

Marlène NAZARIAN-TROCHET

SACRÉE IRRÉVERENCE : SCÈNES OBSCÈNES ET BURLESQUES DANS L'ICONOGRAPHIE FUNÉRAIRE ÉTRUSQUE

Plusieurs scènes figurées dans les tombes étrusques de la cité de Tarquinia surprennent les commentateurs modernes par leur caractère obscène — scènes érotiques très explicites ou scènes scatologiques — et par leur contexte de représentation, au sein des décors peints dans les monuments gentilices des élites locales. Leur caractère transgressif et leur contexte de réalisation, dans les monuments funéraires, ont conduit les exégètes à les considérer comme des *apotropaia* assumant dans la topographie rituelle de la tombe la même fonction que certaines scènes violentes accompagnant le franchissement symbolique du seuil de l'au-delà.

Ces images, qui se développent entre le milieu du VI^e siècle av. J.-C. et le premier tiers du IV^e siècle av. J.-C., présentent néanmoins une grande diversité, invitant à s'interroger sur leur origine iconographique et culturelle et sur leurs possibles autres fonctions. Les scènes prises en compte relèvent du registre sexuel, allant du motif du phallus aux scènes de coït, obscène lorsqu'il s'agit des scènes scatologiques, ou burlesque pour les mises en scène parodiques d'épisodes mythologiques. Le caractère transgressif souligné par les commentateurs modernes doit bien sûr être perçu par le prisme des valeurs morales établies dans les cultures classiques. En l'absence de sources textuelles étrusques, c'est par confrontation avec une grille de lecture conçue pour l'étude des sociétés grecques et romaines que les pratiques tyrrhéniennes seront interrogées.

PORNOGRAPHIE ET SCATOLOGIE : DE L'IMAGERIE TRANSGRESSIVE A L'ÉVOCATION RITUELLE

Les scènes érotiques apparaissent dans la peinture funéraire étrusque avec le développement des premiers grands décors figurés, dans la tombe des Taureaux dès 540 av. J.-C. Deux scènes de coït surmontent en effet la plus ancienne scène mythologique identifiable dans la peinture funéraire étrusque : celle de l'embuscade tendue par Achille au jeune troyen Troilos (Figure 1).



Figure 1

Tarquinia, nécropole de Monterozzi, tombe des Taureaux, vers 540 av. J.-C., *in-situ*, paroi du fond, Steingraber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milan, 1984, pl. 147.

Au registre supérieur, dans la partie gauche, un premier groupe, associé à un taureau couché vers la gauche, comprend trois personnages : un couple homme/femme coiffé d'un *tutulus* en pleins ébats accompagné d'un deuxième personnage masculin à quatre pattes, portant la femme allongée sur son dos. À droite, c'est un couple homosexuel qui est figuré en plein coït, chargé par un taureau androcéphale ithyphallique. Entre ces deux groupes est peinte l'inscription, *ARATH SPURLANA S [UTH]IL HECE CE FARICECHA*, désignant le commanditaire de la tombe appartenant à la riche famille Spurinna, connue également par des monuments funéraires plus récents.

Les scènes érotiques ont été envisagées dans une optique rituelle, symbolisant la revitalisation du défunt¹, à l'instar des grenades composant la frise inférieure. Elles interviendraient à dessein dans la topographie rituelle de la tombe pour exprimer la séparation entre les vivants et l'au-delà². La dimension transgressive des scènes orgiaques est envisageable dans la mesure où le caractère licencieux correspond à la fonction symbolique des décors placés à l'entrée des chambres funéraires, exprimant une forme de transcendance, ici d'ordre physique et morale.

Outre la fonction symbolique du coït, la pratique sexuelle peut également être envisagée comme le reflet des *realia* des cérémonies funéraires étrusques, associant danse, jeux sportifs périlleux et actes érotiques mimés ou réels. Plusieurs auteurs³ soulignent en effet le caractère burlesque de la scène érotique homosexuelle, contrariée par la charge du taureau. Le registre comique employé par les imagiers relèverait certes d'une fonction rituelle, correspondant à une volonté de tourner en dérision l'étape de l'ultime voyage vers l'au-delà, mais pourrait également refléter l'influence des procédés de mise en scène théâtrale, sur la pratique des peintres.



