

ASSOCIATION SUISSE D'ARCHEOLOGIE CLASSIQUE  
SCHWEIZER ARBEITSGEMEINSCHAFT FÜR KLASSISCHE ARCHÄOLOGIE  
ASSOCIAZIONE SVIZZERA DI ARCHEOLOGIA CLASSICA

**BULLETIN**  
**BOLLETTINO**  
**2008**

<b>INTERNA</b> .....	3
RAPPORT DE LA PRÉSIDENTE POUR L'ANNÉE 2007 .....	3
PV DE L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE L'ASAC DU 26 JANVIER 2008 À FRIBOURG .....	6
COMPTE / JAHRESRECHNUNG – BILAN / BILANZ .....	8
<b>REFERATE DER TABLE RONDE 2007</b> .....	9
CAMILLA COLOMBI: <i>Die zwei Frauengräber der orientalisierenden Nekropole von Casale Marittimo</i> .....	9
GIONATA CONSAGRA: <i>Le site d'Orikos</i> .....	16
LAETITIA KAISER: <i>Cadmos et le dragon dans la céramique grecque et italiate: étude iconographique d'un mythe thébain</i> .....	23
GÉRALDINE NATER: <i>L'iconographie « mixte » des tombes égyptiennes d'époque gréco-romaine</i> .....	28
MARTINA WILLIMANN: <i>Unes et multiples. Images du pilier hermaïque en contexte rituel</i> .....	34

INTERNA

RAPPORT DE LA PRÉSIDENTE POUR L'ANNÉE 2007

Mesdames, Messieurs,

Chers collègues,

Chers amis,

Pour la troisième année consécutive, j'ai le plaisir et l'honneur de procéder à cet exercice de style que constitue le rapport d'activité de notre Association et de notre Comité. Occasion, comme vous le savez, de revenir sur l'année écoulée, tant pour tenter de justifier la confiance que vous avez placée en nous que pour faire le point sur la situation de l'archéologie classique en Suisse.

L'année 2007 de l'ASAC /SAKA a été scandée par les rendez-vous habituels: excursion en juin, table ronde en novembre et parution du bulletin annuel. Une fois n'est pas coutume, je reprendrai l'année à rebours, avec tout d'abord la table ronde du samedi 10 novembre, à Neuchâtel, consacrée à la présentation des travaux de jeunes licenciées et licenciés des instituts suisses. Belle occasion d'entendre la toute jeune génération des archéologues classiques, et de se faire une idée de la richesse et de la diversité des axes de recherche en Suisse. Nous remercions ici Camilla Colombi de Bâle, Eva Oliveira de Zurich, Gionata Consagra de Genève, Martina Willimann de Lausanne, Géraldine Natèr et Laetitia Kaiser de Neuchâtel de nous avoir fait voyager entre l'Albanie, l'Italie, la Grèce et l'Égypte, faisant se répondre fouilles de nécropoles, prospection d'un nouveau site et études iconographiques. Cette journée aura été le reflet d'une archéologie classique riche, multiple et bien vivante. Nous ne nourrissons qu'un seul regret face à cette journée: l'affluence bien modeste des membres, qui je l'espère n'aura pas donné l'impression à nos jeunes collègues que leurs travaux n'intéressent pas leurs aînés. Vous trouverez des synthèses de ces présentations dans le prochain bulletin tout comme vous avez pu vous plonger ou replonger dans la thématique des contacts interculturels par la parution au début de l'automne du bulletin 2007, rassemblant les présentations de la table ronde de l'année dernière.

Comme but de notre excursion annuelle, nous avons choisi l'ArCHEofestival mis sur pied par notre consœur "Archéologie Suisse" pour célébrer ses cent ans d'existence. Nous nous sommes donc retrouvés à Fribourg le samedi 9 juin, dans un premier temps, le matin, à L'Université Miséricorde, pour visiter l'exposition "Bible et Orient" sous la conduite experte de Diana Valaperta, membre de notre comité. Tiroir après tiroir, vitrine après vitrine, les archéologues classiques que nous sommes découvraient un monde antique différent, à travers des centaines d'objets, dont la plus grande collection de Suisse de sceaux. Ce parcours aura eu le mérite d'ouvrir des horizons, de susciter des

questions et peut-être d'éveiller l'envie de jeter des ponts par-delà les frontières de nos disciplines respectives qui morcellent, malheureusement mais nécessairement, l'archéologie et l'approche de l'Antiquité en général.

Cette ouverture à d'autres archéologies, nous la retrouvons dans la basse ville de Fribourg, où se tenait l'ArCheofestival. Nous qui avions fait du rapprochement avec les autres associations actives dans le domaine archéologique un objectif important, nous ne pouvions que tirer profit de cette grande messe de l'archéologie en Suisse. L'ArChéofestival fut pour notre association l'occasion d'entrer directement en contact avec nos différents collègues archéologues, ce dont nous nous réjouissons. Mais entrer en contact avec les autres, sous-entend se présenter soi-même aux autres. Cet impératif médiatique nous a contraints –bénéfique contrainte– à préciser notre identité: identité d'archéologues classiques d'une part, identité de l'ASAC /SAKA de l'autre. Qui sommes-nous? Quelle est la spécificité de l'archéologie classique? Pourquoi une association d'archéologie classique en Suisse alors que nous ne fouillons pas en Suisse? Quels buts poursuit une association de professionnels de l'archéologie telle que la nôtre? Ces questions nous les avons abordées d'abord entre nous bien sûr. Ce travail d'autodéfinition a débouché sur deux panneaux de présentation que nous avons reproduits ici pour vous.

Nous espérons avoir ainsi rempli notre mission dans le cadre de cet ArCheofestival, à savoir présenter l'archéologie classique et notre association au grand public comme aux collègues spécialistes d'autres domaines de l'antiquité. Profitant de cet élan, nous avons conçu des papiers (flyers) qui permettront de mieux nous faire connaître dans les instituts, notamment auprès des étudiantes et étudiants, source de renouvellement de notre association et d'augmentation potentielle du nombre de nos membres. Nous vous en donnons la primeur et attendons bien entendu de votre part remarques, compléments, critiques ou éloges.

Stands ludiques, démonstrations de tout ordre, beau temps, tout concourait à donner à ce premier festival archéologique suisse une ambiance bon enfant et familiale très sympathique. Mais au-delà de l'agrément, au-delà du plaisir de retrouver des collègues, ou des camarades d'études depuis longtemps perdus de vue, qu'apporte un tel festival? Son plus grand mérite, je crois, est de nous pousser à nous interroger sur l'image de l'archéologie que nous voulons diffuser parmi le grand public. Il est frappant de voir que la plupart des stands montraient non pas ce qu'est l'archéologie, mais ce qu'est le monde antique tel que l'archéologie peut contribuer à le faire revivre. Ce n'est pas – ou très peu– notre métier d'archéologues qui s'est montré au grand jour à Fribourg, mais ce à quoi nous tendons: retrouver et reconstituer la culture et l'histoire des sociétés antiques. Est-ce bon, est-ce mauvais? Là n'est pas la question. Un tel festival nous place face à notre identité d'archéologue et face au désir, voire à la nécessité, d'en donner une image au public, comme aux autorités dont nous dépendons totalement pour notre survie, tant financière que structurelle. Devons-nous laisser les gens à leur rêve, les convier à l'évasion en leur proposant de devenir pour un instant homme préhistorique en taillant un silex ou en fondant une pointe de flèche en bronze, ou de s'imaginer gladiateur romain en s'exerçant, "pour

beurre" heureusement, au maniement du glaive et du filet dans l'arène? Devons-nous abandonner à Indiana Jones, dont la prochaine aventure va incessamment déferler sur les grands écrans, la tâche de diffuser l'image de l'archéologue, du professionnel de l'archéologie? Nous avons la grande chance, mais la redoutable chance également, de pratiquer un métier qui fait rêver petits et grands, un métier dont le public ne connaît souvent que les résultats: l'accès au monde antique, à un monde décalé dans lequel chacun peut se rêver comme il l'entend, légionnaire, princesse orientale, grand bâtisseur, général conquérant, intrigante à la cour des rois.... très rarement esclave, prisonnier de guerre ou prostituée. Nous devons, je crois, laisser cette part de rêve et continuer à offrir au grand public cet accès au monde antique, qui permet souvent une prise de distance face à notre propre société. Mais conjointement nous devons absolument développer et diffuser l'image du professionnel de l'archéologie. Nous devons définir ce qui fait notre quotidien professionnel, faire valoir nos compétences spécifiques, notre savoir-faire, faire connaître et reconnaître également nos formations: qu'est-ce qu'un archéologue, professionnellement parlant? Qui peut se dire archéologue, après quelle formation, après quelle certification? Avons-nous un diplôme d'archéologue? Il y a là un long chemin à parcourir à la quête de notre identité professionnelle. Un chemin à suivre conjointement, tous les archéologues ensemble, quelle que soit notre spécialisation, archéologies préhistorique, gallo-romaine, moyen-orientale, classique, paléochrétienne, moyenâgeuse. C'est en ce sens qu'un grand rassemblement archéologique tel l'ArCheofestival peut être l'amorce d'une collaboration étroite et nécessaire entre tous les acteurs de l'archéologie suisse. Ne laissons pas retomber l'élan initié à Fribourg. Je suis persuadée que c'est en travaillant à la définition du métier d'archéologue, en élaborant nous-mêmes l'image que nous désirons donner de notre profession, que nous contribuerons le plus directement à l'avenir de l'archéologie, de notre métier, de notre passion.

Anne-Françoise Jaccottet

*PV DE L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE L'ASAC DU 26 JANVIER 2008 À FRIBOURG*

*Participants: 21*

*Excusé(s): 23*

*Ouverture de l'assemblée générale par la Présidente A.-F. Jaccottet.*

*1) Acceptation de l'ordre du jour.*

*2) Procès verbal de la 15e assemblée générale du 27 janvier 2007*

Le procès verbal est adopté.

*3) Adoption de nouveaux membres*

G. Consagra, V. Nobs, C. Murer sont acceptés comme nouveaux membres de l'ASAC.

Retraits dès 2008: R. Frank, F. Beltrami.

*4) Elections au comité: élection de deux nouveaux membres; renouvellement des mandats*

- Démission de F. van der Wielen et E. Dozio du comité.

- Proposition de 2 nouveaux membres pour le comité: G. Consagra (Genève), C. Colombi (Bâle).

- Aucune autre candidature est présentée par les participants. G. Consagra et C. Colombi sont acceptés à l'unanimité.

- Réélection de A.-F. Jaccottet et de Ch. Russenberger à la fin du mandat.

- Réélection de A.-F. Jaccottet en tant que Présidente.

- Renouvellement de tous les mandats du comité à partir de l'année 2008 et pour 3 ans.

*5) Rapport de la Présidente*

A.-F. Jaccottet lit le rapport, qui sera inséré dans le bulletin. Le rapport est accepté à l'unanimité.

*6) Rapport de la Trésorière*

F. van der Wielen lit le rapport, qui donne un résultat positif pour l'année 2007.

*7) Rapport des Réviseurs des comptes*

Le Réviseur lit le rapport et remercie la Trésorière pour son travail.

*8) Approbation des comptes et décharge du comité*

Le bilan est approuvé. Votation pour la décharge du comité approuvé à l'unanimité.

Réélection des Réviseurs des comptes.

*9) Budget 2008*

F. van der Wielen présente le Budget pour l'année à suivre.

Proposition d'une augmentation des frais pour l'impression du bulletin, afin d'en améliorer la qualité.

Le comité s'engage à y réfléchir.

Le Budget 2008 est accepté.

*10) Cotation 2008*

La cotation pour l'année 2008 reste de Fr. 30.- .

*11) Divers*

- Changement de la date de l'assemblée générale en raison du changement du calendrier universitaire.

Prochaine assemblée générale, 7 mars 2009.

- La date et le lieu de l'excursion 2008 restent à définir.

- La table ronde 2008 est fixé pour le 8 novembre.

*Conférences:*

- A. Schneider: Einige Beispiele von Knochenartefakten aus einer kleinen Manufaktur in Petra, Jordanien.

- V. Dasen: Gemmes et magie : le secret d'Omphale

26.01.2008/Diana Valaperta

Compte 2007

	Charges	Produits
Cotisations des membres		5'110.00
Subsides et donations		0.00
Intérêts actifs		80.70
Frais de secrétariat	203.40	
Frais de ports	623.75	
Frais de déplacements	649.50	
Frais de publications	690.00	
Frais d'activités	909.15	
Frais site Internet	27.00	
Frais CCP et "Deposito"	80.65	
Autres frais	163.00	
Totaux	3'346.45	5'190.70
<i>Résultat de l'exercice</i>	<u>1'844.25</u>	
<b>TOTAUX</b>	<b><u>5'190.70</u></b>	<b><u>5'190.70</u></b>

Bilan au 31 décembre 2007

	Actif	Passif
Caisse	130.00	
CCP	5'762.79	
CCP Deposito	10'455.05	
Actifs transitoires	211.90	
Impôt anticipé	153.20	
Passifs transitoires		0.00
<i>Capital</i>	<u>16'712.94</u>	
	<b><u>16'712.94</u></b>	

DIE ZWEI FRAUENGRÄBER DER ORIENTALISIERENDEN NEKROPOLE VON CASALE MARITTIMO

CAMILLA COLOMBI, BASEL

Camilla.Colombi@unibas.ch

Die Nekropole von Casa Nocera bei Casale Marittimo (Provinz Pisa) wurde in den Jahren 1987 und 1988 von der Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana ausgegraben. Gegenstand der zwischen Februar und August 2005 verfassten Lizentiatsarbeit waren zwei Frauengräber dieser Nekropole. Ihre Bearbeitung erfolgte im Hinblick auf eine Gesamtpublikation der Funde durch A. M. Esposito (Soprintendenza Florenz), A. Maggiani (Universität Venedig) und A. Nascimbene (Universität Venedig).

Die Siedlung und die Nekropole von Casale Marittimo

Die Gegend von Casale Marittimo befand sich seit dem 9. Jahrhundert v. Chr. im Einflussgebiet von Volterra. Zwischen dem Ende des 8. und den ersten Jahrzehnten des 7. Jahrhunderts v. Chr. entstanden im volterratischen Gebiet mehrere kleine Siedlungen, die die Kontrolle sowohl über die Hauptverkehrsachsen als auch über die Ackerebene und das Minengebiet des Cecina-Tales übernahmen. Auch in Casale Marittimo scheint sich gegen Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr. eine Gruppe von Siedlern niedergelassen zu haben. Die auf dem Hügel Casalvecchio entdeckte Siedlung ist seit 1989 Gegenstand archäologischer Untersuchungen der Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana. Bei diesen Untersuchungen konnten Besiedlungsphasen vom ausgehenden 8. bis in die ersten Jahrzehnte des 6. Jahrhunderts v. Chr. nachgewiesen werden.

