

Florence LE BARS-TOSI

UN PIED (DE NEZ) DANS LA TOMBE :
L'IRREVERENCE SUR LES PRODUCTIONS D'ARGILE EN CONTEXTE
FUNÉRAIRE¹

They are not long, the weeping and the laughter.
Ernest Dowson²

Contribuant à la création et à la diffusion de modèles iconographiques pour illustrer les épisodes à caractère mythologique appréciés de leur clientèle locale ou étrangère, les peintres de vases et les coroplastes savent aussi détourner ces modèles pour les caricaturer ou leur conférer une charge parodique, à l'encontre d'un pouvoir politique et/ou religieux. Cette irrévérence, sensible dans plusieurs types de production du monde grec, en particulier à partir de la fin de l'époque classique, pose de multiples questions sur les motivations de la création de telles images, leur emploi et leur finalité, surtout lorsque l'on examine au plus près leur contexte de découverte. En effet, les vases à scènes parodiques ou certaines figurines de terre cuite à traits caricaturaux d'époque hellénistique, ont été découverts dans des tombeaux. Si elles ne sont peut-être pas créées pour accompagner le défunt, ces images trouvent leur dernier emploi en tant que mobilier de tombes. Quel poids accorder alors à la charge humoristique de ces images en milieu funéraire ? Agissent-elles comme un dérivatif ? Doit-on leur conférer un usage cathartique face à l'angoisse de la mort et de la disparition, ou peut-il s'agir d'objets à valeur apotropaïque ?

En changeant d'échelle, on observe que les lieux de découverte d'œuvres à caractère parodique potentiellement irrévérencieux, forment des « foyers » de concentration en dehors de Grèce, notamment en Cyrénaïque, en Grande-Grèce (en particulier à Paestum) et en Sicile, ainsi qu'en Asie Mineure, notamment à Smyrne, Priène et Myrina. Cela montre une culture locale particulièrement réceptive, qui apprécie et favorise la création d'images alternatives et se fait l'écho de facéties de langage ou de jeux parodiques littéraires et théâtraux. Ces types de productions, égratignant le prestige des rois, des héros et même des dieux, témoignent également d'une certaine latitude de langage et de représentation auprès des autorités politiques et religieuses. Ils contribuent ainsi à définir les contours du licite, du dicible, et à repousser les limites du blasphème et de l'obscène.

Plusieurs exemples découverts en contexte funéraire dans les différentes régions évoquées, permettent de mieux saisir les enjeux de telles images parodiques pour approcher un peu plus la conception de l'irrévérence dans l'Antiquité.

¹ Je remercie vivement Évelyne Prioux pour son invitation à réfléchir sur la notion d'irrévérence dans les arts visuels et Violaine Jeammet pour les discussions stimulantes qui ont précédé la rédaction de cet article.

² Cité par A. D. Trendall, « Farce and Tragedy in South Italian Vase-Painting », *Looking at Greek Vases*, éd. T. Rasmussen et N. Spivey, Cambridge, 1991, p. 181 ; également publié avec mise à jour bibliographique par I. MacPhee (éd.), *Myth, Drama and Style in South Italian Vase-Painting. Selected Papers by A.D. Trendall*, Uppsala, 2016, p. 101.

L'IRREVERENCE EN IMAGES : LICENCE, EXCES, VULGARITE ?

Poursuivant la réflexion de Marlène Trochet sur l'illustration de l'irrévérence en milieu étrusque³, je voudrais m'interroger tout d'abord sur les liens entre image et support pour établir une distinction entre la simple vulgarité (ou l'esprit potache) et l'irrévérence en tant que volonté d'aller à l'encontre des normes sociales et de la bienséance.

En effet, je ne crois pas qu'il faille considérer comme irrévérencieuse la volonté délibérée de vulgarité, qui dans le monde grec (comme dans le monde romain) est associée aux représentations comiques en lien avec le théâtre. Pour qu'il y ait irrévérence, il faut qu'il y ait l'objectif supplémentaire de bousculer, de dénoncer ou de renverser la norme sociale, l'éthique bien-pensante de la cité ou de la classe sociale qui reçoit l'image et utilise son support.

La frontière entre les deux types d'intentionnalité est parfois ténue et difficile à établir. En cela, le contexte de découverte de l'œuvre et les indices de son utilisation peuvent révéler de nouvelles informations. Par exemple, certains vases monumentaux retrouvés dans les tombes et que l'on pensait produits exclusivement pour les cérémonies funéraires, ont montré des traces d'usage et de restauration antiques indiquant une utilisation précédente. Le célèbre cratère de l'Amazonomachie (Musée archéologique national de Naples) présente ainsi de nombreuses agrafes en bronze, preuves d'une restauration antique⁴.

Il faut donc insister ici sur la nécessité d'étudier les images en contexte, ou plutôt dans leurs contextes successifs, le milieu de réception étant tout aussi important que le lieu de production de l'œuvre⁵. Une image crue peut être simplement vulgaire, mais, placée sur un support particulier, elle peut se charger d'une nouvelle intentionnalité. C'est tout le paradoxe (ou plutôt l'irrévérence) des images obscènes représentées sur des vases du symposium — le banquet étant en principe un lieu de plaisir mesuré, de convivialité et de divertissement dans le respect de la morale⁶.

³ Voir la contribution de Marlène Trochet dans ce volume.

⁴ Voir L. Detrez et C. Pouzadoux, « Naples - Sèvres. Pourquoi le Centre Jean Bérard et le musée national de la céramique de Sèvres nouent-ils un partenariat ? », *L'archéologie funéraire en Italie du Sud (fin VI^e – début III^e siècle av. J.-C.)*, éd. A. Attia, D. Costanzo, C. Mazet, V. Petta, Venouse, à paraître. D. Walsh formule une idée similaire : « This is a complex question, as the context — in the case of tomb material — may not reflect the original use of the piece and the dramatic and mythological content of the material is sometimes blurred. » (D. Walsh, *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting, The World of Mythological Burlesque*, Cambridge, 2009, p. 280).