Figure 2. Tarquinia, nécropole de Monterozzi, tombe de la Fustigation, datée du dernier quart du VI^e siècle av. J.-C., *in-situ*, paroi droite, gros plan, d'après M. Moretti, *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, Milan, 1966, p. 138.

1 J.-R. Jannot, « Achéloos, le taureau androcéphale et les masques cornus dans l'Étrurie archaïque », *Latomus*, 33, 1974, p. 765-789

2 A. Maggiani, « Réflexions sur la religion étrusque 'primitive' : de l'époque villanovienne à l'époque archaïque », *Les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque. Actes du colloque international (Galeries nationales du Grand Palais, 17-19 novembre 1992)*, éd. F. Gaultier et D. Briquel, Paris, 1997, p. 431-447 ; J. R. Brandt, « Tomba dei Tori at Tarquinia: a ritual reading », *Nordlit*, 33, 2014, p. 47-64.

3 J. P. Oleson, « Greek Myth and Etruscan Imagery in the Tomb of the Bulls at Tarquinia », *American Journal of Archaeology*, 73, 1975, p. 189-200 et pl. 35-37.

Une autre scène érotique (Figure 2) est développée dans le décor de la tombe de la Fustigation, datée du dernier quart du VI^e siècle av. J.-C. Le programme décoratif y est conçu de manière unitaire, autour de la thématique du *kômos* et du spectacle sportif. De part et d'autre de l'entrée de la chambre, deux pugilistes s'apprêtent à s'affronter, main en avant, en position de garde. La paroi du fond et les parois latérales comportent en leur centre une porte fictive, éléments fréquents dans les tombes de cette période, interprétée comme une matérialisation de la porte de l'au-delà, encadrée ici par des couples de danseurs ou musiciens. À gauche, un danseur lève une coupe de la main gauche, accompagné d'un aulète coiffé d'une couronne végétale. Au fond, un joueur de cithare joue et danse à côté d'une amphore tandis qu'un danseur tenant une coupe à la main, lui répond symétriquement. Le décor de la paroi droite assume un contenu érotique plus cru. À gauche de la porte feinte, un homme, le visage de face, peut-être masqué, bascule légèrement en arrière sous l'action d'un deuxième personnage qui semble le toucher. Le groupe à droite de la porte est représenté en pleins ébats. Une femme blonde est penchée entre deux hommes barbus, couronnée de feuilles ou de bandelettes. Elle est fouettée par celui de derrière, et tient le sexe de celui qui lui fait face. Ces groupes érotiques intégrés au contexte plus général du *kômos* dionysiaque, suggéré notamment par la présence des vases à boire et des couronnes et bandelettes des danseurs, ont conduit à deux types d'interprétation, symbolique ou réaliste. B. D'Agostino⁴ appréhende ses composantes iconographiques de manière métaphorique, les scènes d'accouplement renvoyant aux fonctions vitalistes des images funéraires qui s'opposent, par la dimension transcendante de la danse et du coït, à la séparation avec les mondes des vivants entérinée par le motif de la porte. J.-R. Jannot⁵ envisage au contraire l'hypothèse d'une représentation de pratiques rituelles réelles, reposant sur les composantes de la transe dionysiaque. Les danseurs couronnés, peut-être masqués, s'inspireraient des danses de Silènes, comportant des rapt de ménades et des pratiques sexuelles.



Figure 3. Amphore du peintre de Paris, vers 530 av. J.-C., autrefois sur le marché des Antiquités, actuellement retiré de la vente. © Photographie publiée lors de la vente sur le site de Christie's.

4 B. d'Agostino, « L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica », *Prospettiva*, 32, 1983, p. 2-12.

5 J.-R. Jannot, « Sur la représentation étrusque des morts », *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain, Actes du colloque de Caen (20-22 novembre 1985)*, éd. F. Hinard, Caen, 1987, p. 279-291.

L'intégration de ce type de scènes érotiques dans un programme unitaire à sujet rituel et non mythologique, à la différence de la tombe des Taureaux, conduirait à envisager le rapport entre *realia* des cérémonies funéraires et composition d'un programme pictural à fonction religieuse.