In die gleiche Zeitspanne datiert auch die Nekropole von Casa Nocera, die wenige Kilometer westlich von Casalvecchio liegt (Abb. 1). Die kleine Nekropole bestand aus neun Bestattungen, davon waren sechs ungestört. Es handelt sich um die Männergräber A, G, H1 und H2 sowie um die Frauengräber B und L. Die Männergräber enthalten Waffen und/oder andere Objekte, die als Machtsymbole angesprochen werden können (so etwa die Äxte in H1). Sehr bedeutend ist das älteste Grab der Nekropole (Grab A): Es handelt sich um eine mit äusserst reichen Beigaben versehene Brandbestattung, in der möglicherweise das Oberhaupt der Gruppe beigesetzt war. Die anderen Männergräber und die beiden Frauengräber waren Körperbestattungen in Fossa-Gräbern. Die Gräber E, F und C waren zum Zeitpunkt der archäologischen Untersuchungen bereits geplündert. Die Gräber E und F enthielten wahrscheinlich Brandbestattungen. Bei Grab C handelt es sich um ein Kammergrab mit Tumulus, das zwei Nutzungsphasen bis in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. aufweist.

Die Nekropole kann als Grabstätte einer einzigen Familie oder Sippe interpretiert werden. Aussergewöhnlich ist das fast vollständige Fehlen von Keramikgefässen. Statt dessen wurde in den Männergräbern kostbares Bronzegereschirr beigegeben – wohl ein Zeichen des Reichtums der bestatteten Personen. In den beiden Frauengräbern wurden dagegen weder keramische noch metallene Gefässe gefunden, obwohl die Beigaben allgemein nicht unbedeutend sind und obwohl sich andere Objekte aus Ton sehr gut erhalten haben. Das Fehlen von Keramikgeschirr in den Frauengräbern konnte nicht befriedigend erklärt werden, auch weil zur Zeit keine vergleichbaren Befunde vorliegen.

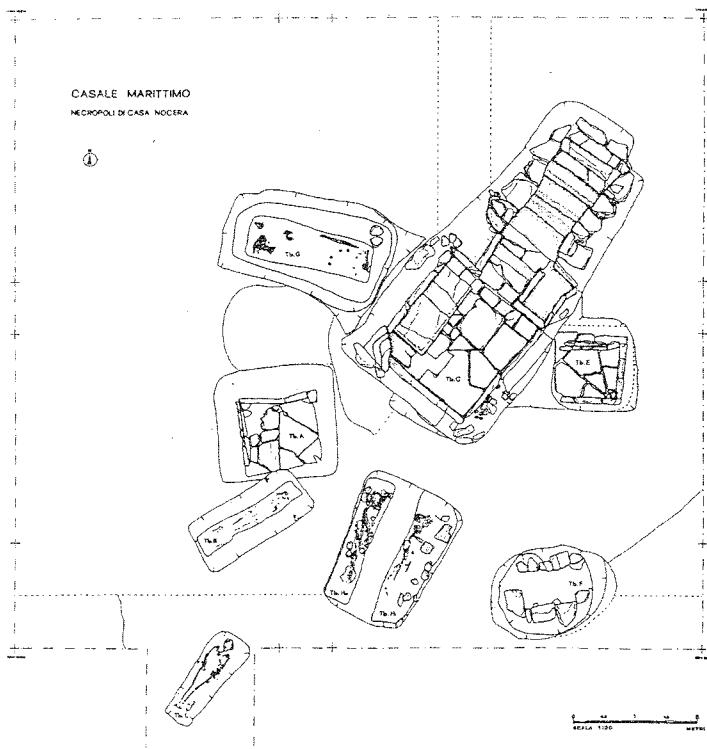


Abb. 1. Plan der Nekropole von Casa Nocera, nach Esposito 2001, 30 Abb. 18.

#### Grab B

Das Grab B enthielt geringe Knochenreste und fünf Zähne vom Skelett eines Mädchens, das im Alter von 12 bis 14 Jahren gestorben ist. Die Bestattete lag auf dem Rücken; auf der rechten Schulter und am linken Oberarm wurde ein Paar von bronzenen Navicella-Fibeln mit langem Fuss und Endknopf gefunden; zwei kleine Sanguisuga-Fibeln befanden sich auf der rechten Schulter und beim linken Oberschenkel. Die Verstorbene trug zwei Zopfhalter aus vergoldetem Silber und eine Kette aus

Bernsteinperlen. Die beiden Eisenhaken in der Nähe des Kopfes dürften einen Verschluss gebildet haben, vielleicht eines beigegebenen Gürtels (vgl. Verschluss in Grab L).

Neben den Füßen befanden sich eine bronzene Spindel mit Spinnwirtel aus schwarzem Stein (Abb. 2), ein Spinnrocken aus Bronze und Bein, sowie ein kleiner Haken und fünf Nägel, die möglicherweise von einem Kästchen stammen. Schliesslich fanden sich in dem Grab auch drei Spinnwirteln aus Impasto, eine bronzene Kette sowie weitere Fragmente von nicht näher bestimmbar Objekten aus Bronze, Bernstein und Eisen.

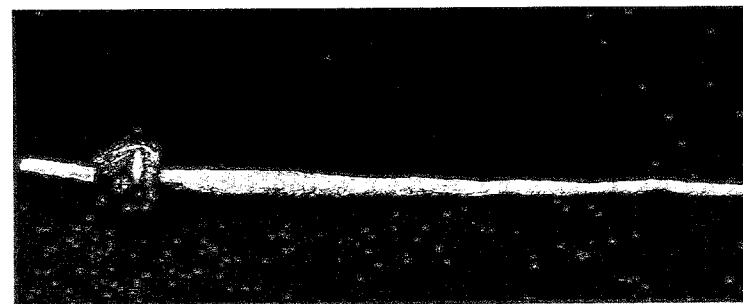


Abb. 2. Grab B, Spindel aus Bronze mit Spinnrocken aus Stein, Inv. 198648, nach Esposito 2001, 62 Abb. 55.

Die Beigaben gehören zu Objekttypen, die in die erste Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. datiert werden können. Den präzisesten chronologischen Anhaltspunkt bieten die beiden Navicella-Fibeln mit langem Fuss, die für eine Datierung des Mädchengrabs ins zweite Viertel des 7. Jahrhunderts v. Chr. sprechen.

Die grosse Mehrheit der etruskischen Frauengräber weist als Beigabe ein oder mehrere Geräte zur Verarbeitung der Wolle, mehrheitlich Spinnwirteln, auf. Die Beigabe von Bronzeutensilien ist dagegen aussergewöhnlich. Die Spindel mit Spinnwirtel aus Stein (Abb. 2) ist in ihrer Form und Funktion mit einer Reihe von anderen Gegenständen aus Veji (Monte Michele Grab 5), Cerveteri (Grab Regolini-Galassi), Bologna (Melenzani Grab 62, Benacci Grab 344, Benacci Caprara Grab 56, Melenzani Grab 64), Villanova (Grab 25) und Osteria dell'Osa (Grab 229) zu vergleichen. Der Spinnrocken aus Bronze und Bein kann in eine Gruppe von Geräten eingeordnet werden, die in der Forschung als „symbolische Spinnrocken“ oder „conocchia composita“ bezeichnet werden. Vergleichbare Exemplare stammen aus Narce (Grab 19M), Tarquinia (Poggio Gallinara Grab 8, nur Kopf), Cerveteri (Grab Regolini-Galassi, nur Kopf), Bologna (Arnoaldi, Nanni Guglielmini Grab 8, Romagnoli Grab 2, Romagnoli Grab 6), Villanova (Grab 25), Este (Ricovero Grab 149), Novilara (Servici Grab 92). Eine andere Variante ist aus Bologna bekannt (Benacci Gräber 206, 490, 618, 149, 888, Benacci Caprara Grab 57 bis).

Im Vergleich zu den übrigen Gräbern derselben Nekropolen bilden diejenigen mit Bronzeutensilien eine kleine Minderheit überdurchschnittlich reicher Gräber. Es handelt sich bei diesen Objekten wohl um eigens für das Grab angefertigte „Luxusvarianten“ von Arbeitsutensilien, deren gewöhnliche Ausführungen man sich wohl aus Holz gefertigt vorstellen muss (vgl. Holzspindel aus dem Gran Carro). Es scheint, dass die Tätigkeit der Wollverarbeitung in Etrurien gerade in den oberen Gesellschaftsschichten einen hohen Stellenwert hatte. Dafür sprechen auch die beiden wichtigsten Darstellungen von Webearbeit aus orientalisierender Zeit aus dem etruskischen Einflussgebiet: Auf dem sog. Tintinnabulo von Bologna und auf der Rückenlehne des Holzthrones aus Verucchio sind reich bekleidete Frauen dargestellt, die Wolle spinnen und auf Thronen sitzend weben.

#### Grab L

Im Grab L befand sich das gut erhaltene Skelett einer Frau im Alter von 18 bis 20 Jahren. Die Verstorbene lag auf dem Rücken, die Arme waren am Körper angelegt und die Hände ruhten auf dem Becken. Aussergewöhnlich ist die hohe Anzahl und die Lage der Fibeln in diesem Grab. Neun der zwölf bronzenen Fibeln befanden sich auf den Beckenknochen. Es handelt sich um ein Paar von grossen verzierten Navicella-Fibeln mit langem Fuss und profiliertem Endknopf (Länge 15,5 cm), ein Paar von verzierten Sanguisuga-Fibeln mit langem Fuss und Endknopf, ein Paar von kleinen figürlichen Fibeln auf den Beckenknochen sowie um drei kleine Sanguisuga-Fibeln, die sich in unmittelbarer Nähe der Armknochen befanden. Gute Parallelen für diese Verteilung finden sich weder bei anderen Körperbestattungen noch in figürlichen Quellen. Möglicherweise trug die Frau eine Prunktracht, die aus zwei Kleidungsstücken bestand: Die kleinen Fibeln könnten zum Verschluss eines langärmeligen Unterkleids gehört haben, während die grösseren und schwereren Fibeln vielleicht ein dickeres Oberkleid oder einen Mantel an den beiden Seiten des Beckens zusammenhielten.

Die Beigaben in Grab L bestanden aus einer kleinen Spinnwirtel, einer Messerklinge, einem Ring mit einer Muschelschale, einer Kette und einem Gürtelverschluss. Die Messerklinge aus Eisen (Abb. 3) weist eine einfache Form auf (a codolo oder a base semplice) und verfügt über ein Bronzeband als Halterung an der Basis. Klammer und Klinge sind durchbohrt; an dieser Stelle war durch einen Nagel der Holzgriff befestigt, der seinerseits an der Bronzekette befestigt war. Durch diese Kette wurde das Messer am Gürtel angehängt, der neben den Füßen der Verstorbenen beigelegt wurde und von dem der Eisenverschluss erhalten ist.

Für die Datierung sind vor allem die Fibeln aussagekräftig. Die vertretenen Typen lassen sich dem ersten Viertel des 7. Jahrhunderts v. Chr. und der nachfolgenden Phase des Orientalizante Medio (um 675-625 v. Chr.) zuweisen. Den jüngsten Typus vertreten die beiden grossen Navicella-Fibeln mit langem Fuss und profiliertem Endknopf. Sie sprechen für eine Datierung des Grabes kurz vor der Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr.

Die Beigabe des Messers in einem Frauengrab scheint ungewöhnlich. Aus diesem Grund wurde in der Arbeit das Messervorkommen in den weiblichen und männlichen Gräbern für einige etruskische

und italischen Nekropolen untersucht (Guerruccia in Volterra, Banditaccia in Marsiliana d'Albegna, Benacci Caprara in Bologna, Casa di Ricovero, Muletti Prodocimi und Alfonsi in Este, Lippi in Verucchio und Osteria dell'Osa). Für die Bestimmung des Geschlechts der Bestatteten verfügen wir nur in einem Fall über Knochenanalysen (Osteria dell'Osa); bei der Betrachtung der anderen Nekropolen wurden mangels Alternativen in der Regel die Geschlechtsbestimmungen der Autoren beibehalten. Aufgrund der problematischen Befundlage wurden allerdings nur Daten von Gräbern benutzt, bei denen das Geschlecht der bestatteten Person mit einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit bestimmt werden konnte; jene Gräber, bei denen die Indizien für eine Geschlechtsbestimmung der Bestatteten nur unzureichend sind, wurden in der Statistik als „undefiniert“ aufgeführt.

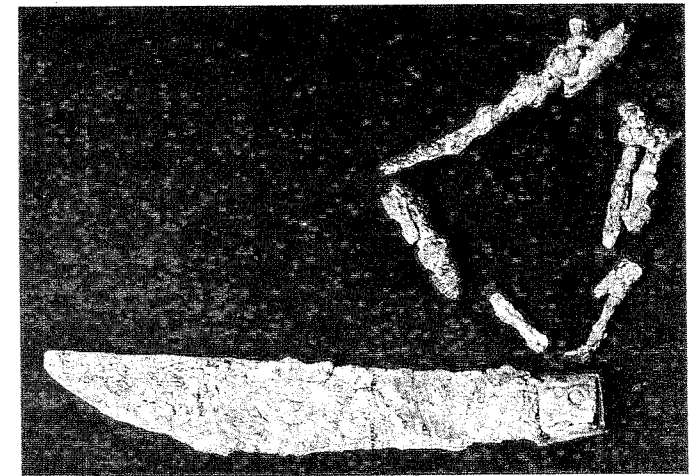


Abb. 3. Grab L, Messerklinge und Kette aus Eisen, Inv. 198575, 198577, nach Esposito 2001, 65 Abb. 60.

Im Kerngebiet Etruriens (Volterra, Marsiliana, Vetulonia, Tarquinia) und in Verucchio sind Messer als Beigaben selten und vornehmlich in Männergräbern belegt. Unter den etwa 420 untersuchten Bestattungen enthielten nur 28 ein Messer, davon sind nur vier weiblich. In einem Fall wurde ein grosses Messer zusammen mit Bratspiessen beigelegt (Vetulonia, Circolo del Monile d'Argento), die drei anderen Messerbeigaben waren fragmentiert und wurden in reichen Frauengräbern gefunden (Verucchio, Sotto la Rocca Podere Comunale Grab 2; Marsiliana d'Albegna, Banditella Grab XXXVIII; Tarquinia Poggio Gallinara Grab 8). In Osteria dell'Osa scheinen die Messer regelmässig zusammen mit Bratspiessen beigegeben worden zu sein. Im 8. Jahrhundert v. Chr. sind sie sowohl in weiblichen wie in männlichen Gräbern zu finden, im 7. Jahrhundert v. Chr. dagegen fast nur in Männergräbern. Sie werden daher als Utensilien für die Zubereitung und den Konsum von Fleisch

gedeutet. Fleischkonsum und Bankett waren den höheren Gesellschaftsschichten vorbehalten. Die grossen Messer aus den überdurchschnittlich reichen Gräbern kann man daher als Symbole der Angehörigkeit zur Aristokratie deuten – vor allem dort, wo das Messer sonst als Grabbeigabe selten auftritt (vgl. Circolo del Monile d'Argento in Vetulonia, Grab 132 in Castel di Decima, Grab 231 in Osteria dell'Osa).