⁵ Curieusement, lorsqu'il s'agit de productions attiques exportées ailleurs dans le bassin méditerranéen, le lieu de découverte ne reçoit que peu d'attention dans les analyses pourtant récentes sur les images et l'humour antique (A. G. Mitchell, *Greek Vase-Painting and the origins of visual humour*, Cambridge - New York, 2009 ; D. Walsh, *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting*, p. 278-281).

⁶ Xenophon, *Le Banquet*, 6, 10 : Καί ῥαδίως γ', ἂν ἃ μὴ δεῖ λέγειν, ἔφη, σιωπᾶς (« Taire ce que l'on ne doit pas dire [dans le cadre d'un banquet] »).



Figure 1. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de la Fonderie, conservée à Berlin, Antikensammlung, inv. 3757. © Wikipedia commons.

Prenons l'exemple du célèbre tondo de la kylix du Peintre de la Fonderie, conservée à Berlin (Figure 1)⁷. Comment interpréter cette image portée sur un vase découvert à Orvieto en contexte funéraire ? Cette typologie de coupe, produite à Athènes dans la première moitié du v^e siècle av. J.-C. et largement importée par les Étrusques, est un marqueur social dans le contexte du banquet et reste un élément de prestige dans le mobilier funéraire. La coupe de Berlin montre une hétéaire en train d'uriner dans un grand skyphos. S'agit-il d'un simple pot de chambre, ce qui conférerait à l'image une valeur presque documentaire, et la placerait du côté des « scènes de genre » ? Je ne le crois pas, pour deux raisons. Tout d'abord, la ressemblance frappante entre le skyphos de la coupe de Berlin et celui que tient une autre hétéaire sur une coupe du Getty peinte par Onésimos (un peu moins de 20 ans avant), permet de confirmer la fonction de skyphos d'un tel vase dans son usage approprié. De dimensions imposantes, il reste un vase à boire (σκάφιον) et non à uriner⁸. Ensuite, le support de l'image confirme cette clé de lecture : il s'agit d'une coupe, vase par excellence du symposium, symbole de la convivialité partagée et aussi marqueur social important.

En détournant l'objet support, dans une association visuelle qui invite à comparer le vin de la coupe à de l'urine d'hétéaire, l'image fonctionne ici comme un clin d'œil irrévérencieux et

⁷ Berlin, Antikensammlung, inv. 3757. *CVA*, Berlin, Antiquarium 2, 27, pl. 74-2 ; *CVA*, Berlin Antiquarium 3, 19, pl. 125.3-7.

⁸ Aristophane rapproche le vase à boire (σκάφιον) du vase de nuit (ἀμῖς) dans les *Thesmophories*, documentant ainsi une pratique de cabaret. *Thesm.* 633 : Σκάφιον Ξένυλλ' ἤτησεν οὐ γὰρ ἦν ἀμῖς. « Xénylla demanda une écuelle car il n'y avait pas de pot de chambre. » (V. Coulon et H. Van Daele [éd.], *Aristophane, tome IV*, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 44).

peut-être un jeu autour d'une expression courante (pensons aujourd'hui au Pisse-dru du Beaujolais, ou au Sauvignon Néo-Zélandais Cat's Pee).

Le contexte de découverte – une tombe à Orvieto – invite à reposer, dans un premier temps, la question de l'intentionnalité du peintre, ce qui revient à s'interroger sur le contexte de production. Ici, le jeu de langage est évident, même s'il nous échappe en partie⁹. Dans un second temps, se pose également la question de l'intentionnalité du client : cette fois, c'est en analysant le contexte de réception et d'utilisation de l'objet que l'on parvient à justifier la présence de cette coupe dans le mobilier d'une tombe, et donc à comprendre son dernier emploi dans un contexte funéraire. Il est en effet difficile d'affirmer que les vases porteurs d'images irrévérencieuses découverts dans des tombes, aient bien été produits pour cet usage¹⁰. Tout porte à croire au contraire, qu'il s'agit de productions pour « les vivants », le plus souvent dans le contexte du symposium, parfois (comme nous allons le voir) dans un contexte rituel bien précis. À la suite de Trendall et de sa « Dionysiac connection »¹¹, David Walsh considère que la présence d'images liées à la comédie et au théâtre, avec ce qu'elles comportent de facétie et d'irrévérence, constituent une sorte d'offrande à Dionysos et ne doivent donc pas attirer son courroux dans les rites funéraires où il est l'une des divinités honorées¹². Il remarque également à la suite de Green¹³, que Dionysos n'est (presque) jamais caricaturé ni représenté de façon irrévérencieuse par les peintres de vases, mais qu'au contraire sa présence majestueuse, souvent solennelle, confère à la scène une gravité en contraste avec le burlesque de la situation¹⁴. Il faut sans doute être plus nuancé et se garder d'une interprétation univoque de phénomènes et de contextes géographiquement et culturellement différents, selon que l'on examine un vase attique dans une tombe étrusque¹⁵, une céramique italote dans un tombeau indigène ou une figurine de terre cuite en Grèce de l'Est. Si la même intentionnalité – en l'occurrence, l'irrévérence envers la norme établie – les unit, ces œuvres restent à interpréter en fonction de leur contexte de réception, tout autant que de leur contexte de production. Il n'est pas certain

⁹ Plusieurs lettres sont visibles dans le tondo de la coupe de Berlin : [K]AΛE sur le skyphos, ..VOV et ΛECCO de part et d'autre du personnage. Ces deux dernières inscriptions sont considérées comme privées de sens (*CVA, Berlin 2*, 27, pl. 74.2). Je me demande s'il ne faut pas au contraire les interpréter comme les fragments d'une expression humoristique ou irrévérencieuse en lien avec l'image. Sur les jeux de mots au cours du banquet, voir notamment F. Lissarrague, *The Aesthetics of the Greek Banquet. Images of Wine and Ritual*, Princeton, 1990, p. 59-86 ; J. Bremmer, « Jokes, jokers and jokebooks in ancient Greek culture », *A Cultural History of Humour*, J. Bremmer, H. Roodenburg (éd.), Cambridge, 1997, p. 11-28.