Néanmoins, les thématiques érotiques, et plus précisément les pratiques sexuelles collectives, ne semblent pas s'exprimer uniquement dans la peinture funéraire et pourraient relever d'autres fonctions. La parution récente d'une amphore du peintre de Pâris (Figure 3) sur le marché de l'art⁶, non publiée jusqu'alors, permet de poser la question du contexte de production des décors peints et de leur rapport avec les ateliers de peintres de céramiques, mais aussi celle du rapport entre la fonction du répertoire des vases et celui des tombes peintes.

Si l'on retrouve le même type de compositions à caractère pornographique sur les vases ou dans les tombes, l'hypothèse d'un emploi rituel des scènes transgressives dans le décor funéraire n'est-elle plus recevable ?

Le décor du vase réalisé par le peintre de Pâris aux alentours de 530 av. J.-C. se concentre exclusivement sur les scènes à caractère sexuel. Sur la face A du vase se déroule une scène d'orgie exclusivement masculine. Un premier couple composé d'un homme barbu et d'un jeune homme est figuré en plein coït. Il est suivi d'un trio érotique dont la position rappelle celle employée dans la tombe de la Fustigation. Ce n'est pas une femme qui est cette fois penchée entre les deux hommes mais un troisième personnage masculin barbu dont le détail de barbe blanche semble avoir été volontairement accentué par le peintre pour signifier son âge ou pour suggérer le port d'un masque de vieillard. Un chien placé son sous sexe, accompagne et participe aux ébats. Un oiseau vole au-dessus des trois personnages. Une autre scène de zoophilie se déroule à côté de ce trio, mettant en jeu un couple homosexuel et un chien. Un dernier personnage semble sortir du champ pour se diriger vers la scène de l'autre face. Cette dernière se compose d'un premier groupe de deux jeunes hommes se faisant face et se masturbant, accompagné d'un troisième plus âgé, barbu et bedonnant. Un plus jeune homme est agenouillé derrière eux, se masturbant également et portant une main à son front. Un nouveau trio composé cette fois d'une femme, debout entre deux hommes dont elle tient le sexe occupe le centre de la composition. À droite est représenté un couple homosexuel en pleins ébats, survolé par un oiseau.

Tous les personnages sont couronnés à l'exception de la femme et du plus jeune garçon agenouillé sur la face B. Ces derniers occupent sans doute une position subalterne en raison de leur genre ou de leur classe d'âge au sein du groupe d'hommes qui semblent se livrer à une orgie à connotation rituelle. Le personnage barbu au centre du trio homosexuel de la face se distingue également au sein du groupe par le traitement de son visage qui accentue son âge. La dimension initiatique repose sur la participation des différentes classes. La présence des oiseaux en vol, fréquents dans la peinture tarquinienne⁷, pourrait constituer un autre indice du contexte sacré dans lequel s'insèrent ces pratiques.

Plutôt que d'envisager ces images érotiques comme le résultat d'une commande volontairement licencieuse sur un vase destiné à être exposé dans la maison pour le plaisir du commanditaire, il convient plutôt d'envisager le contenu du programme comme un rappel de pratiques rituelles à l'instar des danses orgiaques des bacchants, fréquentes sur la céramique étrusque à figures noires de cette période⁸. L'ancrage dans le réel de ces scènes est accentué par le

6 Le vase du peintre de Pâris a été mis en vente par Christie's en avril 2018. Il a alors été signalé par C. Tsirogiannis archéologue associé au département de Criminalité de l'Université de Glasgow, comme provenant d'un circuit douteux. Il a depuis été retiré de la vente.

7 Les oiseaux survolent ainsi les scènes agonistiques dans la tombe des Augures ou de danse dans la tombe du Triclinium et la tombe 5513, voir S. Steingraber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milan, 1984, respectivement n°42, p. 289 ; n°121, p. 355-356 et n°62 p. 308.