Interessant ist das häufige Auftreten von Messern in Este und Bologna. Hier wurden mehrheitlich in Frauengräbern eher kleine Messer (bis 16 cm Klingenlänge) aus Bronze oder Eisen beigelegt. Sie sind oft mit Utensilien der Wollverarbeitung assoziiert. Nur in einem Fall enthielt das Grab auch Bratspiesse. Auf Grund ihrer Zahl, ihrer geringen Grösse und der Beigabenzusammensetzung wird in der Forschung angenommen, dass die Messer in den weiblichen Gräbern von Este und Bologna als alltägliche Geräte für die Textilverarbeitung zu deuten sind. Die besten Parallelen findet das Messer aus Grab L wohl in dieser letzten Gruppe. Es symbolisierte also vielleicht eine besondere Zuständigkeit der Verstorbenen für häusliche Arbeiten im Zusammenhang der Textilverarbeitung.

#### *Schlusswort*

Die Gemeinschaft von Casale Marittimo scheint von einer Gruppe von Männern geleitet worden zu sein. Darauf deutet die grössere Anzahl von kostbaren Beigaben hin, die den bestatteten Männern mit ins Grab gegeben wurden: Sie verleihen der hervorragenden sozialen Position der Bestatteten als Krieger und Machthaber deutlich Ausdruck. Im Verstorbenen des besonders reich ausgestatteten Grabes A ist vielleicht das Oberhaupt dieser Gruppe zu erkennen. Auch die Frauengräber enthalten kostbare und seltene Gegenstände. Jedoch sind die weiblichen Bestattungen generell bescheidener als die männlichen. Dem in der Antike verbreiteten Bild der emanzipierten und mächtigen Etruskerin entsprechen die in den beiden untersuchten Gräbern B und L bestatteten Frauen nicht. Zwar sind sie durch die reichen Grabbeigaben deutlich als Angehörige einer wohlhabenden Oberschicht gekennzeichnet. Die beigegebenen Utensilien der Wollverarbeitung weisen jedoch über den Bereich der häuslichen Textilverarbeitung als Element eines traditionellen weiblichen Rollenverständnisses nicht hinaus.

#### *Literaturverzeichnis*

- P. Amann, Die Etruskerin. Geschlechterverhältnisse und Stellung der Frau im frühen Etrurien (9. – 5. Jahrhundert v. Chr.) (2000).
- G. Cateni (Hrsg.): Etruschi di Volterra. Capolavori da grandi musei europei. Catalogo della mostra a Volterra, Palazzo dei Priori e Museo Guarnacci, 21 luglio 2007 – 8 gennaio 2008 (2007).
- A. M. Esposito (Hrsg.), Principi Guerrieri. La necropoli etrusca di Casale Marittimo. Catalogo della mostra a Firenze, Museo Archeologico Nazionale, 21 giugno – 23 settembre 2001 (2001).

- A. Maggiani, Volterra dalla prima età del ferro al V secolo a. C. Appunti di topografia urbana – Dal Villanoviano II all'età tardo arcaica, in: G. Maetzke (Hrsg.), Aspetti della cultura di Volterra etrusca fra l'età del ferro e l'età ellenistica e contributi della ricerca antropologica alla conoscenza del popolo etrusco. Atti del XIX Convegno di Studi Etruschi ed Italici. Volterra 15-19 ottobre 1995 (1997) 57-92.

- M. Torelli, Domiseda, lanifica, univira. Il trono di Verucchio e il ruolo e l'immagine della donna tra arcaismo e repubblica, in: M. Torelli, Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana (1997) 52-86.



## LE SITE D'ORIKOS<sup>1</sup>

GIONATA CONSAGRA, GENÈVE

Gionata.Consagra@lettres.unige.ch

### 1. Introduction

Mon mémoire de licence avait comme but principal d'établir un état des lieux de la recherche du site d'Orikos (ou Oricum), en vue d'un projet de fouilles archéologiques de l'Université de Genève. J'ai saisi l'opportunité de rassembler, pour la première fois, tous les testimonia relatifs à ce site et d'analyser dans le détail, suivant l'ordre chronologique, la première douzaine de textes. Pour compléter le dossier, j'ai ainsi rédigé un inventaire exhaustif du matériel archéologique et des vestiges d'Orikos publiés jusqu'à présent.

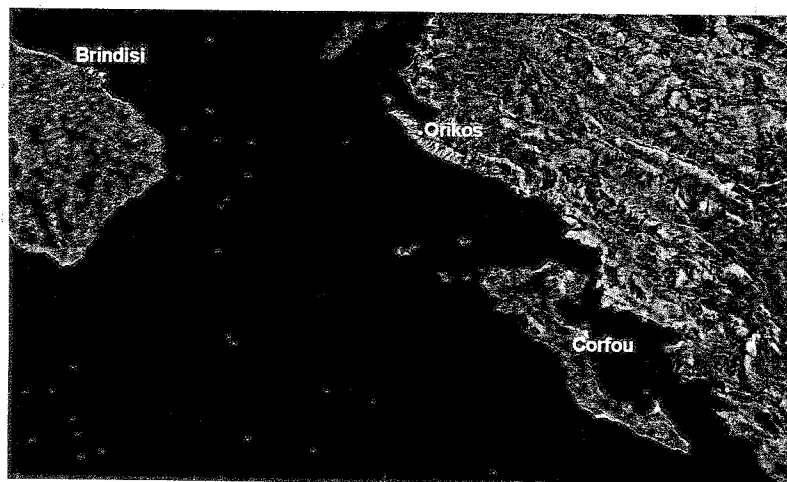


Fig.1. Le canal d'Otrante et l'île de Corfou.

### 2. Géographie

Le site d'Orikos se trouve dans le Golfe de Vlorë<sup>2</sup>, en Albanie méridionale (fig.1). Au fond de ce golfe, protégé par les montagnes du Karaburun, se trouve un îlot rattaché à la terre ferme par une longue barrière de terre, partageant les eaux salées de la Mer Adriatique de celles plus douces de la

<sup>1</sup> J'aimerais remercier l'association SAKA/ASAC, pour m'avoir donné l'opportunité de présenter mon travail de mémoire (soutenu en février 2007 à l'Université de Genève), intitulé *Orikos-Oricum, analyse des sources anciennes et état de la recherche*. Je saisis l'occasion pour remercier vivement toutes les personnes qui m'ont encouragé et soutenu pendant la rédaction de ce travail, notamment le directeur du mémoire, le prof. Jean-Paul Descœudres, à qui je dois toute ma reconnaissance, le professeur Frederike van der Wielen et Michel Aberson, membres du jury, ainsi que Elodie Paillard et Barthélémy Grass.

<sup>2</sup> La ville de Vlorë (it. Valona) repose sur les vestiges de l'ancienne Αύλων (Ptol. III 12,2), l'*Aulona* de la Table de Peutinger (segmentum VII). Aujourd'hui Vlorë est la deuxième ville portuaire la plus importante du pays (après Durrës, it. Durazzo, l'ancienne *Epidamnus-Dyrrhachium*). À partir de 1997 elle fut la base de départ de plusieurs bateaux de réfugiés qui atteignirent les côtes des Pouilles, en Italie.

lagune (fig.2). On remarquera que la nature a donné à cette presqu'île un emplacement exceptionnel. En effet, la mer et la lagune ne sont pas complètement séparées mais reliées entre elles par un canal qui longe le secteur occidental du site. Orikos contrôle donc le seul passage qui relie les eaux de ce qu'on a identifié comme un grand port naturel et la lagune paisible (le port intérieur décrit par César<sup>3</sup>). C'est la nature même du site qui en fait un endroit idéal pour y établir un port !

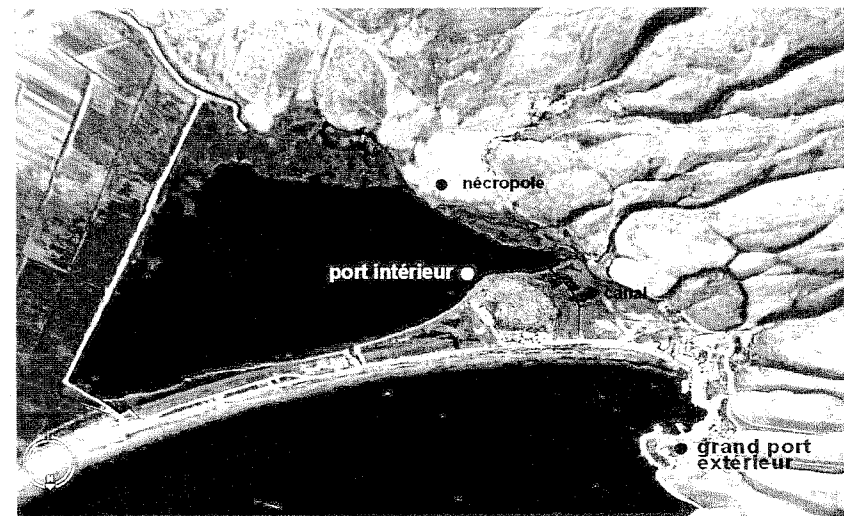


Fig.2. Le site, le canal, la nécropole et les ports d'Orikos.

Des côtés est et ouest, Orikos est entourée de hautes montagnes qui, au fond de la petite mais bien irriguée vallée du Dukat, se rejoignent à la hauteur du col de Llogara à environ 1000 mètres d'altitude. Un autre élément important à retenir est le fait qu'Orikos se trouve à l'entrée du Canal d'Otrante, dans la zone de convergence entre la Mer Ionienne et la Mer Adriatique, au point où les côtes albanaises se rapprochent le plus des côtes italiennes (env. 75 km).

### 3. Sources anciennes

Dans mon mémoire de licence j'ai regroupé tous les textes littéraires mentionnant Ὀρικος ou Oricum et essayé de reconstituer, dans la mesure du possible, l'histoire de cette ville grecque du début à la fin. J'ai rassemblé pour la première fois les *testimonia* et fourni la transcription des sources en langues originales et la traduction française.

Les sources écrites les plus anciennes à notre disposition (Hécateé et Hérodote), datant du V<sup>ème</sup> siècle av. J.-C., mentionnent Ὀρικος en tant que λιμὴν, port.

<sup>3</sup> CÉSAR, *Bellum Civile* III 39.

TESTIMONIA

1. Skylax de Caryande	Schol. Apoll. Rhod. IV 1215 (= FGrH 709, F9)
2. Hécatée de Milet	Et.Byz. s.v. Ὀρικός (= FGrH 1,106) et EUST. <i>Dion.Per.</i> 321
3. Hérodote	<i>Histoires</i> IX 93, 1
4. Pseudo-Skylax	26-7 (= <i>GGM I</i> 32-34)
5. Timée	Schol. Apoll. Rhod. IV 1216 (= FGrH 566, F80)
6. Callimaque	<i>Aitia</i> I, fr.17 Massimilla (= Pfeiffer fr.12) et Et.Byz. s.v. Ἀβαντίς
7. Apollonios de Rhodes	<i>Argonautiques</i> IV 1210-16
8. Apollodore d'Athènes	Et.Byz. s.v. Ὀρικός (= FGrH 244, F300)
9. Nicandre de Colophon	<i>Les Thériakes</i> , 516
10. Pseudo-Skymnos	<i>Le circuit de la terre</i> , 441
11. Polybe	<i>Histoires</i> VII 14d (= FGrH 1,106)
12. César	<i>Guerre civile</i> III 7.1, 11.3, 12.1, 13.1, 14.2, 15.1, 16.2, 23.1, 34.1, 39.1, 40.1, 78.3-5, 90.1
13. Horace	<i>Odes</i> III 7,5
14. Propertius	<i>Élégies</i> I 8,20 et III 7,49
15. Virgile	<i>Énéide</i> X 136
16. Tite-Live	<i>Histoire romaine</i> XXIV 40,2-3-5-9-16-17
17. Strabon	<i>Géographie</i> VII 5,8
18. Plin le Vieux	<i>Histoire naturelle</i> II 90,204 et III 23,145
19. Pomponius Mela	<i>Chorographie</i> II 3,56
20. Lucain	<i>La guerre civile</i> III 187
21. Silius Italicus	<i>La guerre punique</i> XV 293
22. Plutarque	<i>Vie de César</i> 37; <i>Vie de Paul Emile</i> 30; <i>Vie de Pompée</i> 65
23. Florus Annaeus	<i>Œuvres</i> II 13, 37 et 41
24. Denys le Périégète	399 (= <i>GGM II</i> p.127)
25. Schol. Denys le Périégète	399 (= <i>GGM II</i> p.446)
26. Appien	<i>Guerres civiles</i> II 54-6
27. Ptolémée	<i>Géographie</i> III 14,2
28. Dion Cassius	XLI 45,1; XLII 12,1 et 3
29. Hérodien	ΠΕΡΙ ΚΑΘΟΛΙΚΗΣ ΠΡΟΣΩΤΔΙΑΣ v. 3,1 p. 152 ligne 2, 3, 4, 6; pp. 286-7 ligne 1, 4; v.3,2 p. 370 ligne 17; p. 445 ligne 2; p. 926 ligne 20
30. Flavius Philostratus	<i>Vie des sophistes</i> 551 et 562
31. Schol. Nicandre de Colophon	<i>Theriaka</i> 516 c
32. Paraph. Nicandre de Colophon	<i>Theriaka</i> 516 c
33. Avienus Rufus Festus	<i>Carmina</i> III 551
34. Etienne de Byzance	ΕΘΝΙΚΩΝ s.v. Ἀμάντια
35. Nicéphore le Blémnide	<i>Géographie synoptique</i> 323 et 398 (= <i>GGM II</i> 460-1)

Ὀρικός semble changer de statut au IV<sup>ème</sup> siècle av. J.-C.<sup>4</sup>, Pseudo-Skylax en effet l'appelle πόλις. Cela ne changera pas la nature du site d'Orikos, qui restera une ville portuaire importante. Au III<sup>ème</sup> siècle av. J.-C., au dire de Tite-Live (40 *passim*), l'important port d'Oricum, contrôlé par les Romains, est pris sans aucun effort par Philippe V de Macédoine (214 av. J.-C.). Au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. la ville d'Oricum est le théâtre des batailles entre César et les Pompéiens, qui se disputeront cette importante place forte. Et de César lui-même nous avons le premier récit mentionnant des données topographiques et urbanistiques d'Oricum<sup>5</sup>. Grâce à cette source nous pouvons par exemple nous imaginer le système défensif d'Oricum, et constater les atouts du port intérieur situé dans la lagune à l'abri de la ville.

