoux 2009; Pouzadoux 2013: 219-326.

⁸⁰ Voir *supra* note 22.

Bibliographie

- Aellen 1994 = Chr. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique : forme et fonction des personnifications dans la céramique italote, Akanthus*, Zurich 1994.
- AvP = A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The red-figured vases of Apulia*, Clarendon Press, 3 vol., Oxford 1978-1982.
- AvP 1 = A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The red-figured vases of Apulia. First supplement*, "Bulletin supplement Institute of Classical Studies" 42, Institute of Classical Studies, University of London, 1983.
- AvP 2 = A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *Second supplement to The red-figured vases of Apulia*, "Bulletin supplement Institute of Classical Studies" 60, University of London, 1991-1992.
- Belloni 1981 = G. G. Belloni, s.v. *Apate*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I, Artemis Verlag, Zürich und München 1981, pp. 875-876.
- Berger Doer 1992 = G. Berger Doer, s.v. *Kreousa I*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI, Artemis Verlag, Zürich und München 1992, pp. 117-120.
- Berger Doer 1997 = G. Berger Doer, s.v. *Xouthos*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VIII, Artemis Verlag, Zürich und München 1997, pp. 302-303.
- Bernabé, Jiménez San Cristóbal 2008 = A. Bernabé, A. I. Jiménez San Cristóbal, *Instructions for the Netherworld: The Orphic Gold Tablets*, trans. Michael Chase (*Instrucciones para el más allá. Las laminillas órficas de oro, apéndice iconográfico de Ricardo Olmos, Ilustraciones de Sara Olmos*, Madrid 2001), "Religions in the Graeco-Roman World" 162, Brill, Leiden - Boston 2008.
- Biagetti 2010 = C. Biagetti, *Ricerche sulle tradizioni di fondazione di Magnesia al Meandro. Un aggiornamento*, "Klio" 92, pp. 42-64
- Biehl 1979 = W. Biehl, *Euripides Ion*, B.G. Teubner, Leipzig 1979.
- Bottini 1992 = A. Bottini, *Archeologia della salvezza*, "Biblioteca di archeologia" 17, Longanesi, Milano 1992.

- Bouché Leclercq 2003 (réimpr.) = A. Bouché Leclercq, *Histoire de la divination dans l'antiquité* (préface de S. Georgoudi), Jérôme Million, Grenoble 2003.
- Bousquet 1964 = J. Bousquet, *Delphes et les Aglaurides d'Athènes*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", 88, pp. 655-675.
- Brûlé 1987 = P. Brûlé, *La fille d'Athènes: la religion des filles à Athènes à l'époque classique : mythes, cultes société*, Les Belles Lettres, Paris 1987.
- Carpenter 2009 = Thomas H. Carpenter, *The Darius Painter. Text and context*, in S. Schmidt and J. Oakley (eds), *Hermeneutik der Bilder: Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, Munich, 2009, pp. 153-159.
- Castiglioni, Pouzadoux 2014 = M. P. Castiglioni, C. Pouzadoux, *Metaponto e il mito di Melanippe. Riflessioni sulle origini beotiche di una colonia achea*, "Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité", 126, 2, 2014, <https://mefra.revues.org/2263>
- Céramique apulienne 2005 = M. Denoyelle, E. Lippolis, M. Mazzei, C. Pouzadoux (a cura di), *La céramique apulienne: bilan et perspectives*, Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome en collaboration avec la Soprintendenza per i beni archeologici della Puglia et le Centre Jean Bérard de Naples: Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre-2 décembre 2000, Coll. Centre Jean Bérard 21, Naples 2005.
- Clinton 1974 = K. Clinton, *The sacred officials of the Eleusinian Mysteries*, "Transactions of the American Philosophical Society", n.s. 64.3, American Philosophical Society, Philadelphia 1974.
- Clinton 1992 = *Myth and cult: the iconography of the Eleusinian mysteries* (the Martin P. Nilsson lectures on Greek religion, delivered 19-21 November 1990 at the Swedish Institute at Athens), "Skrifter utgivna av Svenska institutet i Athen^{8°}", 11, P. Åström, Stockholm 1992.
- Comunicazione verbale 2013 = L. Todisco (éd.), *La comunicazione verbale tra Greci e indigeni in Apulia nel V-IV secolo a.C.: quali elementi?*, Atti del Seminario di studi linguistici, archeologici e storici, Bari, Università degli studi "Aldo Moro," 30 ottobre 2012), "Quaderni di Ostraka", 15, Loffredo, Napoli 2013.