8 On peut citer par exemple les productions du peintre des Satyres dansant ou les vases provenant de l'atelier du peintre de Micali qui développent abondamment le sujet des danses et des jeux. Sur le Groupe des Boutons de Lotus dont fait partie le peintre des Satyres dansant voir F. Gaultier, *Corpus vasorum antiquorum. France. Musée du Louvre*,

fait que ce ne sont pas des Satyres qui se livrent aux pratiques sexuelles mais des hommes de tous âges et une femme, ayant sans doute pour vocation de représenter un microcosme social, peut-être un groupe d'initiés. Le cadre de cette scène orgiaque, s'il implique une dimension rituelle, est néanmoins difficilement analysable. La tonalité érotique suggère une lecture dionysiaque de la scène, qui pourrait relever du contexte du *symposion* et de ses suites. C'est la comparaison entre ces scènes et le programme des tombes peintes tarquiniennes qui invite à envisager la fonction funéraire du vase. En outre, le geste du plus jeune homme agenouillé dans le tableau de la face B, qui porte la main à son front, n'est pas sans rappeler celui des lamentations funèbres fréquentes dans les tombes peintes de la même période⁹, ou sur les reliefs de Chiusi¹⁰. L'analyse du décor de l'amphore du peintre de Pâris soulève donc bien la question du contexte de commande du vase et de son rapport avec les programmes funéraires. La reprise des mêmes thématiques et des mêmes schémas iconographiques sur les deux supports laisse supposer une circulation des schémas entre les ateliers, voire une réalisation des deux types de commandes par les mêmes artistes¹¹.

La question du contexte de commande demeure problématique. Le vase s'il est commandé par son propriétaire en vue d'une exposition domestique, liée sans doute à la pratique du *symposion*, pourrait avoir été sélectionné pour être réemployé en contexte funéraire pour faire écho aux mêmes types de pratiques cérémonielles. Il n'y aurait donc pas de commande à fonction funéraire mais sélection et emploi de thématiques similaires, pour des motifs religieux. Néanmoins, le parallélisme des schémas employés pour représenter les participants à l'orgie et la position du jeune homme se lamentant, laisse penser ici à une commande explicitement destinée à être déposée dans la tombe.

Une dernière scène extraite des programmes tarquiniens interpelle par son caractère obscène. Sur la paroi gauche de la tombe des Jongleurs (Figure 4), datée comme la tombe précédente aux alentours de 520 av. J.-C., un personnage lacunaire est figuré en train de déféquer. L'inscription *ARANTH HERACANAS* est peinte derrière son postérieur. Ce motif marque une rupture à l'intérieur du programme figuratif et en particulier avec la scène qu'il accompagne sur la paroi. Dans la première partie du décor, on assiste en effet au départ d'un jeune homme, peut-être pour la chasse puisqu'il est armé d'un *lagóbolon*, sous les yeux d'un homme âgé aux cheveux blancs, qui tient un jeune garçon par la main. Un premier arbuste sépare le groupe de personnages d'une représentation de deux oiseaux noirs en vol, puis un second délimite le cadre au sein duquel se développe la scène scatologique.

Fascicule, 39, Fascicule 26, Paris, 2003, p. 64-82. Sur l'œuvre du peintre de Micali, voir la monographie de N. J. Spivey, *The Micali painter and his followers*, Oxford, 1987. Voir récemment M. Martelli, « Micaliana », *Les potiers d'Étrurie et leur monde. Contacts, échanges, transferts. Hommages à Mario A. del Chiaro*, éd. L. Ambrosini et V. Jolivet, Paris, 2014, p. 247-264.

⁹ On retrouve le geste consistant à porter la main au front chez les deux personnages masculins barbus figurés sur la paroi du fond de la tombe des Augures à Tarquinia, datée aux alentours de 520 av. J.-C., ou, associé à une scène de *prothesis* reconstituée grâce aux dessin de Carlo Ruspi, dans la tombe du Mort, vers 510 av. J.-C. Il est généralement rattaché au code iconographique des lamentations.

¹⁰ Voir l'analyse de J.-R. Jannot, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Rome, 1984, p. 166, n. 17, qui mentionne les occurrences de ce geste sur les reliefs, sur la paroi du fond de la tombe des Augures, ou sur les scènes du départ d'Amphiaraos sur la céramique à figures noires.