Pour la fin d'Oricum nous retiendrons la mention la plus tardive donnée par Philostratus autour de 170 après J.-C. (Hérode Atticus restaure aussi *Orikos en Epire qui déjà en ce temps était tombée en décadence*) ainsi que l'absence d'Oricum dans la célèbre table de Peutinger<sup>6</sup>. La Table nous fournit un *terminus ante quem* soit pour la période qui précède la restauration d'Hérode Atticus, soit pour la période de déclin d'Oricum. Le débat à propos de la datation de la Table de Peutinger est encore ouvert, mais si on suit une récente proposition<sup>7</sup> qui me semble convaincante, on attribuera à l'époque flavienne la période de déclin de la ville d'Oricum précédant l'intervention d'Hérode Atticus.

Nous croyons pouvoir attribuer un facteur du déclin d'Oricum à l'importance croissante du port d'Aulona (Vlorë) pour le trafic à travers le canal d'Otrante après la construction de la Via Egnatia (à partir de 148 av. J.-C.) reliant les ports de Durrachium et Apollonia à la route pour Thessalonique.

#### 4. Restes archéologiques

Le site d'Orikos a une particularité exceptionnelle, non seulement il n'est que très peu recouvert par des bâtiments modernes mais il se trouve aussi dans une zone militaire inaccessible, et n'a donc jamais été fouillé. Mise à part la petite fouille de 1958, qui a mis au jour une structure interprétée par les fouilleurs comme un théâtre d'époque romaine (en vérité une hexèdre) (fig.3), et d'autres petites interventions non documentées, Orikos demeure aujourd'hui inconnue. Je me limiterai ici à présenter l'illustration de la photo satellite du site avec les éléments archéologiques retrouvés sur le terrain (fig.4).

<sup>4</sup> Une datation plus basse pour ce changement est donnée par KARSTEDT U., « Orikos », B.A.H.D 56-59, 1954-57, 2 [Mélanges Abramič], 41-9.

L'argumentation de Karstedt s'appuie sur l'absence (dans la liste des formations politiques de la première guerre d'Illyrie (~230 av. J.-C.) donnée par Polybe II 9) d'Orikos à côté d'Apollonie, Corcyre et Epidamnos. La première attestation d'Orikos comme πόλις serait à son avis l'inscription de Magnésie (*Inscr. v. Magnesien* 44, 1.45-6) datée vers 200 av. J.-C., et non pas le texte du Pseudo-Skylax.

<sup>5</sup> CESAR, *Bellum Civile* III 40.

<sup>6</sup> Nous sommes d'autant plus convaincu que l'absence d'Oricum sur la Table de Peutinger, correspond à un véritable déclin de la ville, car la route passant par OCROCERAUNIO (le col de Llogara) relierait *Oricum* au reste du réseau.

<sup>7</sup> J.-P. DESCEUDRES, 'La vignette d'Ostie dans la *Tabula Peutingeriana*', *Genava* 53, 2005 (2006) 77-84

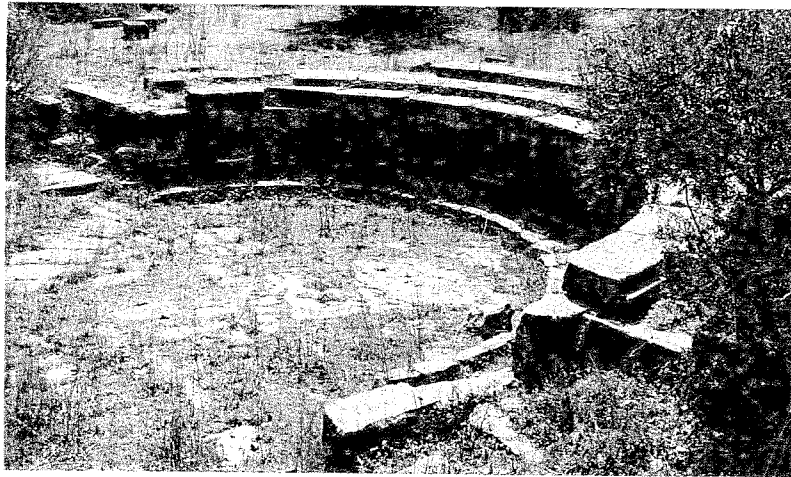


Fig.3. Le « théâtre » d'Orikos.

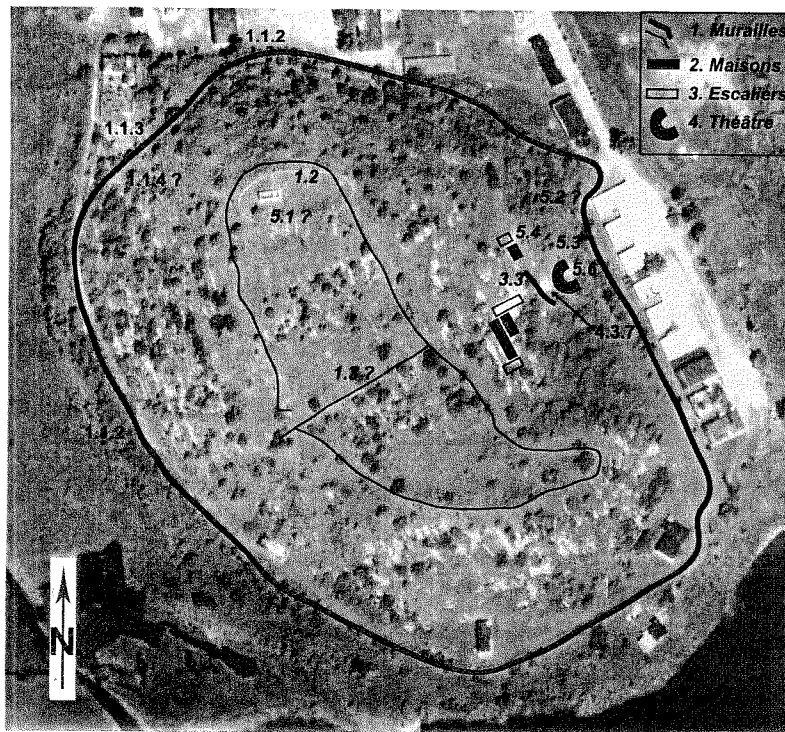


Fig.4. Le site et les restes archéologiques visibles

### 5. Fondation d'Orikos

Le seul passage explicite au sujet de la fondation d'Orikos nous est livré par le Pseudo-Skymnos dans un texte rédigé autour de 130 av. J.-C. :

Ἑλληνίς Ὀρικὸς τε παράλιος πόλις 442  
 ἐξ Ἴλιου γὰρ ἐπανάγοντες Εὐβοεῖς  
 κτίζουσι, κατενεχθέντες ὑπὸ τῶν πνευμάτων

ainsi que la grecque Orikos, ville littorale 442  
 fondée à leur retour d'Ilion par des gens d'Eubée,  
 que des vents avaient rabattus vers là.

Dans ce mythe de fondation il ne faudra pas prendre à la lettre ni les circonstances<sup>8</sup> qui produisirent l'arrivée des colons (*vents*), ni le cadre historique précis (*retour d'Ilion*), mais plutôt l'origine des nouveaux venus (*Eubéens*) qui par voie de mer arrivèrent à Orikos. Pour soutenir la véracité de ce passage isolé et tardif, il faut attester par d'autres sources la présence d'Eubéens dans la région. Plutarque (Mor. 293) mentionne des Erétriens sur l'île de Corfou, avant l'arrivée du corinthien Chersikratès, fondateur de la colonie de Corcyre en 733 av. J.-C. D'autre part Timée, Callimaque et Apollonios de Rhodes<sup>9</sup> parlent aussi, dans le cadre de l'épopée des Argonautes, de l'arrivée de Chersikratès mais ils remplacent les Erétriens par les Colques. Ces Colques, auraient migré vers le Karaburun (les Monts Acrocéarauniens), chez les Amantes (ou Abantes) et à Orikos. On aurait ici des renseignements précieux provenant d'une tradition différente rappelant l'arrivée des Corinthiens sur l'île de Corfou et le mouvement en direction de la côte du peuple préexistant. 733 av. J.-C. serait donc un *terminus ante quem* pour la fondation d'Orikos, car la ville à ce moment-là semble être déjà fondée.

Un autre élément qu'il faut à mon avis retenir est la probable présence dans ce territoire d'Abantes. Avec le mot « Abantes » l'Iliade désigne les Eubéens. Ces mêmes Eubéens qui fondèrent Pithécusses, sur l'île d'Ischia, vers 770 av. J.-C. : un épisode qui confirmerait indirectement l'ancienneté d'Orikos !

Les restes archéologiques les plus anciens d'Orikos, faute de fouille, se résument en une seule pièce: un aryballé globulaire<sup>10</sup> du milieu du VI<sup>ème</sup> siècle av. J.-C. Les fouilles de Corfou (Paléopolis) livrent du matériel qui ne date certainement pas d'avant le quatrième quart du VIII<sup>ème</sup> siècle av. J.-C., en accord avec la fondation de Chersikratès<sup>11</sup>. Comme preuve de la présence d'Erétriens avant

<sup>8</sup> Ce n'est pas le premier cas de fondation « accidentelle » due à un phénomène naturel.

<sup>9</sup> Références bibliographiques dans *Testimonia*.

<sup>10</sup> La pièce inédite, que je ne peux pas publier, se trouve au Musée de l'Institut archéologique à Tirana.

<sup>11</sup> D'ANDRIA F., *Documenti del commercio arcaico*, dans: *Atti del convegno di Taranto 1984, Napoli* (1990) 352.

l'arrivée des Corinthiens, D'Andria signale une petite cruche en vernis noir avec bord à décor ondulé attribuable, avec réserve, à un atelier eubéen du Géométrique Moyen.

La question de la fondation d'Orikos est extrêmement intéressante. Si Orikos, comme les sources le suggèrent, a été fondé au VIII<sup>ème</sup> siècle par des Eubéens, nous aurions le premier cas de fondation eubéenne dans l'Adriatique et la colonie grecque plus ancienne du Golfe Ionien. Mais si le site a été fondé au VII<sup>ème</sup> siècle, il faudra revoir l'histoire de la colonisation eubéenne car nous ne connaissons pas de fondation après 700 av. J.-C.!

## 6. Conclusion

J'ai essayé de résumer au maximum les différentes problématiques que cette passionnante recherche a soulevées. Maintenant espérons seulement que les imminentes fouilles archéologiques de l'Université de Genève puissent nous éclaircir sur différentes questions encore ouvertes, notamment sur :

- la nature et l'organisation du premier établissement,
- la provenance des premiers colons,
- le rôle dans le réseau de communication maritime,
- l'histoire du site à travers les siècles,
- la date et les raisons du déclin.

L'histoire ancienne et contemporaine nous apprennent qu'Orikos n'a jamais perdu et ne perdra jamais sa vocation portuaire de première importance. Aujourd'hui les sous-marins de la flotte navale albanaise stationnent là où autrefois reposaient les simples bateaux des premiers marchands grecs et des colonisateurs de la Grande Grèce...

## CADMOS ET LE DRAGON DANS LA CÉRAMIQUE GRÉCQUE ET ITALIOTE :

### ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE D'UN MYTHE THÉBAIN

LAETITIA KAISER, NEUCHÂTEL

laetitia.kaiser@gmail.com

Les mythes de héros ou de divinités luttant contre un dragon sont fréquents dans l'Antiquité ; il suffit de citer Apollon, Héraclès ou Jason. Toutefois, peu de chercheurs se sont intéressés au mythe de Cadmos et du dragon dans la céramique. Il n'existe, en effet, aucune synthèse sur la question. Les ouvrages que j'ai consultés offrent, pour la plupart, la description sommaire de tel ou tel vase représentant la scène, avec parfois quelques éléments de comparaison. Dans mon mémoire de licence, je souhaitais dépasser la démarche purement descriptive. Mon but était de dégager les types de représentations liés à ce thème et de mettre en évidence les traits pertinents, grâce auxquels il serait possible d'identifier le héros, avec l'espoir de résoudre le cas de plusieurs vases dits « problématiques ».

Dans la seconde partie de mon étude, consacrée à la recherche d'un modèle commun aux représentations de Grèce propre, je me suis également intéressée à la diffusion du mythe de Cadmos et du dragon en Italie du Sud.

L'étude iconographique a permis de constituer un corpus de trente-deux vases. Pour établir la typologie, j'ai commencé par séparer les représentations assurées des pièces incertaines. Parmi les premières, je suis parvenue à distinguer six types différents, en me fondant d'une part sur les différents moments de l'action — les préliminaires, le combat proprement dit et la naissance des Spartes — et d'autre part sur l'arme utilisée par Cadmos pour vaincre le monstre.

Les types A (fig. 1) et B (fig. 2) mettent en scène les préliminaires du combat. L'élément récurrent est le vase avec lequel Cadmos s'apprête à puiser de l'eau afin d'effectuer un sacrifice pour remercier les dieux. Athéna joue un rôle prépondérant dans le déroulement de la scène.

Les types C (fig. 3), D (fig. 4) et E (fig. 5) montrent le combat du héros contre le dragon. Le type C est numériquement le mieux représenté (10 vases) ; il permet de mettre en évidence un certain nombre de constantes, qui assurent l'identification du mythe.

Le serpent tient évidemment une place essentielle ; il apparaît toujours à proximité d'un marécage ou d'une grotte, éléments naturels figurant la source dont le monstre est le gardien. Le vase utilisé par Cadmos se présente le plus souvent sous la forme d'une hydrie, vase à eau par excellence, d'une oenochoé ou encore d'une amphore. Lors du combat, le héros tient également dans sa main une pierre, avec laquelle il menace le serpent : celle-ci sert aussi de critère distinctif. La scène, enfin, est régulièrement suivie par un certain nombre de divinités spectatrices, susceptibles elles aussi d'éclairer l'interprétation. Les peintres attiques représentent toujours Athéna, contrairement aux artistes d'Italie du Sud, chez qui celle-ci ne figure pas de façon systématique. Deux autres déesses sont fréquemment associées : Harmonie et Thébé, qui préfigurent le destin de Cadmos (comme futur époux de la

première et fondateur de Thèbes). Ces divinités apparaissent sur tous les vases du type C (fig. 3) ; toutefois, il existe un large éventail de dieux et leurs combinaisons sont multiples.

Les types D (fig. 4) et E (fig. 5) ne comptent qu'un seul vase chacun ; ce qui les différencie du type C est l'arme avec laquelle Cadmos s'apprête à mettre à mort le dragon. Dans le type D, il s'agit d'une épée alors que dans le type E le héros est équipé d'une sorte de fouet. Pour le reste, on retrouve les traits présents dans le type C.



Fig. 1. Type A. Coupe attique à figures rouges. Vers 430 av. J.-C. (d'après Oakley, 1990, pl. 128)



Fig. 2. Type B. Cratère en cloche attique à figures rouges. Vers 435 av. J.-C. (d'après Richter et Hall, 1936, pl. 132).