- Croissant 2003 = F. Croissant, *Les frontons du temple du IV^e siècle*, relevés et restitutions de F. Iliakis, FD. IV. Monuments figurés, sculpture, 7, Ecole française d'Athènes, Athènes 2003.
- Cultes locaux* 2004 = G. Labarre (éd.), *Les cultes locaux dans le monde grec et romain*, Actes du colloque de Lyon, 7-8 Mai 2001, Coll. Archéologie et Histoire de l'Antiquité, VII, Université Lumière-Lyon II, Lyon 2004.
- Damet 2015 = A. Damet, *Le statut des mères dans l'Athènes classique*, Cahiers «Mondes anciens»; <http://mondesanciens.revues.org/1379> ; DOI: 10.4000/mondesanciens.1379
- Diehl 1911 = E. Diehl, *Euripides Medea: mit Scholien*, A. Marcus & E. Weber. Bonn 1911.
- Festschrift Schauenburg* 1986 = E. Böhr, W. Martini, *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei*, Festschrift für Konrad Schauenburg zum 65. Geburtstag am 16. April 1986, von Zabern, Mainz 1986.
- Giuliani, Most 2007 = L. Giuliani, G. W. Most, *Medea in Eleusis*, in Princeton, in *Visualizing the Tragic* 2007, pp. 197-217.
- Giuliani 1995 = L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost : Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1995.
- Hermeneutik der Bilder* 2009 = S. Schmidt, J. H. Oakley (éds.), *Hermeneutik der Bilder : Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, C. H. Beck, München 2009.
- Incidenza dell'antico* 1996 = L. Breglia Pulci Doria (a cura di), *L'incidenza dell'Antico. Studi in memoria di Ettore Lepore*, vol. 2, Luciano Editore, Napoli 1996.
- Jouanna 2007 = J. Jouanna, *Sophocle*, Fayard, Paris 2007.
- Kron 1976 = U. Kron, *Die zehn attischen Phylenheroen: Geschichte, Mythos, Kult u. Darstellungen*, MDAI A AbteilungBeiheft, 5, Berlin 1976.
- Leduc 2015 = C. Leduc, *Autochthonie et maternité à Athènes (époques archaïque et classique)*, Cahiers «Mondes anciens», 6, 2015, <http://mondesanciens.revues.org/1396>
DOI:10.4000/mondesanciens.1396
- Lippolis 2012 = E. Lippolis, *Lo scavo dei santuari di Saturo (Taranto), "Meixis"*, 2012, pp. 65-88.
- Lloyd 1967 = J. H. Lloyd, *Heracles at Eleusis, "Maia"*, 19, 1967, pp. 206-229.

- Loroux 1979 = N. Loroux, *L'autochtonie: une topique athénienne: le mythe dans l'espace civique*, "Annales ESC", 34, 1, 1979, pp. 3-26.
- Loroux 1990 = N. Loroux, *Kreousa, the Autochthon: A study of Euripides' Ion*, in *Nothing to do with Dionysos* 1990, pp. 168-170.
- Luschnig 2007 = C. A. E. Luschnig, *Granddaughter of the sun: a study of Euripides' Medea*, Brill, Leiden 2007.
- Lycophron 2009 = Ch. Cusset, É. Prioux (éds.), *Lycophron, éclats d'obscurité*. Colloque international, Lyon-Saint-Étienne (18-20 janvier 2007), Saint-Étienne 2009.
- Massa-Pairault 1996 = F.-H. Massa-Pairault, *Le peintre de Darius et l'actualité. De la Macédoine à la Grande Grèce*, in *Incidenza dell'Antico* 1996, pp. 235-262.
- Massa-Pairault 2005 = F.-H. Massa-Pairault, *Conclusions*, in *Céramique apulienne* 2005, pp. 223-230.
- Massa-Pairault 2008 = F.-H. Massa-Pairault, *Philippos Laos. Mythe, iconographie, société à Arpi*, in *Storia e Archeologia della Daunia in memoria di Marina Mazzei* 2008, pp. 195-203.
- Massa-Pairault 2014 = F.-H. Massa-Pairault, *La tombe François et la vision politique de l'Étrurie au IV^e siècle a. C.*, "Ostraka", 22/23, 2013-2014: 47-91.
- Mastrorarde 2002 = D. J. Mastrorarde, *Euripides. Medea*, University Press, Cambridge.
- Meixis 2012 = S. Angolillo, M. Giومان, C. Pilo (éds.), *Meixis. Dinamiche di stratificazione culturale nella periferia greca e romana*, Giorgio Bretschneider, Roma 2012.
- Méridier 1923 = L. Méridier, *Le Cyclope, Alceste, Médée*, (Euripide, tome I), Belles Lettres, Paris 1923.
- Mommsen 1878 = Th. Mommsen, *Delphika*, B. G. Teubner, Leipzig 1878.
- Morard 2009 = T. Morard, *Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, von Zabern, Mainz 2009.
- Moret 2004 = J. P. Moret, *Médée à Éleusis*, in *Cultes locaux* 2004, pp. 143-151.
- Murray 1954 = G. Murray, *Ion of Euripides*, Allen & Unwin, Londres 1954.
- Mythes en images 2007 = B. Bercoff, F. Fix (éds.), *Mythes en images: Médée, Orphée, Œdipe*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon 2007.