¹¹ Sur la question des rapports entre les ateliers de peintres céramistes et les auteurs des fresques tarquiniennes, voir M. Cristofani, *L'arte degli Etruschi. Produzione e consumo*, Turin, 1978, qui note les liens entre les peintures de la tombe des Taureaux et les productions du Groupe pontique ou, sur les rapports entre cette même tombe et le Groupe de la Tolfa, F. Gaultier, « Dal gruppo della Tolfa alla tomba dei Tori: tra ceramica e pittura parietale », *Tarquinia. Ricerche, scavi e prospettive. Atti del Convegno Internazionale di Studi « La Lombardia per gli Etruschi »* (Milano 24-25 giugno 1986), éd. M. Bonghi Jovino, C. Chiaramonte Treré, Milan, 1987, p. 209-218.



Figure 4. Tarquinia, nécropole de Monterozzi, tombe des Jongleurs, vers 520 av. J.-C., in situ, parois de gauche, du fond et de droite, d'après M. Moretti, *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, Milan, 1966, p. 22 et 26-27.

Le vieillard de la scène de départ a été identifié par certains exégètes comme l'organisateur des jeux funèbres¹², en raison du programme iconographique général dévolu aux jeux scéniques et sportifs : une scène de jonglerie sur la paroi du fond, danseuses et musiciens sur celle de droite. Il pourrait s'agir d'un pédagogue, d'un initiateur accompagnant le départ du jeune chasseur sous les yeux d'un plus jeune élève. La paroi du fond est occupée par une scène de danse et de jonglerie, représentation donnée sous les yeux d'un magistrat assis sur un siège curule, symbolisant sans doute la présence du défunt. Un orant lui fait pendant à l'extrémité gauche de la paroi. Sur la paroi droite se déroule une scène de musique et de danse.

Si cette scène de défécation constitue un *unicum* au sein du répertoire des tombes tarquiniennes, elle présente de nombreux points communs avec les scènes pornographiques évoquées précédemment.

Comme dans le cas de l'amphore du peintre de Pâris, la distinction des classes d'âges est présente dans la scène de départ du jeune chasseur ou du jeune athlète pour suggérer à la fois la dimension initiatique du départ du jeune homme, et une symbolique de transmission générationnelle au sein d'un même groupe social caractéristique de l'aristocratie gentilice tarquinienne. Dans une optique eschatologique, cette représentation symbolique du groupe social s'accompagne du motif de l'oiseau en vol, surmontant les personnages ou précédant l'image la plus transgressive du programme. Ce motif, courant dans l'iconographie funéraire du dernier tiers du VI^e siècle av. J.-C., sert sans doute à la sacralisation de l'espace pictural, à l'instar des arbustes peints qui jalonnent l'espace de la chambre funéraire, et à signifier la présence divine. Son association fréquente avec les scènes de départ de guerrier¹³ invite à envisager cette même fonction symbolique avec les scènes d'adieu au défunt ou de départ dans l'au-delà.

La fonction apotropaïque des scènes irrévérencieuses, à connotation sexuelle ou eschatologique, généralement invoquée par les exégètes pour expliquer leur insertion dans les peintures funéraires, est donc vraisemblable puisque ces scènes assument une fonction liminaire dans le décor, associée à la représentation du départ dans l'au-delà. Ce moment est illustré par les imagiers plus ou moins explicitement, par le biais d'une porte fictive signalant le seuil du monde des morts, ou métaphoriquement par le biais d'une scène de départ. Dans la tombe des Taureaux, plus ancienne, le meurtre de Troilos au fond du vestibule, encadrant l'entrée des chambres funéraires, semble revêtir la même signification. L'image obscène accompagnant de manière paratactique les images de départ aurait donc une valeur symbolique et rituelle, incarnant par la transgression le changement d'état du défunt. L'association des gestes caractéristiques de la lamentation ou de l'adieu avec des thèmes obscènes est en ce sens particulièrement intéressante à

¹² S. Steingraber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, p. 316.