¹⁰ L'amphore-situle de Bâle (inv. BS 484), attribuée au Peintre de l'Exposition de Virginie est une exception notable (A. D. Trendall et A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, 1st Suppl., Londres, 1983, p. 174-175, n° 86f ; M. Schmidt, « Hermes als Seelengeleiter auf einer apulischen Loutrophoros in Basel », *Antike Kunst*, 27, 1984, p. 34-40, pl. 8-10 ; D. Walsh, *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting*, p. 380, n. 21).

¹¹ « His [Dionysos] is a triple godhead — he is god of wine, and hence of the symposium; he is god of the drama and the choral ode or dithyramb; he is also god of the mysteries [...]. A vase, therefore, which represents one or other of these aspects of his divinity is appropriate for a symposium or as an offering to the dead [...] », A. D. Trendall, « Farce and Tragedy in South Italian Vase-Painting », p. 153.

¹² D. Walsh, *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting*, p. 278-281. Sur l'aspect chthonien de Dionysos et l'importance du Dionysos éleusinien dans les rites funéraires, notamment en Grande-Grèce, voir A. Bottini, *L'archeologia della salvezza: l'escatologia greca nelle testimonianze archeologiche*, Milan, 1992.

¹³ J. R. Green, « Theatrical motifs in non-theatrical contexts on vases of the later fifth and fourth centuries », *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, A. Griffiths (éd.), Londres, 1995, p. 93-122.

¹⁴ D. Walsh, *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting*, p. 149-156.

¹⁵ A. G. Mitchell (*Greek Vase-Painting and the origins of visual humour*, p. 282-295) dresse la liste des peintres attiques (les autres productions ne sont pas considérées) à figures noires puis à figures rouges les plus enclins aux représentations comiques.

que la dimension dionysiaque soit toujours pertinente, ou du moins qu'elle soit la seule clé de lecture et d'interprétation valide.

QUE REVELE L'IMAGE IRREVERENCIEUSE TROUVEE EN CONTEXTE FUNERAIRE ?

Poser la question de la pertinence d'une lecture irrévérencieuse de certaines images retrouvées sur des éléments de mobilier funéraire, revient à s'interroger sur le rôle de l'image et de son support dans la tombe. Les objets qui composent le trousseau du défunt sont choisis par les vivants. La composition du mobilier funéraire est dictée par un premier phénomène que l'on pourrait qualifier de « thésaurisation opportuniste » : les objets ayant appartenu au défunt sont sélectionnés en fonction de leur valeur intrinsèque objective, mais aussi de la charge symbolique ou affective qu'ils véhiculent. Ce premier mode opératoire est parfois complété par la commande d'œuvres à des ateliers d'artisans, qui créent alors des objets spécialement et uniquement conçus pour l'usage funéraire. Ces deux stratégies sont souvent concomitantes en des proportions qui varient selon les régions, les époques et le groupe d'appartenance du défunt. Le mobilier funéraire et les images qu'il véhicule ne doivent cependant pas être considérés comme un reflet fidèle du caractère ou des réalisations du défunt, mais renvoient plutôt à la perception que la société a du défunt. En d'autres termes, l'habit ne fait pas le moine mais montre les goûts et les aspirations qu'on lui prête. Ainsi les vases à scènes dites phyllaques, découverts en grand nombre en Sicile et en Grande-Grèce, en particulier dans les nécropoles autour de Paestum, ne désignent pas les défunts comme des acteurs (il y en aurait une proportion bien trop grande), mais prouvent le profond attachement à la culture théâtrale et l'enracinement d'une véritable érudition dramatique dans une société pourtant fortement marquée par la mixité ethnique et culturelle. Les grandes tragédies grecques sont à ce point assimilées, qu'on se permet d'y faire allusion en passant par le détour de la parodie et du burlesque. Ces versions deviennent à leur tour partie prenante du patrimoine culturel. Prenons l'exemple du cratère d'Astéas qui représente une parodie du mythe de la séduction d'Alcmène (Figure 2)¹⁶. Zeus y est représenté comme un vieillard libidineux et maladroit, accompagné par un Hermès bedonnant brandissant une lampe qu'il vient d'allumer. La mèche prend explicitement la forme d'un phallus et complète visuellement le jeu de mot obscène (rallumer la mèche).

Nous restons dans l'univers du théâtre avec le lécythe campanien de type Pagenstecher du musée Ian Potter de Melbourne (Figure 3)¹⁷. Modeste par ses dimensions (à peine 6 cm de hauteur) et par la qualité de son dessin, le vase représente un acteur comique, saisi dans une attitude de course burlesque ou de danse. Le visage aux traits accentués est surmonté d'une épaisse chevelure noire bouclée, qui rappelle les masques du *θεράπων οὔλος*, l'esclave frisé affligé de strabisme de la comédie moyenne et nouvelle¹⁸. Notons également la grande similitude avec le type D de Webster¹⁹. Ce qui interpelle le regard, c'est le contraste (encore

¹⁶ Cratère en cloche paestan à figures rouges, attribué à Astéas. Musées du Vatican U 19 (inv. 17106), ancienne collection Mengs. Voir A. D. Trendall, *The Red-figured Vases of Paestum (RVP)*, Londres, 1987, p. 124, n°176, pl. 73 a-b.

¹⁷ Ian Potter Museum of Art, Melbourne, n°1990.0020 (MUV 77), publié par P. Connor et H. Jackson, *A Catalogue of Greek Vases in the collection of the University of Melbourne at the Ian Potter Museum of Art*, Melbourne, 2000, n°57, p. 168-169.

¹⁸ L. B. Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Gênes, 1981, p. 204-205. Pour le contexte campanien, à rapprocher du relief Ruesch 575 du Musée archéologique de Naples (M. Bieber, *The History of the Greek and the Roman Theatre*, 2^e éd., Princeton, 1971, fig. 324) et de la peinture d'Herculanum inv. 9037 du même musée.