- Nothing to do with Dionysos* 1990 = J. J. Winkler, F. I. Zeitlin (éds.), *Nothing to do with Dionysos. Athenian Drama in its social Context*, University Press, Princeton 1990.
- Parmentier, Grégoire 1959 = L. Parmentier, H. Grégoire, *Héraclès. Les Suppliantes, Ion* (Euripide tome III), Belles Lettres, Paris 1959.
- Peintre de Darius* 1986 = A. Cambitoglou, Chr. Aellen, J. Chamay, *Le peintre de Darius et son milieu: vases grecs d'Italie méridionale*, Association Hellas et Rome, Genève 1986.
- Pensa 1977 = M. Pensa, *Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1977.
- Pouzadoux, Prioux 2009 = C. Pouzadoux, E. Prioux, *Orient et Occident au miroir de l'Alexandra et de la céramique apulienne*, in *Lycophron* 2009, pp. 451-485.
- Pouzadoux 2005 = C. Pouzadoux, *Guerre et paix en Peucétie à l'époque d'Alexandre le Molosse (notes sur quelques vases du Peintre de Darius)*, in E. Deniaux (dir.), *Le canal d'Otrante et les échanges dans la Méditerranée antique et médiévale*, Colloque Nanterre, 20-21 novembre 2000, Edipuglia, Bari 2005, pp. 51-65.
- Pouzadoux 2007 = C. Pouzadoux, *Médée tragique dans la peinture apulienne*, in *Mythes en images* 2007, pp. 25-40.
- Pouzadoux 2008 = C. Pouzadoux, *Imagine, cultura e società in Daunia e in Peucezia nel IV secolo a.C.*, in *Storia e Archeologia della Daunia. In ricordo di Marina Mazzei* 2008, pp. 205-220.
- Pouzadoux 2013 = C. Pouzadoux, *Éloge d'un prince daunien : mythes et images en Italie méridionale au IV^e siècle av. J.-C.*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 352, École française de Rome, Roma 2013.
- Pugliese Carratelli 1993 = G. Pugliese Carratelli, *Le lamine d'oro "orfiche" edizione e commento*, Libri Scheiwiller, Milan 1993.
- Pugliese Carratelli 2003 = G. Pugliese Carratelli, *Les lamelles d'or orphiques: instructions pour le voyage d'outre-tombe des initiés grecs*, Belles Lettres, Paris 2003.
- Rebaudo 2013 = L. Rebaudo, *The Underworld Painter and the Corinthian Adventures of Medea. An interpretation of the crater in Munich*, "La rivista di Engramma", 109, 2013, pp. 7-16,