¹³ On retrouve l'oiseau associé au départ d'Amphiaros sur l'amphore pontique attribuée au Peintre d'Amphiaros, conservée à Munich, Staatliche Museen, inv. 838. L. Hannestad, *The Followers of the Paris Painter*, Copenhague, 1976, n°1. Voir également M. Sterneels-Hofstetter, « Mythes grecs en Étrurie. Influences corinthiennes sur la céramique pontique », *L'image en jeu : de l'Antiquité à Paul Klee*, Lausanne, 1992, p. 149-172, fig. 6.

souligner. À deux reprises, dans la tombe des Taureaux et dans celle des Jongleurs, le nom¹⁴ du défunt ou de sa famille commanditaire de la tombe est délibérément associé aux scènes transgressives, fonctionnant sans doute comme une image à la fois expiatoire et protectrice pour la vie dans l'au-delà.

Par leur mise en scène, les pratiques érotiques ou irrévérencieuses paraissent fonctionner volontairement comme une illustration de la transgression sociale. Dans la tombe des Jongleurs, elles contrastent volontairement avec les autres composantes des scènes de jeu et constituent des ruptures à la fois visuelles et sociales.

Cette volonté de développer des images liminaires transgressives, associées à plusieurs reprises aux scènes de danse ou de spectacle, invite à envisager l'influence des *realia* des pratiques rituelles sur les images irrévérencieuses.

LA TRANSGRESSION COMME PERFORMANCE : LA QUESTION DES JEUX SCENIQUES

L'intégration de scènes pornographiques et scatologiques à des programmes décoratifs unitaires liés aux jeux scéniques conduit en effet à envisager l'existence de telles performances dans le cadre de spectacles donnés en Étrurie durant la cérémonie funéraire.

Les scènes érotiques comportent de nombreux points communs avec les représentations des performances des membres du thiasse dionysiaque. Dans les différents exemples évoqués, l'hypothèse d'une référence à un Dionysos funéraire conditionnant les pratiques rituelles est plus ou moins évidente. Dans la tombe de la Fustigation, la mise en évidence du costume des danseurs et musiciens et notamment de la couronne végétale ou du bandeau, pourrait confirmer la volonté de représenter les membres d'une confrérie religieuse, dionysiaque ou autre. Si J.-R. Jannot voit dans ces performances une volonté de reproduction des danses siléniques¹⁵, S. Steingraber¹⁶ invoque de son côté l'ancrage italique de ces pratiques qui pourraient rappeler celles des Luperques latins.

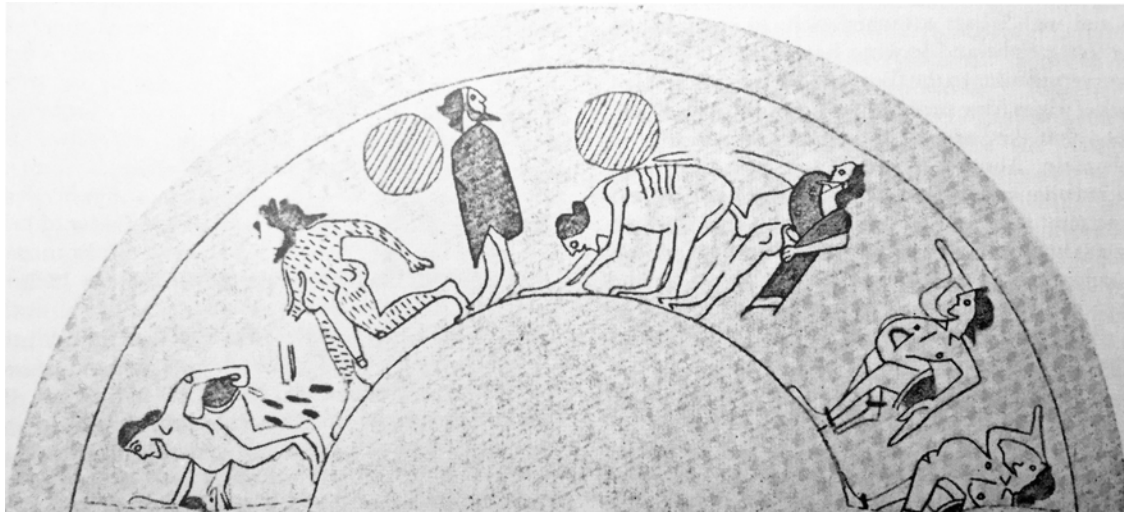


Figure 5. Coupe laconienne fragmentaire découverte dans le sanctuaire d'Artémis Orthia à Sparte, atelier du peintre de Naukratis, 580-570 av. J.-C. D'après; E. A. Lane, « Laconian Vase-Painting », *Annual of the British School of Athens*, 34, 1933-34, p. 99-189, pl. 39a.