¹⁹ T. B. L. Webster, *Monument Illustrating Old and Middle Comedy*, 3^e éd., Institute of Classical Studies, Suppl. n°39, Londres, 1978, p. 16.

parfaitement visible malgré le mauvais état de conservation des rehauts) entre la bedaine, les fesses et le sexe postiches retenus par une tunique noire, et le blanc des zones de chair nue (les bras, les jambes, le visage masqué). La représentation des chairs en rehaut blanc obéit à des conventions iconographiques fixées depuis l'époque archaïque pour identifier les personnages féminins. Ces conventions sont parfois dépassées, notamment à partir du IV^e siècle av. J.-C. dans la céramique apulienne, où le rehaut blanc se trouve employé fréquemment pour représenter le marbre d'une statue par exemple. Pourtant ici, il ne s'agit ni d'une statue, ni (*a priori*) d'un personnage féminin. La couleur blanche des chairs crée au contraire un contraste provocateur avec l'énorme phallus qui pend entre les jambes du personnage. L'attitude toute entière du personnage singe à outrance une gestuelle féminine. L'ambiguïté sexuelle des personnages de théâtre et le travestissement sont des ressorts fréquents de la comédie. Pensons au personnage du Parent d'Euripide dans les *Thesmophories* d'Aristophane, citées précédemment. Il se déguise en femme mais finit par se faire découvrir et déshabiller sur scène. Il tente alors de dissimuler son sexe (on imagine aisément le jeu scénique) en le faisant passer tantôt devant, tantôt derrière pour tromper ses interlocuteurs²⁰. Du côté des images, le cratère en cloche de Sant'Agata montre une parodie d'Antigone, où l'héroïne est en fait un vieillard déguisé en femme, qui ne s'achemine vers son destin que contraint et forcé par un garde du palais de Créon²¹. Sur les vases dits phyaques, le corps comique des personnages est représenté avec des rembourrages (ventre, poitrine et fesses postiches) qui soulignent les contrastes avec l'idéal athlétique du *kalos kagathos*²². À ce corps comique, s'ajoutent d'autres accessoires (phallus postiche, vêtement particulier, masque à perruque etc.) qui établissent l'identité sexuelle des figures. La poitrine marquée des personnages permet alors d'introduire une caractéristique féminine synonyme, sur un corps d'homme, de mollesse, de gloutonnerie et de manque de maîtrise de soi. C'est ce que l'on observe sur de nombreux vases dits phyaques, dont le cratère en cloche de la comédie de l'oie de Boston (Figure 4)²³. Le jeune homme à gauche de la scène affiche deux seins aux tétons pointus, tandis que le vieillard qui lui fait face exhibe une poitrine plus flasque mais non moins prononcée. Les mêmes caractéristiques physiques s'observent sur les statuette de Grande-Grèce et en particulier dans la production tarentine du début du IV^e siècle av. J.-C. (Figure 5)²⁴. Dans la plupart des cas²⁵, le ressort comique s'attache au

²⁰ Aristophane, *Thesmophories*, v. 635 et *sqq.*

²¹ Cratère en cloche apulien, découvert et conservé à Sant'Agata dei Goti (ancienne collection Rainone). Datable vers 370 av. J.-C. A. D. Trendall, *The Red-figured Vases of Apulia (RVAp)*, Oxford, 1978-1982, p. 96, 4/224 ; *Phyx Vases*, Londres, 1967 (2^e éd.), p. 59, pl. 4a ; O. Taplin, *Comic Angels and other approaches to Greek drama through vase-painting*, Oxford, 1992, p. 83-88, ill. 21.22.

²² Voir A. Piqueux, « Rembourrages et images du corps dans la comédie ancienne et moyenne : témoignages archéologiques et textes comiques », *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, actes du colloque international de Rennes (1-4 septembre 2004), éd. F. Prost, J. Wilgaux, Rennes, 2006, p. 133-150 (disponible sur internet, consultation le 30 octobre 2018 : <http://books.openedition.org/pur/7330>).

²³ Cratère en cloche apulien, attribué au Peintre de MacDaniel par Trendall (d'après un vase de la collection MacDaniel à Harvard), datable vers 370 av. J.-C. Museum of Fine Arts de Boston, n°69.951. Voir A. D. Trendall, *RVAp*, p. 100, 4/251 ; O. Taplin, *Comic Angels*, p. 32, ill. 11.3.

²⁴ Le personnage masculin est présenté debout, nu avec une chlamyde sur les épaules. Son ventre et sa poitrine sont proéminents. Son visage négroïde, à la bouche large et ouverte, présente des yeux globuleux et un nez épaté. Ce type a été plusieurs fois retrouvé dans des tombes d'enfants. Voir L. Todisco, « Teatro e theatra nelle immagini e nell'edilizia monumentale della Magna Grecia », *Magna Grecia. Arte e artigianato*, éd. G. Pugliese Carratelli, Milan, 1990, p. 103-158, 413-415.

²⁵ A. D. Trendall, *Phyx vases* ; O. Taplin, *Comic Angels*.

travestissement d'homme en femme²⁶. Or, le lécythe de Melbourne montre une situation inverse : une femme, ou un personnage efféminé aux chairs blanches comme celles d'une femme, se déguise en personnage masculin de la comédie. Il faut insister sur cette couleur blanche, qui ne décrit ni le traditionnel justaucorps des acteurs (toujours révélé par des plis sur les bras et les jambes), ni une pâleur malsaine (traditionnellement celle du philosophe dans la comédie), car celle-ci serait plutôt représentée par une couleur jaunâtre que le peintre campanien de la fin du IV^e siècle av. J.-C. aurait été parfaitement capable de reproduire par des rehauts mêlant le blanc et le jaune²⁷. La continuité entre la couleur du visage et celle des bras et des jambes est un autre indice qui porte vers une interprétation d'un personnage précis d'une comédie perdue²⁸. Il s'agissait ou bien d'une femme déguisée en homme (et l'on pense bien entendu à *l'Assemblée des femmes*), ou bien d'un homme dont on raille les traits et les attitudes efféminés. Dans les deux cas, il faut donc restituer à l'image une charge doublement irrévérencieuse et comique, par rapport aux autres représentations d'acteurs sur les vases dits phlyaqes, puisque à la charge burlesque de l'image s'ajoute un jeu sur les conventions de représentation des personnages de la comédie.