Fig. 3. Type C. Cratère en cloche paestan à figures rouges. Vers 330 av. J.-C. (d'après Denoyelle, 1994, p. 179).



Fig. 4. Type D. Hydrie attique à figures rouges. 420-415 av. J.-C. (d'après Vian, 1963, pl. V).

Le type F, représenté par un seul vase, ne montre pas la lutte elle-même, mais un épisode qui suit immédiatement la mort du dragon : c'est la naissance des Spartes, issus des dents du monstre. On y retrouve Cadmos, Athéna ainsi que la source, symbolisée par une gargouille en forme de tête de lion ; mis à part le vase à eau, tous les éléments caractérisant le mythe sont présents.

Ces différents critères d'analyse ont été utiles pour l'étude de représentations plus problématiques. Mon corpus contenait en effet quatorze vases dont les scènes mal identifiées pouvaient *a priori* se rapporter à une autre légende. Comme auparavant, j'ai distingué les œuvres illustrant les préliminaires de la lutte de celles qui représentaient le combat proprement dit. Ces dernières ont été classées en quatre groupes, en fonction de l'arme utilisée. La question était de savoir s'il était possible de dégager des éléments capables d'assurer l'interprétation. Le problème se révéla délicat, puisque parmi les signes distinctifs précédemment établis, il en manquait toujours au moins deux. Il était par conséquent impossible de certifier que nous étions en présence du héros thébain : peut-être s'agissait-il d'une autre figure, comme Héraclès contre l'Hydre de Lerne, Opheltès contre le serpent ou encore Apollon tuant Python.

Dans l'état actuel de nos connaissances, aucun monument sculpté n'a jamais représenté le combat de Cadmos contre le dragon. Cependant, l'existence d'un modèle paraît probable : la constance du motif, notamment dans le type C, ne peut être due au hasard. Le succès assez tardif du mythe, vers 460-450 av. J.-C., amène à s'interroger sur les raisons de ce soudain engouement pour Cadmos aux prises avec le dragon.

On estime souvent que ces représentations ont été inspirées, directement ou non, par la littérature. La plupart des auteurs modernes admettent l'existence d'un difhyrambe perdu. A vrai dire, l'origine du modèle reste difficile à déterminer : œuvre littéraire, grande peinture à Athènes ou à Thèbes, sculpture monumentale ? Il n'est guère possible de trancher.

En revanche, la plupart des modernes associent la diffusion des mythes grecs en Italie du Sud au développement du théâtre. Cette thèse est défendue notamment par Séchan, qui voit dans la tragédie la principale source d'inspiration des peintres italiotes.

Moret, quant à lui, remet en question l'influence exclusive du théâtre, en s'intéressant précisément, à partir de l'étude des scènes de l'Iliopersis, aux modèles non littéraires tels que la grande peinture, les arts monumentaux ou tout autre tradition figurative. Il montre que les peintres de vases ont travaillé à partir de formules préétablies et d'éléments interchangeables, qui ont conditionné la formation des représentations légendaires.

Selon Trendall, la scène de Cadmos tuant le serpent a pu se répandre dans les ateliers des villes italiennes du IV<sup>e</sup> siècle grâce à l'introduction régulière des pièces thébaines d'Euripide dans le

répertoire des acteurs. Selon lui, quelques-uns des grands cratères apuliens comportant des scènes théâtrales ont pu servir, à l'occasion, de panneaux d'affichage ou de posters annonçant les nouvelles productions. Les vases de Cadmos, en revanche, sont généralement petits et leurs scènes présentent de nombreuses similitudes, suggérant un motif original commun.



Fig. 5 Type E. Skyphos béotien à figures noires. 440-420 av. J.-C.  
(d'après Vian, 1963, pl. IV).

J'ai ainsi été amenée à chercher des indices susceptibles de confirmer, ou au contraire de réfuter, l'existence d'un tel modèle théâtral. En faveur de cette hypothèse, certains spécialistes allèguent la richesse avec laquelle les vêtements ont été représentés. J'ai donc effectué une comparaison entre les vases attiques et italiotes, qui a immédiatement révélé une grande différence dans l'habillement des femmes : dans l'art attique, elles portent des vêtements très simples, de légers *himations* qui laissent entrevoir les formes de leur corps, tandis que dans les représentations d'Italie méridionale, le tissu richement brodé paraît plus épais, ne laissant pas transparaître les traits de leur anatomie. Mais que signifie cette distinction ? Reflète-t-elle nécessairement l'influence du théâtre ou obéit-elle seulement à des critères stylistiques ?

La place des dieux au registre supérieur sert également souvent d'argument. Il existerait en effet une correspondance entre la céramique et le théâtre dans la superposition des différents registres : la zone supérieure des vases, réservée aux divinités, correspondrait au *théologeion* du théâtre, l'action humaine se déroulant dans le bandeau inférieur, qui représenterait l'*orchestra*. Pour Moret, cette interprétation n'est guère convaincante : selon lui, une telle disposition relève avant tout d'exigences décoratives et s'explique par la nécessité de remplir les espaces libres.

Si ces différents éléments constituent, certes, des indices intéressants pour l'influence possible du théâtre sur la céramique, ils ne constituent pas, à mon avis, une preuve suffisante pour conclure à un

lien exclusif entre les scènes figurées et la tragédie attique. Je préfère admettre que ces différentes explications se combinent, plutôt que de s'exclure. Lorsqu'un mythe « étranger » rencontre un grand succès, c'est qu'il parle à la population locale, qui se l'approprie et parfois le modifie.

Relevons pour conclure que les vases d'Italie du Sud, souvent retrouvés en contexte funéraire, portent des scènes parfois clairement associées à l'Hadès. A leur mort, Cadmos et Harmonie se transforment en serpent et, sous cette forme, gagnent les Champs Élysées. Le serpent, animal chthonien par excellence, entretient un rapport étroit avec le monde souterrain. On peut donc se demander si le motif ne ferait pas allusion à un rite lié à la terre : le vase qui accompagnait le défunt n'était-il pas destiné à favoriser l'accès aux Champs Élysées ? On notera également que le mythe de Cadmos et du dragon est fréquemment représenté sur les urnes funéraires étrusques. Voilà une nouvelle dimension du mythe qu'il s'agira d'étudier.

#### Bibliographie sélective :

- DENOYELLE Martine, 1994, *Chefs d'œuvre de la céramique grecque dans les collections du Louvre*, Paris, Réunion des musées nationaux, pp. 178-179.
- MORET Jean-Marc, 1975, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote. Les mythes et leurs expressions figurées au IV<sup>e</sup> siècle*, Rome, Institut Suisse de Rome, pp. 249-272.
- OAKLEY John H., 1990, *The Phiale Painter*, Mainz am Rhein, P. von Zabern.
- RICHTER Gisela M.A. et HALL Lindsay F., 1936, *Red-figured Athenian vases in the Metropolitan Museum of Art*, New Haven, Yale University Press.
- SÉCHAN Louis, 1926, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, H. Champion.
- TIVERIOS Michalis A., 1990, « Kadmos I », in *LIMC*, 5, Zürich – München, Artemis Verlag, pp. 863-882.
- TRENDALL Arthur D., 1987, *The red-figured vases of Paestum*, Rome, British School of Rome, pp. 143-144.
- VIAN Francis, 1963, *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*, Paris, C. Klincksieck.

## L'ICONOGRAPHIE « MIXTE » DES TOMBES ÉGYPTIENNES D'ÉPOQUE GRÉCO-ROMAINE

GÉRALDINE NATER, NEUCHÂTEL

geraldine.nater@gmail.com

Le thème de mon travail de mémoire porte sur l'iconographie de tombes égyptiennes à une époque où l'Égypte voit l'arrivée de nouveaux habitants ayant emmené avec eux leurs propres traditions. En effet, lorsque les Grecs arrivent en Égypte, en 332 av. J.-C., ils apportent de nouvelles habitudes tant politiques que funéraires. Si l'organisation politique change, la société et ses traditions religieuses ne changent pas de manière aussi intense. Ainsi, les pratiques et les croyances égyptiennes perdurent, les prêtres restent puissants et les souverains entreprennent d'embellir les temples, contribuant ainsi à préserver les traditions égyptiennes. Les coutumes grecques et égyptiennes vont se côtoyer, dans un premier temps de manière bien séparée, avant d'arriver parfois à s'influencer. Lorsque l'Égypte devient une province romaine, l'afflux de population romaine est plus faible que lors de l'arrivée des Grecs. La langue administrative reste le grec et la ville reste un grand centre de l'hellénisme. Ainsi le changement de pouvoir n'a pas d'effets immédiats sur la vie culturelle et religieuse. Les tombes étudiées s'insèrent donc dans ce cadre où les croyances et les pratiques funéraires gréco-romaines et égyptiennes se mélangent et où le programme iconographique reflète cette tendance. Il s'agit de ce fait de tombes dont le décor est formé d'éléments d'origines différentes, tant dans le style que dans le thème. Cependant il faut tout de même relever que ce type d'iconographie ne constitue pas la majorité des cas. En effet, la plupart des tombes, surtout à Alexandrie, sont ornées d'un décor fidèle à l'iconographie grecque. Au contraire, les nécropoles comportant un décor égyptien proche de ce que l'on trouvait à l'époque pharaonique ont presque complètement, voir totalement disparu.

La première partie de mon travail a consisté en l'élaboration du catalogue de ces tombes, s'insérant, à l'exception de deux cas, dans un cadre chronologique restreint au Ie-IIe siècles apr. J.-C., et se répartissant de cette manière : à Alexandrie, il s'agit tout d'abord des hypogées de Ras el-Tin et Anfouchy, sur l'île de Pharos, qui datent de la période ptolémaïque ; pour l'époque romaine la tombe principale de l'hypogée n°1 de Kom el-Chougafa ainsi que deux tombes de l'hypogée n°2 qu'on connaît sous le nom de « tombe de Perséphone » ; la tombe Stagni qui fait partie d'un ensemble d'hypogées dans le quartier Wârdian et d'une seconde tombe dans ce même quartier, la tombe Wârdian ; finalement, la tombe Tigrane, découverte à l'est de la ville et ensuite déplacée sur le site de Kom el-Chougafa. Dans la « Chôra », ces tombes sont réparties entre Touna el-Gebel, la nécropole d'Hermopolis Magna où se situe le tombeau de Pétosiris, qui date de l'époque ptolémaïque, ainsi que la maison funéraire n°21 datant de l'époque romaine ; les tombes de Pétosiris et Pétoubastis dans l'oasis de Dakhla et finalement trois tombeaux d'Achmîm.

L'étude du programme iconographique de ces tombes m'a permis de déterminer deux niveaux d'influence. En effet, si l'ensemble de ces tombes présente des caractères gréco-romains et égyptiens, ces derniers ne sont pas systématiquement intégrés de la même manière. Au premier niveau, on

remarque l'intégration de détails, tels que les vêtements et le mobilier gréco-romains, à l'intérieur des scènes égyptiennes. Dans ce cas, la signification funéraire de l'image reste inchangée. Les scènes restent traditionnelles dans le thème et dans l'exécution. Ainsi, les éléments étrangers doivent être compris comme le reflet des habitudes ordinaires. Le vêtement démontre un goût pour les « tendances » vestimentaires de l'époque. Dans un second temps, l'influence se rencontre dans un répertoire qui va au-delà des habitudes quotidiennes, intégrant alors des éléments relevant du domaine des croyances. Ainsi, ces illustrations vont au-delà d'une adaptation des traditions aux goûts du jour en associant les pensées funéraires égyptiennes et gréco-romaines, démontrant de cette manière une interaction entre deux religions qui jusque-là présentaient des coutumes bien distinctes. Cette seconde étape d'influence est perceptible dans l'art funéraire mais également dans les pratiques funéraires, comme l'atteste l'adoption de la momification par les gréco-romains.

Outre ces influences, il a également été possible d'élaborer une typologie des différentes scènes, en fonction de leur appartenance soit à la tradition gréco-romaine, soit à la tradition égyptienne, ou encore aux deux. Cinq types sont ainsi apparus.

Le premier type comprend les figures et les scènes grecques et romaines, où le thème et l'exécution sont grecs ou romains. Ainsi, dans l'Hypogée n°1 de Kom el-Chougafa à Alexandrie, l'entrée de la chambre funéraire est entourée de deux boucliers à écailles, ornés d'une tête de Méduse (Fig. 1). Cette figure, qui protège la tombe des intrus et qui marque le passage entre le monde des morts et des vivants, est fréquemment représentée dans les endroits de passage, sol, plafond, porte et fenêtre. Cette représentation appartient ainsi au type 1 car il s'agit d'un élément fidèle à la tradition grecque, sans influence égyptienne.

Le second type est formé des figures et scènes égyptiennes dont le thème funéraire et l'exécution sont égyptiens. Cette catégorie est fortement présente dans la Chôra et se retrouve en moindre nombre dans les tombes d'Alexandrie.



Fig. 1 : Kom el-Chougafa, Alexandrie, Hypogée n°1. Agathodémon surmonté du bouclier à la Méduse (d'après EMPEREUR J.-Y., 1998, p. 160). Le bouclier à la Méduse appartient au type 1 des figures gréco-romaines et Agathodémon au type 5 des figures alexandrines.

Dans la nécropole de Touna el-Gebel, le tombeau de Pétosiris, prêtre de Thot à Hermopolis, illustre la présence de scènes égyptiennes traditionnelles à l'époque ptolémaïque. On note cependant l'incursion d'éléments nouveaux dans ces scènes, comme le vêtement porté par certains personnages, une tunique qui remplace le pagne que portent habituellement les artisans, ou encore la présence de certains objets d'origine grecque. Ces éléments attestent des habitudes correspondant à cette époque, mais le thème et son exécution restent égyptiens, ce qui permet de classer ces images dans le type 2. C'est une sorte de compromis entre la tradition égyptienne et la réalité contemporaine. Ainsi, la figure 2 illustre ce cas de figure avec ici des scènes de métier.



Fig. 2 : Tombeau de Pétosiris, pronaos, paroi nord, premier tableau (d'après LEFEBVRE G., 1923-1924, pl. VII). Ces scènes appartiennent au type 2 des scènes égyptiennes.

Ces deux premiers types entrent dans le cadre de cette étude car d'autres types de scènes apparaissent dans la même tombe.

Le type 3 concerne les scènes égyptiennes exécutées dans le style égyptien, mais dont le thème ne trouve pas de parallèles dans l'iconographie funéraire d'époque pharaonique, étant soit inconnu ou encore exécuté selon des canons nouveaux. Ce type est notamment attesté dans la tombe n°21 de Touna el-Gebel, Hermopolis. Si la procession représentée au registre inférieur de la figure 3, est

égyptienne dans l'exécution et dans le thème, ce dernier est repris de l'iconographie de temples et n'est donc pas, à l'origine, un thème funéraire.