14 Sur les dédicaces peintes dans les tombes archaïques voir G. Colonna, « Firme arcaiche di artefici nell'Italia centrale », *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 82, 1975, p. 181-192.

15 J.-R. Jannot, « Sur la représentation étrusque des morts », p. 287.

16 S. Steingraber, *Les fresques étrusques*, 2006, Paris, p. 99-100 (traduit de l'allemand par A. Virey-Wallon et J. Torrent).

La confrontation avec des exemples similaires contemporains, extraits du contexte grec conduit aussi à envisager l'emprunt de procédés de mise en images de rituels transgressifs qui comportent certes une forte connotation sexuelle, mais qui ne semblent pas strictement liés au culte dionysiaque. La pratique de la défécation publique est notamment documentée sur une coupe laconienne fragmentaire (Figure 5) découverte dans le sanctuaire d'Artémis Orthia à Sparte, réalisée dans l'atelier du peintre de Naukratis autour de 580-570 av. J.-C.¹⁷. Cette dernière offre une composition intéressante à comparer avec notre tombe tarquinienne. Elle se compose d'une scène de danse et d'une scène d'accouplement, associées à une scène de défécation. C'est un Satyre ou un personnage grimé en Satyre, au sexe proéminent qui fait penser à un phallus postiche semblant d'ailleurs recueillir les excréments du personnage placé devant lui. Les danseurs paraissent costumés, affublés d'un postérieur postiche.

Le décor de cette coupe fait figure d'*unicum* au sein des productions laconiennes et a été rapproché d'une forme de danse à mettre en rapport avec la fonction nourricière d'Artémis. On connaît en outre un important corpus de masques d'argile découverts dans le sanctuaire d'Artémis et liés aux rites d'initiation des jeunes garçons. Ces masques, qui peuvent être rattachés à sept types — vieilles femmes, jeunes gens, hommes barbus, Gorgones, portraits génériques, caricatures et Satyres — relèveraient pour J.-P. Vernant de deux grandes catégories¹⁸, l'une relevant de la norme et du modèle à imiter (jeunes hommes/ hommes mûrs et portraits), l'autre relevant de la transgression et de l'ensauvagement momentané qu'impliquent ces rituels.

Outre l'existence d'un possible rapport d'influence artistique entre la coupe laconienne et les tombes étrusques, plus récentes d'un demi-siècle, il est intéressant d'aborder l'analyse de la scène étrusque avec la même piste de lecture. On ne peut exclure le fait que la scène de défécation et les scènes de coït pourraient relever de pratiques scéniques rituelles. Le port de masques rituels dont les types empruntent en partie au cortège dionysiaque (silène, papposilène, ménade) est en outre documenté dans les tombes tarquiniennes plus récentes, aux IV^e et III^e siècles av. J.-C., grâce à un corpus notable de masques miniatures en argile¹⁹. Il serait possible d'envisager, comme dans le cas des danses lacédémoniennes représentées à Orthia, des formes de performances qui n'étaient pas forcément liées à des rituels dionysiaques, mais qu'il faudrait plutôt mettre en rapport avec des rituels d'initiation, en contexte spartiate, à destination des jeunes gens intégrant le monde civique (à l'issue de la cryptie), et, en contexte tarquinien, à destination du défunt franchissant le seuil de l'au-delà.

Le répertoire iconographique des danses siléniques s'exprimerait de manière plus évidente à partir du IV^e siècle av. J.-C. Il ne se rattacherait pas nécessairement au registre dionysiaque²⁰ mais servirait davantage à illustrer la notion de transgression qui est déjà en germe en Étrurie dans les décors de la fin du VI^e siècle av. J.-C., transgression des natures (humaine et animale) et des pratiques.

Il semble néanmoins intéressant de noter que c'est la mise en scène des formes de spectacles rituels, calquées sur les danses de Satyres, qui est adoptée pour représenter des rituels locaux.