Figure 2. Cratère en cloche paestan à figures rouges, attribué à Astéas. Musées du Vatican U 19 (inv. 17106). © Musei Vaticani.

²⁶ Dans *l'Assemblée des femmes* le déguisement de Praxagora en homme pour parler à l'Assemblée est, par son exception même, doublement comique.

²⁷ Sur ce point voir A. Piqueux, « Rembourrages et images du corps dans la comédie ancienne et moyenne », § 17-18.

²⁸ La caractérisation polychrome des représentations d'acteurs obéit en effet à des codes assez rigides, mis en œuvre aussi bien dans la peinture sur vases que dans la coroplastie. Cela est particulièrement sensible en Grande-Grèce et en Sicile. Par exemple les statuette de Lipari du type de l'Agroikos, le jeune homme obèse qui apparaît dans la comédie nouvelle, montrent un visage jaune orangé, des cheveux bruns, une tunique blanche, des bras et des jambes d'un brun foncé (Lipari, Musée archéologique inv. 12983 ; voir L. Bernabò Brea, *Menandro e il teatro greco*, Gênes, 1981, p. 77, E 11).

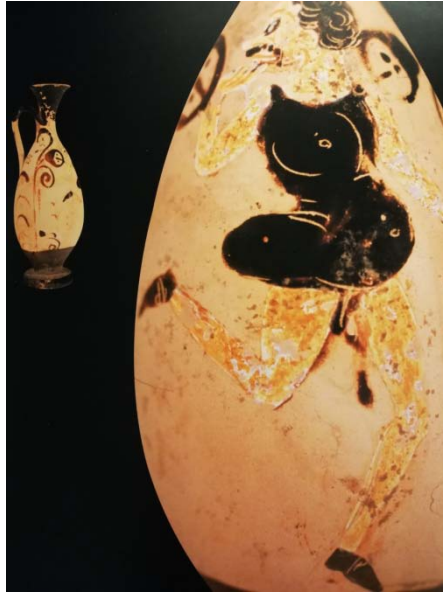


Figure 3. Lécythe campanien de type Pagenstecher, conservé au Ian Potter Museum of Art, Melbourne, n°1990.0020 (MUV 77). © D'après P. Connor, H. Jackson 2000, p. 169.



Figure 4. Cratère en cloche apulien, attribué au Peintre de MacDaniel (vers 370 av. J.-C.). Boston, MFA, 69.951. © Boston, Museum of Fine Arts.



Figure 5. Figurine de terre cuite moulée représentant un personnage comique, Tarente, MARTA inv. 207929. © Avec l'autorisation du Museo Archeologico Nazionale di Taranto (prot. 809). Reproduction interdite.

ÉCHOS FACETIEUX D'UN CONTEXTE PERDU

Il faut reconnaître qu'une grande partie du sel de ces images parodiques ou burlesques nous échappe sans doute, car elles accompagnaient et illustraient des dictons populaires, des expressions comiques éventuellement tirées du théâtre ou de chansons, des proverbes drolatiques, toutes manifestations orales aujourd'hui perdues.

C'est la sensation que l'on perçoit par exemple devant l'amphore pseudo-panathénaique lucanienne, attribuée au Peintre de Naples 1959 (Figure 6)²⁹. On y voit, superposés dans le champ, une tête d'homme barbu, un chameau sur une montagne rocheuse et un thyrses. Cette image ne peut s'expliquer que par l'existence d'un langage connexe, un jeu de mots, une expression ou un proverbe.

Des échos facétieux étaient certainement à l'origine du célèbre cratère montrant Phrynis, le cytharède de Mytilène (446-416 av. J.-C.) molesté par Pyronidès³⁰. En plus d'une allusion à la pièce d'Eupolis, Alexa Piqueux a mis en évidence l'association comique entre la figure de Phrynis et l'Apollon « phlyaque » sur le cratère de Saint-Pétersbourg³¹. Le bichon maltais qui accompagne le citharède fait ici office d'animal féroce, pour souligner le caractère de *despotès thèrôn* de Phrynis-Apollon. Ce vase a été produit à Paestum et peint par Astéas, mais découvert en milieu funéraire à Pontecagnano, la voisine étrusque. Alexa Piqueux a judicieusement replacé la lecture de l'image dans le cadre des débats sur la musique au IV^e siècle — débats qui intéressent particulièrement les populations d'Italie méridionale, fortement imprégnées de pythagorisme. On peut poursuivre l'analyse en soulignant l'assimilation totale de la part des

²⁹ Amphore pseudo-panathénaique lucanienne à figures rouges, attribuée au Peintre de Naples 1959 (vers 360-340 av. J.-C.). Ancienne collection de Caroline Murat. Musée archéologique national de Naples (MANN) inv. 81739.

³⁰ Cratère en cloche paestan à figures rouges, attribué à Astéas (vers 370-360 av. J.-C.), découvert à Pontecagnano. Musée archéologique de Salerne (Pc 1812). A.D. Trendall, *RVP*, p. 65, 2/19, pl. 20 *c-d*.

³¹ Cratère en cloche paestan à figures rouges, attribué au Peintre du Louvre K 240 (vers 370-360 av. J.-C.). Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. 1660 (St. 1777 ; W. 2225). A.D. Trendall, *Phlyax Vases*, p. 32 ; A.D. Trendall, *RVP*, p. 48, 1/105, pl. 13 *e-f*. Voir l'analyse d'A. Piqueux, « Quelques réflexions à propos du cratère d'Astéas, "Phrynis et Pyronidès" », *Apollo*, 22, 2006, p. 3-10.

populations étrusques de Pontecagnano, non seulement de la culture théâtrale que suppose cette image, mais aussi des jeux de langage grecs autour des personnages représentés.