Fig. 3 : Touna el-Gebel, Hermopolis, maison n°21, première salle, paroi ouest, partie nord (d'après GABRA S. et al., 1941, pl. XIII, fig. 2. pl XI, fig. 1). Le registre supérieur appartient au type 4 des scènes mixtes et le registre inférieur au type 3 des scènes égyptiennes mais dont le thème n'est à l'origine pas funéraire.

Le quatrième type est formé des scènes ou figures mixtes, dans lesquelles apparaissent simultanément des traits grecs et égyptiens. Toujours dans la maison funéraire n° 21 de Touna el-Gebel, la scène la plus étonnante présente ainsi un caractère mixte (Fig. 3). Il s'agit de la purification de la défunte par les divinités égyptiennes Thot et Horus. L'inspiration est égyptienne, cependant elle était jusque-là réservée à l'iconographie royale. Le pharaon devait être purifié pour qu'il puisse être assimilé au soleil. Ici la défunte s'est non seulement appropriée cette image, mais son apparence est romaine. Elle est représentée de face, vêtue à la romaine.



Le dernier type comprend les figures alexandrines. Si cette dernière catégorie se rapproche des représentations mixtes, il me paraissait cependant nécessaire de les en distinguer. En effet, si les figures empruntent, à l'origine, des caractères grecs et égyptiens, elles ont ensuite évolué de manière indépendante de ces deux systèmes de pensée et de figuration, pour finalement développer des caractéristiques propres à la ville d'Alexandrie. Cette catégorie est notamment attestée par le serpent Agathodémon de l'hypogée n°1 de Kom el-Chougafa (Fig. 1). Cette figure bienveillante et protectrice est un élément caractéristique à Alexandrie, où il bénéficie d'un culte. Il enserme des symboles grecs, le caducée d'Hermès psychopompe qui guidait les âmes des morts dans l'au-delà, et le thyrsos, symbole associé à Dionysos lié à la résurrection. Cependant il est coiffé d'un élément caractéristique égyptien, la double couronne pharaonique. On remarque ainsi une volonté de renforcer la protection de cette tombe en associant et en additionnant les symboles grecs et égyptiens.

Dans la troisième partie de mon travail, j'ai abordé les exemplaires de ce genre d'iconographie sur d'autres supports, tels que les stèles, les lincoils et les sarcophages. Ainsi de nombreuses stèles, postérieures aux tombes étudiées, figurent des éléments à caractère mixte. On y observe notamment la présence de défunts vêtus à la romaine parmi des divinités égyptiennes, des scènes mixtes, comme par exemple une stèle provenant de Kom Abou Bellou à Terenouthis, nécropole d'époque romaine où est figuré l'enlèvement de Perséphone, en présence de la divinité égyptienne Anubis, représenté à l'égyptienne, qui remplit ici la fonction de l'Hermès grec accueillant Perséphone et Hadès aux Enfers.

On retrouve également la présence de portraits romains sur les lincoils et les masques funéraires, qui peuvent également être entourés de divinités égyptiennes.

Au final, il est possible de dire que parmi ces tombes à caractère mixte, on distingue des différences entre Alexandrie et la Chôra égyptienne. Ainsi les éléments grecs ou l'influence grecque dans des scènes égyptiennes sont plus importants à Alexandrie. C'est également dans cette ville que l'on rencontre le plus grand nombre de références à la mythologie grecque. Pour les tombes de la Chôra, l'influence grecque se perçoit plus dans l'intégration de détails dans les scènes égyptiennes, comme la présence de personnages vêtus à la romaine. Au contraire les éléments mythologiques grecs se mélangent beaucoup moins aux scènes où pour la plupart, le thème et l'exécution sont dans le style égyptien, même si le thème n'est pas forcément, à l'origine, un thème funéraire.

La coexistence des deux traditions soulève une interrogation quant à la signification du choix de l'un ou l'autre style. Est-on en présence d'un simple reflet de l'évolution du style en fonction des habitudes contemporaines ou s'agit-il d'une volonté plus profonde de se rattacher à l'une ou l'autre des pensées religieuses ? Il s'agit d'une question difficile à laquelle il est impossible de répondre entièrement et de manière certaine. En effet, à l'exception du tombeau de Pétosiris, aucun texte n'accompagne ces représentations et ainsi ne peut nous éclairer quant à leur nature. De plus pour le seul exemple où les scènes sont expliquées, les scènes grecques sont dépourvues de hiéroglyphes. Pour un Grec ou un Romain, que signifie le choix d'illustrer des éléments appartenant au domaine égyptien ? Est-ce le fait d'un simple goût pour l'art égyptien ou une volonté délibérée de montrer son attachement et sa

croissance en la religion égyptienne ? Il est permis d'avancer des éléments de réponse en se fondant sur le parallélisme entre certaines figures ou scènes, ou encore en relevant les formes syncrétiques de certains dieux alexandrins, comme Sérapis et la correspondance des dieux grecs et égyptiens, déjà mentionnée par les auteurs antiques. Ces exemples illustrent bien que les artistes et les commanditaires des tombes avaient conscience de la signification funéraires des scènes et divinités égyptiennes et gréco-romaines. Il est possible d'imaginer que les conceptions funéraires égyptiennes sont plus plaisantes que les conceptions funéraires grecques lorsqu'on constate la forte majorité des scènes funéraires égyptiennes, comme celle de la momification.

#### Bibliographie

- ADRIANI A., *Annuaire du Musée gréco-romain* III, 1940-1950, Alexandrie, 1952, pp. 56-128, 140-159.
- BISSING F. W. VON., « Deux tombeaux d'époque romaine à Achmîm », *ASAE*, 50, 1950, pp. 547-576.
- CASTIGLIONE L., « Dualité du style sépulcral égyptien à l'époque romaine », *Acta Antiqua Scientiarum Hungaricae*, IX, 1961, pp. 209-213.
- EMPEREUR J.-Y., *A Short guide to the Catacombs of Kom el-Shougafa*, Alexandria, 1995.
- GABRA S. et al., *Rapport sur les fouilles d'Hermopolis Ouest (Touna el-Gebel)*, IFAO, Le Caire, 1941, pp. 39-50.
- GUIMIER-SORBETS A.-M., « Les deux tombes de Perséphone dans la nécropole de Kom el-Chougafa à Alexandrie », *BCH* 121, 1997, pp. 355-410.
- KAPLAN I., *Grabmalerei und Grabreliefs der Römerzeit: Wechselwirkung zwischen der ägyptischen und griechischen alexandrinischen Kunst*, Beiträge zur Ägyptologie, Bd 16, Wien, 1999.
- LEFEBVRE G., *Le tombeau de Pétosiris*, 3 vol., IFAO, Le Caire, 1923-1924.
- OSING J. et al., *Denkmäler der Oase Dachla aus dem Nachlass von Ahmed Fakhry*, Archäologische Veröffentlichungen, 28, Mainz, 1982, pp. 70-101, taf. 20-44.
- PAGENSTECHE R., *Nekropolis: Untersuchungen über Gestalt und Entwicklung der Alexandrinischen Grabanlagen und ihren Malereien*, Leipzig, 1919.
- SCHREIBER T. et al., *Expedition Ernst Sieglin: Ausgrabungen in Alexandria I: Die Nekropole von Kôm-esch-Shougafa*, Giesecke et Drient, Leipzig, 1908.
- VENIT M. S., « The Tomb of Tigrane Pasha Street and the Iconography of Death in Roman Alexandria », *AJA*, 101, 1997, pp. 701-729.
- VENIT M. S., « The Stagni Painted Tomb: Cultural Interchange and Gender Differentiation in Roman Alexandria », *AJA*, 103, 1999, pp. 641-699.

## UNES ET MULTIPLES

### IMAGES DU PILIER HERMAÏQUE EN CONTEXTE RITUEL

Martina Willmann, Lausanne

*martina.willmann@lmh.ox.ac.uk*

#### Physiologie hermaïque

Le but de mon mémoire était de mieux comprendre le fonctionnement du pilier hermaïque dans le contexte des gestes rituels à travers une analyse iconographique détaillée<sup>12</sup>. En particulier, je me suis intéressée aux types de personnes qui rendent un culte à l'hermès, à la manière dont ce culte est rendu, aux caractéristiques de la statue et aux changements de ces critères selon l'époque et la forme du vase. Le travail a été reparté en trois phases: recherche iconographique, classement des images, recherche de constantes et particularités. Cette dernière phase a donné naissance à des questions plus larges, telles que l'origine du pilier hermaïque, l'aspect parfois 'dionysiaque' de l'hermès ou encore la place des femmes dans ce culte. Je propose ici quelques extraits de mon mémoire analysant, à travers l'apport donné par l'iconographie, un problème souvent débattu, celui de l'ithyphallisme de la statue.

#### Introduction

Le sexe du pilier hermaïque, fièrement exhibé, a, dès le début, préoccupé les savants. Murray, en 1925, était fort inquiet à cause de la mention d'une *erma* dans l'*Odyssée* (XXIII, 121), jugeant que « this phallic stone [is] quite unsuitable to Homer. It [is] not decent.<sup>13</sup> »

Si le sexe masculin est présent dans d'innombrables mythes et cultes partout dans le monde, et de ce fait représente sûrement un symbole religieux antérieur au culte hermaïque, le problème qui est posé ici est que, si on s'attend à voir un Pan ithyphallique, on ne s'attend pas à un Hermès ithyphallique. Il n'existe en effet aucune image du dieu Hermès avec un « phallos [...] en état d'énergie<sup>14</sup> ». Comme pour le pilier en lui-même, cette divergence a donné lieu à plusieurs hypothèses.

On a voulu tout d'abord rattacher le phallos à une iconographie dionysiaque, mais, comme le fait remarquer Detienne, s'il est vrai qu'en l'honneur de Dionysos des phallophories avaient lieu, si les satyres se promènent en compagnie d'oiseaux à la tête de phallos, Dionysos n'est pas un dieu phallique<sup>15</sup>.

On a cherché, de toute évidence, un lien vers la fécondité et de ce fait avec le mariage, auquel Hermès préside<sup>16</sup>. Dans ce cas, toutefois, on se demande pourquoi un dieu protecteur du mariage se

trouve également au bord des routes et à l'intérieur des gymnases, où aucune femme, mariée ou pas, ne devrait se trouver. Le monde grec est après tout, « un mondo di uomini prudenti »<sup>17</sup>.

Certains auteurs voient dans les membres des dieux ithyphalliques le souvenir d'un culte primordial dédié aux organes des taureaux sauvages<sup>18</sup>, preuve de leur puissance et de leur fertilité. Il faut rappeler, toutefois, que l'ithyphallisme du pilier hermaïque n'est pas exagéré, mais bien proportionné à la taille de la statue<sup>19</sup>. Il s'agit d'un sexe humain.

En essayant de donner une explication au choix et à l'efficacité d'une statue ithyphallique comme protectrice de la maison, certains chercheurs ont voulu parcourir la voie la plus longue : Vangaard<sup>20</sup>, en s'appuyant sur l'étude que Wickler fit sur les singes dans les années soixante<sup>21</sup>, fait remarquer que le pénis en érection est utilisé par les babouins aussi dans un contexte asexuel; sans une signification de reproduction, donc, mais plutôt de prévarication et de pouvoir. Wickler fait un lien avec les statues de protection indonésiennes, et, inévitablement, avec les hermès.

La protection accordée par un phallos peut aussi dégénérer vers une simple fonction apotropaïque. Des amulettes porte-bonheur avec un membre ithyphallique sont communes tant en Grèce qu'à Rome. Toutefois, il convient toujours d'utiliser l'explication apotropaïque avec une certaine prudence.

On remarquera aussi que la présence d'un membre ithyphallique pourrait bien s'expliquer non pas dans la *personne* d'Hermès, mais plutôt dans ses *fonctions*<sup>22</sup>.

Un membre ithyphallique marque encore bien évidemment, et ce depuis la nuit des temps, la fierté de l'homme, son pouvoir sur les autres hommes ou sur les femmes, sa puissance génératrice. Il faut toutefois être très prudent si l'on veut voir dans l'hermès le signe d'un machisme vainqueur. Les théories d'un certain courant féministe<sup>23</sup> ont parfois tendance à perdre de vue l'ensemble de la donne religieuse et mythologique. Dans ce contexte, peut-être plus que dans d'autres, existe le danger d'analyser la documentation que l'on a à travers le prisme de notre propre culture, voire de nos expériences personnelles.

Face à ce problème d'interprétation, une remarque s'impose.

---

représentant une pièce de théâtre: Laios et Chrysis s'enfuient du palais de Pélops; le garçon regarde un Eros qui s'approche (un deuxième Eros a pris les rênes du chariot des fugitifs); le vieux pédagogue cherche à les poursuivre, mais Aphrodite, assise à côté d'un pilier hermaïque, l'en empêche (Trendall et Webster 1971, III.3, 17).

<sup>17</sup> Paoli 1953, p. 10. J'utilise cette définition avec une certaine ironie, selon, j'espère, l'intention de l'auteur.

<sup>18</sup> Lesquels, on le dit en passant, n'ont aucune relation avec Hermès: ses animaux tutélaires sont plutôt le bouc et la chèvre.

<sup>19</sup> Il existe pourtant des exceptions; je renvoie à mon mémoire, pp. 63, 67 et 121.

<sup>20</sup> Vangaard 1972, pp. 71-75.

<sup>21</sup> Wickler, W., *Zeitschrift für Tierpsychologie*, 1966.

<sup>22</sup> Au Japon aujourd'hui encore les *Dosojin*, « statues phalliques en pierre » sont placés aux coins des champs pour éloigner les mauvais esprits; en Indonésie des statues ithyphalliques sans bras ni jambes, fort semblables aux hermès, surveillent le seuil des maisons. Les *Dosojin* se chargent aussi de venir en aide aux enfants et aux personnes décédées; il est nécessaire d'en conclure que ces caractéristiques fonctionnent ensemble, même si les causes de leur association ne nous sont pas tout à fait claires. Cf. Kyburz 1987, p. 271 sqq.

<sup>23</sup> Représenté par exemple par Keuls 1985.

<sup>12</sup> En particulier des vases attiques à figures rouges de la période classique; des vases à figures noires et des vases italiotes et béotiens ont été inclus à titre de comparaison.

<sup>13</sup> Murray, *Five Stages of Greek Religion* (1925), p. 55 – cité par Van Windekens 1961, p. 299.

<sup>14</sup> Van Windekens 1961, p. 299 – à l'exception d'un cratère apulien, où l'image du dieu se fonde à celle du pilier hermaïque (cf. note 22).

<sup>15</sup> Sissa et Detienne 1989, p. 263.