http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1380

- Roscino 2011 = C. Roscino, *Schemi compositivi e linguaggio figurativo nelle scene mitologiche del Pittore di Dario*, in G. F. La Torre, M. Torelli (a cura di), *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Linguaggi e tradizioni*, Giorgio Bretschneider, Roma 2011, pp. 331-340.
- Roux 1976 = G. Roux, *Delphes son oracle et ses dieux*, Belles Lettres, Paris 1976.
- Schauenburg 1988 = K. Schauenburg, *Kreusa in Delphi*, "Archäologischer Anzeiger", 1988, pp. 633-651.
- Schmidt 1979 = M. Schmidt, *Ein Danaïdendrama (?) und der Euripideische Ion auf Unteritalischen Vasen Bildern*, in *Studies Trendall 1979*, pp. 163-169.
- Schmidt 1986 = M. Schmidt, *Medea und Herakles*, in *Festschrift Schauenburg 1986*, pp. 169-174.
- Schmidt 1992 = M. Schmidt, s.v. *Medeia*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI, Artemis Verlag, Zürich und München 1992, pp. 386-398.
- Séchan 1927 = L. Séchan, *La légende de Médée*, "Revue des études grecques", 40, 1927, pp. 234-310.
- Sleigh, Wolff 2001 = T. Sleigh, Chr. Wolff, *Herakles of Euripides*, University Press, Oxford 2001.
- Storia e Archeologia della Daunia in memoria di Marina Mazzei* 2008 = G. Volpe, D. Leone, M. J. Strazzula (éds.), *Storia e Archeologia della Daunia in memoria di Marina Mazzei*, Atti delle giornate internazionali di studio (Foggia 19-21 maggio 2005), Edipuglia, Bari 2008.
- Studies Trendall 1979* = A. Cambitoglou, A. D. Trendall (éds.), *Studies in honour A. D. Trendall*, University Press, Sydney 1979.
- Taplin 2007 = O. Taplin, *Pots & plays: interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century B.C.*, Getty Museum, Los Angeles 2007.
- Theater outside Athens* 2012 = K. Bosher (éd.), *Theater outside Athens: drama in Greek Sicily and South Italy*, University Press, Cambridge 2012.
- Todisco 2002 = L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia: testi, immagini, architettura*, "Biblioteca di Archeologia", 32, Longanesi, Milano 2002.

- Todisco 2003 = L. Todisco, *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Archaeologica 140, G. Bretschneider, Roma 2003.
- Todisco 2014 = L. Todisco (dir.), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, «L'Erma di Bretschneider», Roma 2014.
- Trendall 1984 = A. D. Trendall, *Medea at Eleusis on a Volute Krater by the Darius Painter*, "Record of the Art Museum Princeton University", 43.1, 1984, pp. 4-17.
- Van Looy 1992 = H. van Looy, *Euripides. Medea*, B.G. Teubner, Stuttgart 1992.
- Vérilhac, Vial 1998 = A. M. Vérilhac, C. Vial, *Le mariage grec: du VI^e siècle av. J.-C. à l'époque d'Auguste*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", suppl. 32, Ecole française d'Athènes, Athènes 1998.
- Visualizing the Tragic* 2007 = C. S. Kraus, S. Goldhill, H. P. Foley, J. Elsner (éds.), *Visualizing the tragic : drama, myth, and ritual in Greek art and literature: essays in honour of Froma Zeitlin*, University Press, Oxford 2007.
- Will 1955 = E. Will, *Korinthiaka: recherches sur l'histoire et la civilisation de Corinthe des origines aux guerres médiques*, E. de Boccard, Paris 1955.
- Zacharia 2003 = C. Zacharia, *Converging Truths: Euripides' Ion and the Athenian Quest for Self-Definition*, Brill, Leiden 2003.
- Zaphiropoulou 1997 = P. Zaphiropoulou, s.v. *Hyperboreioi*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VIII, suppl., Artemis Verlag, Zürich und München 1997, pp. 641-643.

L'auteur

Françoise-Hélène Massa-Pairault

Françoise-Hélène Massa-Pairault est Directrice de recherche émérite au CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), Elle a été membre de l'École Française d'Archéologie de Rome et professeur à l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles.

Elle a effectué des recherches archéologiques à Tarquinia, Bolsena, Marzabotto.

Parmi ses nombreux livres, articles et rapports dans des Congrès internationaux, elle a publié *Iconologia e politica nell'Italia antica. Roma, Lazio, Etruria, Lazio, dal VII al I secolo a. C.* (Longanesi: Milano 1992), *La cité des Étrusques* (Éditions du CNRS: Paris 1996), *La Gigantomachie de Pergame ou l'image du monde* (suppl. BCH 50: Athènes 2007).

Ses recherches portent principalement sur des questions d'histoire, de société et d'iconologie relatives à l'Italie et à l'Étrurie avant Auguste. Elles donnent une place particulière à l'art hellénistique à Pergame et en Étrurie.

Email: fhpm@inwind.it

L'article

Date d'envoi: 8/12/2015

Date d'acceptation: 22/01/2016

Date de publication: 30/06/2016

Comment citer cet article

Massa-Pairault, Françoise-Hélène, *De Créuse à Médée (selon le Peintre de Darius)*, "Medea", II, 1, 2016, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-2414>