Le même raisonnement doit s'appliquer à l'œnochoé du Peintre de Nicias (Figure 7)³². Produit à Athènes vers 410 av. J.-C., le vase montre l'apothéose d'Héraclès, un thème largement illustré par les peintres attiques depuis le VI^e siècle av. J.-C., mais détourné ici de manière parodique. La Nikè qui conduit le char du héros a plutôt des allures de mégère et les chevaux sont remplacés par des Centaures rétifs, menés par un Satyre exécutant un pas de danse grotesque. Le visage du héros est traité de manière caricaturale, la *léontè* recouvrant sa tête et ses épaules accentuant encore l'animalité du personnage. Il n'y a aucune inscription, mais les différents protagonistes sont si expressifs, qu'on a l'impression de les entendre prononcer des jurons. Là encore, le jeu entre l'image et l'oralité est omniprésent. Cette représentation trouve bien sûr une charge comique en milieu attique, mais elle acquiert une dimension supplémentaire dans son contexte de réception. L'œnochoé a en effet été retrouvée en Cyrénaïque, en contexte funéraire. Il serait sans doute prétentieux de vouloir définir toutes les implications d'une telle image parodique dans un milieu dont nous ignorons tout ou presque³³. On peut néanmoins remarquer le haut degré de culture et d'hellénisation nécessaire à la réception d'une telle image, qui porte en elle une forte dose d'irrévérence envers les dieux et une moquerie de l'ordre établi.

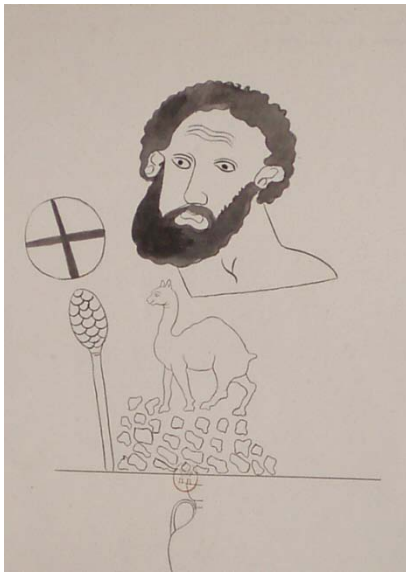


Figure 6. Relevé à l'encre de la face A de l'amphore pseudo-panathénaïque lucanienne à figures rouges, attribuée au Peintre de Naples 1959 (MANN inv. 81739). BnF, Cabinet des Estampes, GB 45 Fol, n°657 (source gallica.bnf.fr : ark:/12148/btv1b8591598j).



Figure 7. Œnochoé attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Nicias (vers 410 av. J.-C.). Musée du Louvre (M 9). © RMN-Grand Palais (musée du Louvre), Hervé Lewandowski.

³² Œnochoé attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Nicias (vers 410 av. J.-C.). Musée du Louvre (M 9).

³³ Il s'agit d'une découverte effectuée au milieu du XIX^e siècle. Le contexte de la tombe et la fouille ont été peu décrits.

FACE AU POUVOIR ET AUX NORMES, LA TOMBE COMME DERNIER LIEU D'EXPRESSION ?

Devant le caractère unique de certaines représentations retrouvées sur le mobilier funéraire ou les parois d'une tombe, on serait tenté de définir l'espace funéraire comme le dernier lieu d'expression individuelle et donc un endroit où l'irrévérence peut trouver sa place. On l'a vu, les scènes crues, érotiques, parodiques, grotesques ne manquent pas, en particulier dans certaines régions comme la Grande-Grèce et la Sicile. Et pourtant, si l'on déplace le regard à l'échelle de la nécropole, il apparaît que les pratiques funéraires sont extrêmement codifiées et laissent en fait peu de marge à l'interprétation individuelle. Tout se passe comme s'il existait une licence admise ou tolérée par la cité, une prise de distance calculée par rapport aux normes sociales. Cette même « distance de sécurité » est admise chez les poètes dans les contextes auliques : pour peu que l'ambiguïté des vers puisse préserver l'autorité et la réputation du régner, le poète a toute licence³⁴. L'irrévérence des images découvertes en milieu funéraire participerait alors davantage d'un pied de nez de la culture à elle-même. Par le détournement parodique et irrévérencieux, on démontre en fait sa culture et son érudition.



Figure 8. Cratère en calice sicéliote, attribué au Peintre de Dircé (vers 360 av. J.-C.). Musée archéologique de Madrid n. i. 11026. © Museo Arqueológico Nacional. Photographie : Antonio Trigo Arnal.

C'est dans ce sens que doit être interprétée la version parodique de Zeus, entre un joueur d'aulos et un serviteur, sur un cratère en calice de Sicile du milieu du IV^e siècle av. J.-C. (Figure 8)³⁵. Le roi des dieux est représenté bedonnant, courbé sur sa canne, le visage déformé

³⁴ Voir l'exemple de Philoxène de Cythère analysé par É. Prioux, « Machon et Sotadès, figures de l'irrévérence alexandrine », *Le poète irrévérencieux*, actes du colloque ENS LSH, Universités de Lyon 2 et Lyon 3 (17, 19 et 20 octobre 2007), éd. B. Delignon, Y. Roman, Paris, 2009, p. 115-131.

³⁵ Cratère en calice sicéliote, attribué au Peintre de Dircé (vers 360-340 av. J.-C.). Musée archéologique de Madrid 11026. A. D. Trendall, *RVP*, p. 25, n. 6.

par la caricature, emmitouflé dans sa chlamyde et retenant le foudre comme s'il s'agissait d'un poulet prêt à s'échapper. La charge irrévérencieuse est bien présente sur le cratère sicéliote, mais elle démontre le haut niveau d'hellénisation de son propriétaire.