<sup>16</sup> Aphrodite et Hermès protègent l'arrivée de l'épouse dans sa nouvelle maison, l'une prenant soin de la passion amoureuse et l'autre des changements qui vont intervenir dans la vie des jeunes mariés (cf. Sissa et Detienne 1989, p. 262). Une combinaison inédite de ces deux dieux dans ce contexte est illustrée par une image

Il est nécessaire, je pense à l'approche de Jean Rudhardt<sup>24</sup>, de se mettre à la place d'un Grec pour avoir une possibilité d'élucider le problème. Influencé par l'expérience de notre propre culture, il est facile de succomber à la tentation de voir dans tout phallos un objet hors du commun qui doit être minutieusement interprété. Toutefois, comme le font remarquer plusieurs chercheurs depuis quelques années, « dans l'Antiquité, la vue du membre viril n'offusquait pas [...] »<sup>25</sup>. Dans notre culture, par contre, où la vue d'une femme nue devient de plus en plus courante, un pénis en érection reste une image interdite, et son exposition, même dans le cadre de manifestations artistiques ou culturelles, est considérée comme inappropriée dans de nombreux pays occidentaux<sup>26</sup>.

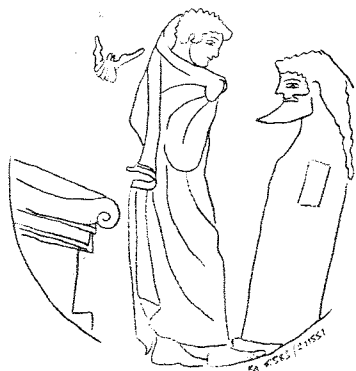


Fig. 1. Cat. V13



Fig. 2. Cat. 23.

### Une définition à corriger ?

Le sexe masculin et son ithyphallisme ont été étudiés, admirés, honorés et analysés dans leurs significations biologiques et symboliques de nombreuses fois dans l'histoire. Toutefois, ce que l'on oublie parfois, c'est qu'il ne s'agit pas d'expliquer la signification du sexe ithyphallique *en général*, mais bien d'en comprendre le fonctionnement dans le cadre du pilier hermaïque, et plus particulièrement du culte rendu à cette statue. Dans ce but, l'iconographie est notre meilleure alliée. Ce que les vases nous disent est varié et surprenant : « [t]he herm is a pillar topped by a bearded head of Hermes, and with male genitals, usually erect, fastened or carved in front »<sup>27</sup> voilà la définition de base que l'on rencontre avec peu de variations dans les études, voire les dictionnaires de mythologie. Or, un tiers des vases du corpus nous montre une statue sans sexe (par ex. le V13, fig. 1). On est à tel

point habitué à l'ithyphallisme du pilier hermaïque que son absence nous pose quelques problèmes d'interprétation. Deux remarques s'imposent à ce propos.

Premièrement, il semble probable que, contrairement à une castration volontaire et de ce fait une destruction partielle de l'image divine, une représentation incomplète soit tout à fait admissible. Il est sûrement sacrilège de mutiler une statue divine<sup>28</sup>; il ne l'est probablement pas d'en faire une représentation incomplète. Se pose encore, là, la question de savoir pourquoi un peintre aurait pu oublier le sexe de la statue alors que la construction de l'image n'aurait subi aucune modification majeure.

Deuxièmement, il faut rappeler que le sexe, comme les tronçons de bras, n'était pas sculpté avec la statue, mais plutôt rajouté à la sculpture ultérieurement pour des motivations, on le suppose, purement pratiques et économiques<sup>29</sup>. De ce fait cette partie restait plus fragile que le reste, aussi de par sa position sur le fût. De plus, elle était dans quelques cas fabriquée en bronze, comme certaines images [V23, V24<sup>30</sup>; fig. 2] le montrent très clairement ; ce matériel est plus éphémère que la pierre et moins adapté aux endroits les plus sauvages où la statue était parfois placée. Il se pourrait donc que des statues sans sexe aient existé dans la réalité, et que le peintre ne faisait que les représenter. Cette hypothèse pourrait être cohérente notamment dans le cas de la péliké de Berlin [V23, fig. 2]: sur la face A, un éphèbe offre un porcelet à une statue sans sexe; sur la face B, deux autres piliers, à l'ithyphallisme dessiné en noir, attendent peut-être leur tour.

En ce qui concerne la signification de ces statues sans sexe, il est difficile d'établir des constantes sûres. Je remarque tout de même que ce phénomène concerne particulièrement les images du contexte satyrique et érotique. Il s'ensuit que presque la moitié des vases représentant des satyres ou des ménades les montre en compagnie d'un pilier hermaïque sans sexe. Vu l'état constant d'ithyphallisme des satyres, ce fait est surprenant. Pourtant, cet état pourrait bien être en partie la cause de la représentation d'un pilier hermaïque sans sexe: par ce stratagème, l'ithyphallisme du dieu ne serait pas placé en parallèle avec celui des satyres, qui est de tout autre nature.

<sup>28</sup> La castration de l'hermès devait un fait grave, punissable, dans le climat surexcité de l'année 415, de la peine capitale; mais il serait dangereux de tirer une conclusion trop spécifique de « l'affaire des Hermès »: la mutilation d'une statue divine, quelle qu'elle soit, devait être un crime grave. De plus, la castration de ces statues avait probablement aussi une intention politique, et l'offense à la divinité se couplait ainsi d'une trahison envers la patrie.

<sup>29</sup> Ce point est très difficile à éclaircir, et la seule image que l'on possède d'un sculpteur en train de fabriquer un pilier hermaïque, une coupe de la fin du sixième siècle [ARV<sup>2</sup> 75.59 ; LIMC, HERMES 170] ne suffit pas à répondre à toutes les questions. De plus, il est très difficile de trouver des informations complètes à ce sujet; je remercie d'autant plus le professeur Dominique Jaillard et le professeur Paul Zanker (Scuola Normale Superiore de Pise) d'avoir partagé leurs connaissances avec moi.

<sup>30</sup> Par souci pratique, j'ai choisi de conserver le classement des vases tel qu'il apparaît dans le catalogue de mon mémoire; je renvoie donc au texte principal pour une référence complète du corpus.

<sup>24</sup> Rudhart 1981, p. 16 sqq.

<sup>25</sup> Bonnard et Schouman 1999, p. 18.

<sup>26</sup> En est exemple l'ample débat suscité aux Etats-Unis à l'occasion de la sortie du livre de photographies de Robert Mapplethorpe (*Black Book*, 1986). Cf. Friedman 2002, p. 108 sqq.

<sup>27</sup> Boardman 1974, p. 213.

### Le culte

Ce qui semble certain, d'un autre côté, c'est que le sexe des statues hermaïques est très largement ignoré par les 'suppliants'<sup>31</sup>, qu'ils soient humains ou pas.

En ce qui concerne le culte, il y a seulement trois vases montrant que le sexe est concerné par un culte, ce qui représente 3% de tous les vases montrant un culte au pilier hermaïque. Sur deux d'entre eux le sexe est couronné [V1, V26]; sur le troisième, un garçon le touche en passant, sans s'arrêter [V24, fig. 3]. Cette image est un *hapax*, et elle contribue aussi à prouver que le pilier hermaïque n'était probablement pas à chaque fois le destinataire du culte que les 'suppliants' s'approprient à accomplir. Hermès est le gardien des lieux de passage, ce qui inclut les maisons privées, les sanctuaires, les endroits de rencontre; parfois, peut-être même la plupart des fois, on se bornait à le saluer en passant, sans s'arrêter, comme une figure bénigne nous donnant la bienvenue à notre arrivée auprès d'un autel ou dans un sanctuaire. Ce garçon porte un *kanoun*<sup>32</sup>, mais les offrandes que celui-ci recèle ne sont pas



Fig. 3. Cat. V 24.



Fig. 4. Cat. V 1.



Fig. 5. Cat. V 149.

pour le pilier hermaïque, mais bien pour l'être divin qui se trouve plus loin, et que l'on ne voit pas.

Le geste de l'attouchement du sexe, bien qu'il représente un *unicum* dans le corpus, est connu et attesté encore aujourd'hui et relève, vu la nature ambivalente de l'objet de destination, de contextes

<sup>31</sup> Il faut préciser que 'suppliant' est un terme utilisé ici par souci pratique: il indique la personne en relation avec le pilier hermaïque *quoi* que cette personne fasse; ce terme ne présuppose donc pas la présence d'un geste de supplication ou de dévotion quelconque. Ce terme est de ce fait utilisé entre guillemets. La définition même de ce qu'était la religion grecque est problématique; la définition des hommes qui la pratiquaient aussi. Certains auteurs utilisent simplement le mot *fidèle*, d'autres préfèrent *croquant*, mais placé entre guillemets. Le sujet est vaste; je me borne ici à citer l'étude de Robert Garland, *Religion and the Greeks* (cf. notamment l'introduction, pp. ix-xi) et l'article de Meijer, P. A., « Philosophers, intellectuals and religion in Hellas », in Versnel 1981 (une définition de la notion d'athéisme s'y trouve aux pp. 216-231).

<sup>32</sup> Comme dans les vases [V36],[V42] et [V55], la main gauche du garçon est mal dessinée, avec le pouce du mauvais côté.

différents. Ainsi, les touristes et les Florentins qui frottent le sexe du *Porcellino* le font presque sans y penser, pour attirer la chance; les femmes qui, au Père-Lachaise, caressent en cachette la statue mortuaire de Victor Noir demandent plutôt de rester enceintes.

En ce qui concerne le couronnement du sexe [fig. 4], il s'agit d'un geste qui devait être effectué plus souvent que l'iconographie ne l'atteste: sur un cratère apulien<sup>33</sup> il est utilisé comme image topique du culte hermaïque par un peintre qui a choisi de représenter Hermès imitant le pilier qui reçoit de mauvaise grâce les honneurs qui lui sont dus. Est-ce que le couronnement du sexe était courant dans la vie réelle, et que cette importance ne nous a pas été transmise par l'imagerie? A-t-on perdu tout vase représentant ce rite? Il est aussi possible que le couronnement du sexe était là dernière étape d'une série de gestes à accomplir ensemble, l'un après l'autre; dans ce cas, les peintres auraient choisi de représenter le début de l'action, négligeant les rites successifs. Une amphore de Laon [V1, fig. 4] pourrait nous donner des indices dans ce sens: on distingue, assez mal il est vrai, une partie de couronne pendue au bras de la statue<sup>34</sup>, et il y a un deuxième pilier derrière le garçon, complètement ignoré. Peut-être a-t-on là un rare cliché d'un culte *in fieri*, et le 'suppliant' s'approprie à se tourner pour honorer la deuxième statue. Malheureusement, on possède trop peu d'exemples d'images montrant deux hermès pour comprendre le fonctionnement d'un rite de cette sorte.

### La fonction sexuelle

On a vu quel rôle joue le phallos de la statue dans les images du corpus; malheureusement, pour différentes raisons, ce n'est pas assez pour comprendre complètement sa signification. Il n'est peut-être pas inutile de jeter un coup d'oeil à ce que le phallos n'est pas: il n'est probablement pas un symbole sexuel, malgré l'ithyphallisme. Dans les images qui montrent le pilier hermaïque comme un décor du paysage, un marqueur d'espace, le phallos est parfois, très rarement, utilisé comme jeu malicieux du fait de sa fonction primaire; mais dans les images du corpus, quand il s'agit d'un rite et d'un contexte religieux, cette nuance est absente.

Dans les images 'malicieuses', le pilier hermaïque ne subit pas passivement son rôle, celui de souligner un double sens sexuel. Il joue au contraire un rôle actif, un personnage en lui-même, tout en restant dans les limites étroites de sa forme aniconique<sup>35</sup>.

Un exemple de cet aspect grivois de la statue hermaïque se retrouve sur un cratère de Boston [V151] où un hermès ithyphallique supervise la chasse amoureuse de Pan au détriment d'un jeune berger. Ce vase magnifique, éponyme du peintre de Pan, ayant été largement étudié<sup>36</sup>, il n'est pas nécessaire ici de tout dire; on se contentera de remarquer trois détails.

Premièrement, le phallos de l'hermès est, contrairement à la majorité des images, d'une taille disproportionnée, ce qui veut probablement souligner le caractère sexuel de la scène. Le dieu donne de

<sup>33</sup> LIMC, HERMES 895. 430-420 av. J.-C. Collection privée.

<sup>34</sup> Sur le vase V26, l'objet pendu au sexe pourrait même être un petit sac.

<sup>35</sup> Cet aspect mobile du pilier est analysé en détail au chapitre IV.8, p.121.

<sup>36</sup> Cf. par exemple Borgeaud 1979, p. 115 sqq.

ce fait presque un encouragement à son fils aux sabots de chèvre: l'allongement démesuré de son sexe marque son approbation aux actions de Pan.

Deuxièmement, cette scène se déroule à l'extérieur. Le pilier juché sur une grosse pierre nous rappelle que la place de ces statues est aussi dans le monde sauvage, non civilisé, où elle survit comme elle peut dans des endroits précaires, où des créatures primitives et monstrueuses ont encore leur refuge.

Enfin, il est difficile d'en être sûr, mais il est possible que cette statue soit en bois, vu la forme arrondie de ses tronçons de bras<sup>37</sup>.

Parfois aussi ce n'est pas l'hermès qui choisit de commenter la scène devant lui, mais plutôt l'artiste qui s'amuse à donner à son ithyphallisme une signification humaine. Cette construction de l'image est bien représentée par ce cratère fragmentaire où c'est l'hermès lui-même qui couve du regard les fesses du beau joueur de lyre debout devant lui [V149, fig. 5]. Il s'agit là, on le comprend au gros cratère décoré de feuillages, d'une scène de banquet; et l'on peut de ce fait imaginer ce que l'éphèbe est en train d'observer avec tant d'attention.

Ces cas sont toutefois, répétons-le, des exceptions. Dans la plupart des images, le dieu semble indifférent face à son sexe, et en arrive à être énérvé par une telle représentation de lui-même, ithyphallique et cloué au sol: sur un vase de Paris, c'est le véritable Hermès qui est représenté sous les traits d'un pilier hermaïque, debout, les pieds unis, un sexe énorme qui vient d'être couronné; et c'est sur ce sexe, ou peut-être sur la femme qui choisit pour lui une autre offrande, qu'Hermès pose un regard courroucé.

Ce vase, bien qu'il relève probablement du contexte comique, voire du théâtre, réunit dans une seule image tous les stéréotypes associés au culte du pilier hermaïque: couronnement imminent, couronnement du sexe, libation, offrande. La statue se prête à toute sorte de rites, et c'est peut-être ce manque de spécificité qui agace à ce point le dieu lui-même.

Le sexe de l'hermès a donc, d'une certaine façon, une vie propre; sage et standardisé dans la plupart de cas, il peut manifester les sentiments de la statue et changer de taille à son gré: devenir un sexe indistinct pour refléter le corps de son 'suppliant' le plus jeune, ou s'allonger démesurément, jusqu'à effrayer un garçon un peu plus grand. Dans le cas de la coupe [V7, fig. 6], en effet, le geste de salutation se transforme presque en injonction d'arrêt, l'avant-bras plié en angle droit avec le dos de la main<sup>38</sup>.