DE L'IRREVERENCE A L'ESPOIR

Jusqu'à maintenant, j'ai surtout évoqué les images portées par les vases. Cependant la coroplastie joue un rôle important dans la diffusion iconographique et symbolique en milieu funéraire. Je souhaiterais ainsi revenir brièvement sur les productions de « grotesques ». Fabriquées en Égypte, un peu à Tarente et surtout en Asie Mineure, notamment à Smyrne, Priène et Myrina, ces figurines caricaturales présentent une véritable « galerie des horreurs »³⁶ à laquelle on peine encore à attribuer une valeur documentaire, morale, comique ou apotropaïque. Il faut tout d'abord distinguer les figures pathologiques des grotesques. Les premières montrent des anomalies physiques ou les conséquences somatiques d'une maladie ou parfois d'un vice (l'Envie, l'Avarice). Les grotesques sont davantage des caricatures et affectionnent les sujets de genre (l'ivrogne, le nain, le bossu). Les figurines se distinguent également par leur contexte de découverte : domestique et plus rarement religieux pour les figures pathologiques ; sacré et funéraire pour les grotesques.

Le serviteur nain, découvert à Myrina en contexte funéraire et aujourd'hui conservé au Musée du Louvre³⁷, porte un panier chargé de victuailles et exhibe un phallus disproportionné qui s'échappe des plis de la courte tunique. Il s'agit sans doute d'une image licencieuse, mais qui reflète également des préoccupations eschatologiques. En effet, symbole de fertilité renouvelée, le phallus recouvre ici une fonction apotropaïque. On sait la place qu'occupait la représentation des organes sexuels masculins et féminins dans les cérémonies d'initiation aux cultes éleusiens. Le rappel de la puissance fécondatrice du phallus dressé dans le contexte d'une sépulture, ne doit pas être interprété comme un pied de nez à la mort, mais bien comme le maintien de la promesse de renaissance de l'initié, véhiculée par la pensée eschatologique au cœur des cultes à mystères.

À la lumière de ces exemples, il faut peut-être réinterpréter une statuette en terre cuite découverte à proximité du Dipylon et conservée au Musée du Céramique d'Athènes (Figure 9)³⁸. La statuette représente une femme entièrement nue, les jambes fléchies, dans une position traditionnellement interprétée comme celle de la parturiente. On remarque l'insistance portée sur la représentation de son sexe ouvert. Le sourire large et factice et la chevelure coiffée avec soin et retenue dans un cécryphale, établissent un fort contraste avec les marques de l'âge, visibles sur les seins tombants et le ventre bedonnant. Cela évoque bien entendu le monde des hétaires, notamment les représentations de courtisanes qui urinent (cf. *supra*), avec ici une charge humoristique et grotesque supplémentaire. La figurine du Céramique, datée par Barbara Vierendeis-Schlörb du milieu du V^e siècle av. J.-C., mais que l'on pourrait plutôt placer dans les dernières décennies du V^e siècle³⁹, doit également être rapprochée des premières

³⁶ L'expression est de L. Laugier, dans *D'Izmir à Smyrne. Découverte d'une cité antique*, cat. expo. Louvre (11 octobre 2009 – 18 janvier 2010), éd. I. Hasselin Rous, L. Laugier, J.-L. Martinez, Paris, 2009, p. 173.

³⁷ Statuette en terre cuite moulée représentant un serviteur nain, chauve et ithyphallique. Datable du I^{er} siècle après J.-C. Musée du Louvre (Myr 332).

³⁸ Statuette en terre cuite T 234. Voir B. Vierendeis-Schlörb, *Kerameikos XV, Die Figürlichen Terrakotten*, Munich, 1997, p. 84-86 et cat. 262, pl. 52, 1-3. Je remercie Violaine Jeammet d'avoir attiré mon attention sur cette statuette.

³⁹ V. Jeammet, dans P. Ballet et V. Jeammet, « Petite plastique, grands maux. Les "grotesques" en Méditerranée aux époques hellénistique et romaine », *Corps outragés, corps ravagés de l'Antiquité au Moyen Âge, journées d'études organisées à Poitiers et à Lorient les 15-16 janvier et 6 mars 2009*, éd. L. Bodiou, V. Mehl, M. Soria, Turnhout, 2011, p. 39-82, n. 32.

figurines de Baubô, à fonction apotropaïque. Comme Violaine Jeammet le rappelle : « Liées aux mystères orphiques, ces figures féminines exhibitionnistes renvoient au mythe de Déméter et représentent la vieille femme qui avait réussi, en montrant son sexe (*aideia*), à faire rire la divinité, pourtant éplorée lors de la recherche de sa fille »⁴⁰. Le contexte d'utilisation de la figurine du Céramique n'est pas connu, mais un autre type de figurine de vieille femme obèse a été découvert avec d'autres statuettes de type grotesque dans la tombe dite « de la troisième dame » à Blisnitza (presqu'île de Taman) qu'A. Schwarzmaier propose d'attribuer à une jeune enfant⁴¹. Sa fonction apotropaïque se double d'une représentation spéculaire du statut pré-nuptial de la défunte : trop âgée pour se reproduire, la vieille femme rejoint symboliquement « la fillette encore impubère et trouve ainsi une place naturelle dans son cortège funéraire »⁴². Ces exemples invitent à une nouvelle lecture iconographique et une toute autre analyse du contexte, en partie perdu, des œuvres. Le sourire qu'ils provoquent chez le spectateur, éloignent un instant la douleur et la peur de la mort. L'irrévérence, qui va à l'encontre de la pudeur et des mœurs établies, doit ainsi être réinterprétée en contexte funéraire suivant les clés de lecture des cultes éleusiniens, qui se diffusent dès le V^e siècle av. J.-C. en Grèce puis dans le reste du monde hellénisé. Au-delà du rictus, c'est donc toute l'espérance d'une pensée téléologique qui s'exprime à travers ces œuvres.



Figure 9. Figurine en terre cuite moulée représentant une femme dénudée accroupie. Athènes, Musée du Céramique T 234 (d'après de *Kerameikos XV*, 1997, pl. 52, fig. 262).

⁴⁰ V. Jeammet dans P. Ballet, V. Jeammet, « Petite plastique, grands maux », p. 46.

⁴¹ A. Schwarzmaier, « *Ich werde immer Kore heissen. Zur Grabstele der Polyxena in der Berliner Antikensammlung* », *JdI*, 21, 2006, p. 175-226. Sur la tombe du kurgan de Bolschaja à Blisnitza, voir aussi A. A. Peredolskaja, « Attische Tonfiguren aus einem südrussischen Grab », *Antike Kunst*, 2, 1964, p. 5-30 ; P. Ballet, V. Jeammet, « Petite plastique, grands maux », p. 45 *et sqq.*

⁴² V. Jeammet, dans P. Ballet, V. Jeammet, « Petite plastique, grands maux », p. 47.



Figure 10. Skyphos béotien cabirique (vers 420 av. J.-C.), Boston, Museum of Fine Arts (Acc. 99533).
© Boston, Museum of Fine Arts.

La même clé de lecture permet d'analyser les productions de la céramique cabirique béotienne. Le skyphos béotien de Boston (Figure 10) offre ainsi une représentation burlesque du jugement de Pâris, que l'on doit replacer dans le cadre du culte à mystères des dieux Cabires pour la comprendre correctement⁴³. Michèle Daumas remarque que « les personnages portent tous des masques à traits négroïdes, ce qui paraît impliquer que ce sont des acteurs jouant le rôle des divinités évoquées »⁴⁴. Dans ce contexte précis, comme dans celui des Thesmophories, lors desquelles les femmes exécutent des gestes impudiques et des actions en dehors de la norme sociale, l'irrévérence des images n'est pas un blasphème mais au contraire une manière d'honorer les divinités. En marquant l'écart par rapport à l'ordre établi des hommes, elle contribue à définir le périmètre éthique de la société et à le borner. Les objets porteurs de ces images se retrouvent parfois dans les sépultures, ce qui témoigne à la fois de leur fonction apotropaïque et de leur valeur symbolique sacrée, porteuse d'un message de dévotion aux divinités chtoniennes.

CONCLUSION

La pluralité des implications symboliques, morales, sociales des images à caractère licencieux en milieu funéraire pose de nombreuses interrogations sur l'intentionnalité de leur producteur (le potier, le coroplaste ou le peintre) et de leur récepteur (le client et/ou le commanditaire). Il serait vain de vouloir retrouver l'intégralité des valeurs de telles images, mais leur support nous éclaire sur une partie au moins de leurs implications, tout en laissant dans l'ombre le « paratexte », l'environnement oral dans lequel elles prenaient place. La comédie nous en restitue une partie, laissant le reste à notre imagination.

⁴³ Museum of Fine Arts of Boston, Acc. 99533.

⁴⁴ M. Daumas, *Cabiriaca. Recherches sur l'iconographie du culte des Cabires*, Paris, 1998, p. 27. Sur la céramique cabirique voir également M. Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin – Leipzig, 1920.

Lorsqu'elle se développe sur des objets liés à des pratiques rituelles précises, l'irrévérence de l'image reste à questionner. L'apparente insolence, le renversement de valeurs ou leur transgression, obéissent en fait à une nouvelle norme établie et acceptée par la société et par les autorités visées par cette irrévérence. Dès lors, il n'y a pas de véritable subversion dans ces images, mais plutôt la confirmation d'une appartenance à un même cercle possédant la même culture et capable de jouer (et de se jouer) de ses valeurs. L'irrévérence des images retrouvées en contexte funéraire ne fait donc que confirmer le *status* du défunt et son degré d'hellénisation, en l'intégrant fermement dans une culture qui se complait à regarder son reflet dans le miroir déformant de l'humour. Cependant, ce premier niveau d'analyse ne suffit pas à la pleine compréhension de l'ensemble des enjeux de telles images. En effet, si ces représentations restent rares en milieu funéraire, elles n'en sont pas moins significatives et doivent être replacées au sein des croyances eschatologiques qui entourent la mort et la mise au tombeau. L'irrévérence dans les arts visuels ne provoque pas seulement le sourire du spectateur, mais devient aussi porteuse d'un message d'espoir et de dévotion renouvelée aux divinités éleusiennes.

BIBLIOGRAPHIE

- BALLET, P., JEAMMET, V. « Petite plastique, grands maux. Les “grotesques” en Méditerranée aux époques hellénistique et romaine », *Corps outragés, corps ravagés de l'Antiquité au Moyen Âge, journées d'études organisées à Poitiers et à Lorient les 15-16 janvier et 6 mars 2009*, éd. L. Bodiou, V. Mehl, M. Soria, Turnhout, 2011, p. 39-82.
- BREMMER, J., « Jokes, jokers and jokebooks in ancient Greek culture », *A Cultural History of Humour*, éd. J. Bremmer, H. Roodenburg, Cambridge, 1997, p. 11-28.
- MACPHEE, I. (éd.), *Myth, Drama and Style in South Italian Vase-Painting. Selected Papers by A. D. Trendall*, Uppsala, 2016.
- MITCHELL, A. G., *Greek Vase-Painting and the origins of visual humour*, Cambridge - New York, 2009.
- PIQUEUX, A., « Rembourrages et images du corps dans la comédie ancienne et moyenne : témoignages archéologiques et textes comiques », *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, actes du colloque international de Rennes (1-4 septembre 2004), éd. F. Prost, J. Wilgaux, Rennes, 2006, p. 133-150.
- TAPLIN, O., *Comic Angels and other approaches to Greek drama through vase-painting*, Oxford, 1992.
- TRENDALL, A. D., *The Red-figured Vases of Paestum (RVP)*, Londres, 1987.
- TRENDALL, A. D., *The Red-figured Vases of Apulia (RVAp)*, Oxford, 1978-1982.
- TRENDALL, A. D., *Phlyax Vases*, Londres, 1967 (2^e éd.).
- TRENDALL, A. D., « Farce and Tragedy in South Italian Vase-Painting », *Looking at Greek Vases*, éd. T. Rasmussen, N. Spivey, Cambridge, 1991, p. 151-182, ill. p. 266-269.
- WALSH, D., *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting. The World of Mythological Burlesque*, Cambridge, 2009.
- WEBSTER, T. B. L., *Monument Illustrating Old and Middle Comedy*, 3^e éd., Londres, 1978.