### Art et nature

Remarquons encore que, comme c'est la norme dans l'iconographie grecque, le sexe est dessiné de manière physiologiquement fausse. Le seul, à ma connaissance, qui ait remarqué l'apparence étrange du phallos de la statue est Herter qui, à propos du vase [V149] commentait que « non tantum pro staturae brevitate, sed etiam pro scroti exiguitate iusta ratione caret.<sup>39</sup> ». En effet, il n'existe pas de 'iusta ratio' physiologique dans les vases grecs: le sexe, comme les autres éléments de l'images, est porteur d'un message esthétique. La taille et l'apparence générale du sexe masculin se font ainsi miroir de la beauté du personnage, et le type de pénis préféré par les artistes est artificiel sur le corps d'un homme adulte: très court, très fin (« sometimes notably thinner than a finger<sup>40</sup> »), il a un prépuce long et pointu; le scrotum est, au contraire, d'une taille physiologiquement correcte, ce qui fait contraste avec le pénis trop petit.



Fig. 6. Cat. V 7.



Fig. 7. Cat. 24.

Le prépuce, en particulier, est souvent dessiné avec une grande attention et « [e]ven when the penis is shown erect there is not, as a rule, any retraction of the foreskin<sup>41</sup> », ce qui est physiologiquement faux. L'exposition du gland est exceptionnelle même dans le contexte érotique, puisque les Grecs considèrent sa vue comme grossière; sa représentation sur les vases est réservée aux images de satyres, d'esclaves, de personnages étrangers. Ainsi, « the painter has taken care to expose [the Egyptians'] circumcised penises, the glans spotted » dans une image représentant Héraclès en train de tuer le roi

<sup>37</sup> Je renvoie à mon mémoire, p. 46, n. 48.

<sup>38</sup> Il est curieux que le pétase aussi soit impliqué dans ce mouvement vers l'avant.

<sup>39</sup> Herter 1926, p. 18.

<sup>40</sup> Dover 1978, p. 125.

<sup>41</sup> *ibid.*, p. 127, cf. R970.

Busiris<sup>42</sup>. Le fait que les Egyptiens ne « laissent [pas] les parties sexuelles à l'état de nature » montre qu'ils préfèrent « être propres que d'avoir meilleur air<sup>43</sup> ».

Le pilier hermaïque, lui, préfère avoir meilleur air: un tiers des vases montre clairement le prépuce pointu qui couvre le gland.

La statue devait être ithyphallique pour des raisons qui restent en partie mystérieuses, mais cette ithyphallisme devait tout de même être décent et agréable aux yeux.

Il est toutefois important de remarquer que deux vases représentant le pilier hermaïque, le vase [V149] et celui de [V76], représentent la statue avec le gland exposé, ce qui pourrait être un élément en faveur d'une identification plutôt priapique. Priape, en effet, contrairement aux piliers hermaïques et au dieu Pan, est pourvu d'un sexe énorme, très long et très épais et avec le gland exposé, ce qui contredisait les critères grecs de beauté masculine. De plus, il existe des images tardives<sup>44</sup>, voire d'époque romaine, montrant une sorte de pilier hermaïque, mais rond et avec une base fuselée<sup>45</sup> qui a été identifié comme priapique, et auquel on rend des cultes similaires à ceux qui sont rendus à l'hermès: libations, offrandes, sacrifices de chèvres ou boucs. Le pilier accomplit parfois le rite de lui-même, en versant du liquide sur son sexe ithyphallique.

Si l'ithyphallisme démesuré de l'hermès du Peintre de Pan [V149] peut être mis en relation avec la scène qui se déroule au premier plan de l'image, dans le cas du vase Képhalos [V76], l'exposition du gland, la base fuselée, les proportions grotesques du visage rendent une identification priapique presque inévitable. Le seul élément qui me rend prudente est la datation: les images connues de piliers priapiques sont en effet toutes tardives ou romaines.

Remarquons enfin que le critère de l'exposition du gland, bien que valable dans la majorité des cas, connaît des exceptions: le pilier hermaïque du vase [V24, fig. 7] en est un exemple.

### Les bras

En ce qui concerne les tronçons de bras, leur utilité n'est pas claire. Ils sont indiqués sous la forme de simples rectangles; parfois, ils sont peints en noir. On aurait tendance à croire que, comme dans le cas des 'épouvantails' dionysiaques, ils servent à y pendre des objets, ou à tenir sur place des vêtements:

It is my belief, then, that the side brackets of the herm do not represent rudimentary or stylized arms, but were in origin functional and developed at a time when the primitive statue, pillar, pole or rectangular shaft, was habitually draped, in order to support the garment and keep it from slipping off.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> *ibid.*, p. 129, cf. R699.

<sup>43</sup> Hdt., II, 36-37.

<sup>44</sup> Cf. notamment LIMC, PRIAPOS 19, 24, 28, 33, 37, 55, 64.

<sup>45</sup> Dont la forme pourrait servir à faciliter son insertion dans un tas de pierres, comme le montre un relief en marbre du premier siècle av. J.-C. (LIMC, PRIAPOS 33).

<sup>46</sup> Goldman 1942, p. 61.

Pourtant, l'analyse iconographique ne confirme pas un tel usage. En effet, l'hermès est rarement montré habillé, et toujours avec des vêtements différents: une fois une sorte d'étole [V30], une autre fois avec un tissu qui descend jusqu'à sa base [V155]. Dans ces images, les tronçons de bras ne jouent aucun rôle – dans le cas des 'épouvantails' dionysiaques, au contraire, leur utilité est primaire, vu que le masque du dieu est accroché directement à un bâton. L'hypothèse peut être faite, sur la base de l'iconographie dionysiaque, que ces 'bras' servent plutôt à y accrocher des offrandes ou des gâteaux; mais là encore, les images ne nous confirment rien. Il existe, au contraire, un vase [V185] montrant un hermès tout seul qui contemple un lièvre qu'on lui a offert; mais celui-ci est suspendu à un crochet sur le mur devant lui, pas à son 'bras'. Je m'en remets sur cette question à la sagesse d'un jeune Pan, qui a choisi d'utiliser ces tronçons pour escalader la statue, et atteindre ainsi des juteuses grappes de raisin qui se trouvaient hors de sa portée [V141].

En conclusion, le problème de la signification de l'ithyphallisme du pilier hermaïque reste à ce jour dépourvu d'une solution qui soit partagée par tous les chercheurs. Le fait qu'Hermès ne soit pas un dieu avec des connexions premières au sexe ne fait que rendre ce phallos, à nos yeux, encore plus artificiel. Toutefois, le phallos a un fonctionnement symbolique sur deux niveaux: premièrement, il est attribut, et ce aussi dans des civilisations non grecques, des forces qui protègent, qui indiquent le chemin, qui veillent sur les enfants et sur les morts; deuxièmement, il est intégré, bien que rarement, dans le culte à la statue: les 'suppliants' le couronnent ou l'effleurent, montrant ainsi qu'il a une place dans le procédé rituel.

Il faut aussi constater, enfin, que ce sexe fièrement érigé a été objet de très nombreuses études non pas pour son importance relative dans le contexte du pilier, mais plutôt parce qu'il se fait rappel de tout un autre aspect de la religion et de la société grecques, un aspect primitif, rural, grossier, grivois, dionysiaque<sup>47</sup> que les savants, dès la Renaissance, ont eu de la peine à accepter, préférant voir dans la société grecque un miroir de vie idéalisée, propre, intellectuelle, loin des besoins instinctifs de l'homme, et de ce fait aussi asexuée. Ce phallos nous trouble parce qu'il nous rappelle malicieusement que la Grèce ancienne a été aussi autre chose, qu'un dieu psychopompe peut être un dieu ithyphallique, qu'Eros et Thanatos sont bien plus que des noms évoqués par les poèmes – ils sont des forces primaires, devant lesquelles l'homme fait ce qu'il peut pour se défendre.

### Catalogue

(Toutes les dates sont av. J.-C.)

V1 Amphore (470-460) du peintre de Pan [fig. 1]. Laon, Mus. Arch. 37.1023; *ARV*<sup>2</sup> 553.33; *CVA* I, pl. 27.1; *LIMC*, HERMES 155

V7 Coupe (475-425) du peintre de Bologna 417 [fig. 6]. Philadelphie (PA), University of Pennsylvania 2440; *ARV*<sup>2</sup> 908.6.

<sup>47</sup> Dans le sens du terme utilisé par Friedrich Nietzsche, et de ce fait une catégorie sémantique plus qu'une description mythologique.

- V13 Coupe (475-425) du peintre d'Ancona [fig. 1]. Altenburg, Staatl. Lindenau-Mus. 299; *ARV*<sup>2</sup> 875.18; *Cité des images* fig. 44.
- V23 Péliké (500-450) du peintre de Pan [fig. 2]. Berlin, Antikenslg. 1966.62. *ARV*<sup>2</sup> 1659.91bis; Rückert, *Herme* fig. 11.
- V24 Péliké (470-460) du peintre de Persée [fig. 3 et 7]. Berlin, Staatl. Mus. F 2172; *ARV*<sup>2</sup> 581.4; *LIMC*, HERMES 94 et 156; Keuls, *Phallus* 10 (B); Vorberg, *GE* 491, 492 (A, B).
- V26 Péliké (400-375). St. Pétersbourg, Ermitage, 2709; Metzger, *Recherches*, pl. XXX.
- V36 Chous (400-300) du peintre de choes de Ferrara. Bloomfield Hills, Cranbrook Collections XXXX260206; *Para* 499.6.
- V42 Olpé (400-300). Francfort, Mus. Für Vor- und Frühgeschichte B414; *CVA* 2, 32, pl. (1470=, 79.5-6).
- V55 Cratère en cloche (400-300). Collection privée; Schauenburg, *Studien* IX/X, Abb. 213 a-c et pl. XLI et XLII.
- V76 Skyphos (430-425). Tübingen, Universität S/101347; *LIMC*, HERMES 167, KEPHALOS 31 et ARTEMIS 1418; Metzger, *Recherches*, pl. XXIX.
- V141 Cratère en cloche (400-300). Lecce, Mus. Provinciale 772; *LIMC*, PAN 228.
- V149 Fragment de coupe (500-450) du peintre de Triptolémios [fig. 5]. Paris, Louvre G245; *ARV*<sup>2</sup> 366.86.
- V151 Cratère en cloche (500-450) du peintre de Pan. Boston, MFA 10.185; *Para* 386.387; *LIMC*, PRIAPOS 6; Cohen, *Ideal* 116, 170, fig. 4.5 et fig. 6.7; Boardman, *Hist G Vases*, 96, fig. 130.
- V155 Loutrophore (430) à la manière du peintre de Naples. Karlsruhe, Bad. Ladesmus. 69/78; *ARV*<sup>2</sup> 1102.2; *LIMC*, DIONYSOS 163; *AJA* IIIIL (1942), 64, fig.9.
- V185 Lécythe (475-425) du peintre de Bowdoin. Karlsruhe, Bad. Ladesmus. 85.1; *ARV*<sup>2</sup> 685.164; *LIMC*, Hermes 95c; Krumeich, *Satyrspiele*, pl. 19A.

#### Eléments de bibliographie

- Bérard, Cl., « Le satyre casseur », *Méris* V (1990), 75-91.
- Bérard, Cl. (éd.), *La cité des images*, Paris et Lausanne 1984.
- Bérard, Cl., et Ch. Bron, « Le liknon, le masque et le poteau. Images du rituel dionysiaque », *Mélanges Pierre Lévêque*, 4 (1990) 29-44.
- Bérard, Cl., Ch. Bron et A. Pomari (éd.), *Images et société en Grèce ancienne. Actes du colloque international, Lausanne 8-11 février 1984*, Lausanne 1987.
- Boardman, J., *The History of Greek Vases*, Londres 2001.
- *Athenian Black Figure Vases*, Londres 1974.
- Bonnard, M. et M. Schouman, *Histoires du pénis*, Paris 1999.
- Borgeaud, Ph., *Recherches sur le dieu Pan*, Genève 1979.
- de Cesare, M., *Le statue in immagine : studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Rome 1997.
- Devambez, P., « Piliers hermaïques et stèles », *RA* 1 (1968), 139-154.
- Dover, K. J., *Greek Homosexuality*, Londres 1978.
- Friedman, D., *A Mind of Its Own*, Londres 2002.
- Garland, R., *Religion and the Greeks*, Bristol 1994.
- Goldman, H., « The Origin of Greek Herm », *AJA* XLVI (1942), 58-68.

- Herter, H., *De dis atticis Priapi similibus*, Bonn 1926.
- Keuls, E., *The Reign of the Phallus : Sexual Politics in Ancient Athens*, New York 1985.
- Kyburz, J., *Cultes et croyances au Japon*, Paris 1987.
- McNiven, T. J., *Gestures in Attic Vase-Painting : Use and Meaning, 550-450 B.C.*, Ann Arbor 1982.
- Meijer, P. A., « Philosophers, intellectuals and religion in Hellas », Versnel, H. S. (éd.), *Faith, Hope and Worship*, Leiden 1981, 216-264.
- Metzger, H., *Recherches sur l'imagerie athénienne*, Paris 1965.
- Paoli, U. E., *La donna greca nell'antichità*, Florence 1953.
- Rückert, B., *Die Herme in öffentlichen und privaten Leben der Griechen*, Regensburg 1998.
- Rudhardt, J., *Du mythe, de la religion grecque et de la compréhension d'autrui*, Genève 1981.
- Sissa, G. et M. Detienne, *La vie quotidienne des dieux grecs*, Paris 1989.
- Trendall, A. D. et T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, Londres 1971.
- Van Windekens, A. J., « Réflexions sur la nature et l'origine du dieu Hermès », *Rhenisches Museum fuer Philologie*, 104 (1961), 289-301.
- Vanggard, T., *Phallos : a Symbol and its History in the Male World*, London 1972<sup>2</sup>(1969).
- Vernant, J.-P., *Mortals and Immortal : Collected Essays*, Princeton 1991.
- Wrede, H., *Die antike Herme*, Mainz am Rhein 1986.

## **Impressum**

*Herausgeber/Editeur/Editore*

Association Suisse d'Archéologie Classique  
Schweizer Arbeitsgemeinschaft für Klassische Archäologie  
Associazione Svizzera di Archeologia Classica  
[www.saka-asac.ch](http://www.saka-asac.ch)

c/o

Seminar für Klassische Archäologie  
der Universität Basel  
Schönbeinstr. 20  
CH-4056 Basel  
CCP 10-17785-4

*Redaktion/Rédaction/Redazione*

Camilla Colombi [camillacolombi@yahoo.it](mailto:camillacolombi@yahoo.it)  
Christian Russenberger [russenberger@access.unizh.ch](mailto:russenberger@access.unizh.ch)

*Das SAKA-Bulletin erscheint einmal jährlich.*