LE TRAITEMENT PARODIQUE DES SCENES MYTHOLOGIQUES

Dans les tombes plus récentes, le caractère obscène se manifeste dans des scènes relevant cette fois sans ambiguïté de la sphère mythologique et témoignant d'une hellénisation plus nette des

17 M. Pipili, *Laconian iconography of the sixth century B.C.*, Oxford, 1987, n°179, fig. 95 ; C. M. Stibbe, *Lakonische Vasenmaler des 6. Jhs. V. Chr.*, Munich, 1972, n°63 ; E. A. Lane, « Laconian Vase-Painting », *Annual of the British School of Athens*, 34, 1933-34, p. 99-189, pl. 39a, p. 40.

18 J.-P. Vernant, « Une divinité des marges : Artémis Orthia », *Recherches sur les cultes grecs et l'Occident*, 2, Naples, 1984, p. 13-27. Voir également N. Waugh, « Visualising fertility at Artemis Orthia's site », *British School at Athens Studies, Sparta and Laconia: from Prehistory to Pre-Modern*, 16, 2009, p. 159-167.

19 G. Stefani, « Maschere fittili di età ellenistica », *Annali della Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi di Perugia*, 16-17, 1979-1980, p. 239-322 ; G. Stefani, *Terrecotte figurate*, Rome, 1984.

20 Voir l'ouvrage récent F. Lissarrague, *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, VI^e-V^e siècles av. J.-C.)*, Paris, 2013, p. 240-241.

schémas iconographiques employés. La tombe des Pygmées (Figure 6) développe ainsi un programme décoratif caractéristique des décors funéraires de la première moitié du IV^e siècle av. J.-C. comportant une scène de banquet sur la paroi du fond, et deux scènes d'arrivée dans l'au-delà, sous forme de procession à pied ou à cheval.

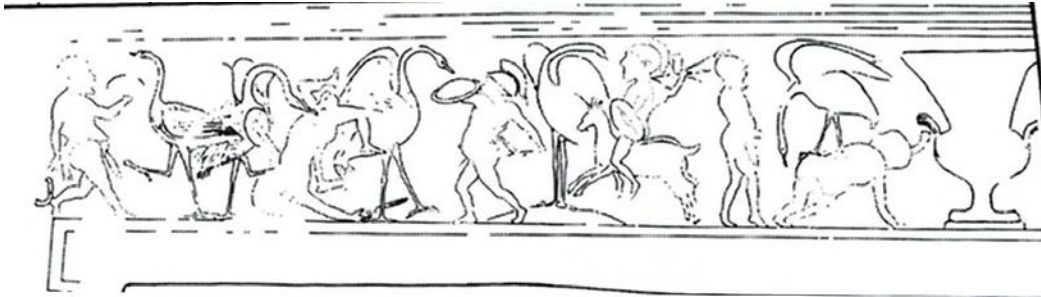


Figure 6. Tarquinia, nécropole de Monterozzi, tombe des Pygmées, première moitié du IV^e siècle av. J.-C. Dessin d'après C. Weber-Lehmann, « La Tomba dei Pigmei: addenda et corrigenda II », *Pittura parietali, pittura vascolare, Ricerche in corso tra Etruria e Campania*, Atti della giornata di studio (Santa Maria Capua Vetere, 28 mai 2003), éd. F. Gilotta, Naples, 2005, p. 93-100, fig. 4, p. 96.

La paroi droite, à l'enduit peint très mal conservé devait comporter une scène de procession comme le suggère la présence d'un personnage vêtu d'un manteau pourpre précédé d'un desservant — scène qui constitue, pour M. Harari²¹, la plus ancienne représentation d'un porteur de faisceau. Le cortège est suivi d'une représentation scénique courant au-dessus d'un *loculus* quadrangulaire, qui devait recevoir une sépulture. La paroi gauche comprend la même structure, débutant par la représentation du cortège de cavaliers interprété comme une illustration de

21 M. Harari, « La tomba n° 2957 di Tarquinia, detta dei Pigmei: addenda et corrigenda », *Pittura parietali, pittura vascolare, Ricerche in corso tra Etruria e Campania*, Atti della giornata di studio, Santa Maria Capua Vetere, 28 maggio 2003, in éd. F. Gilotta, Naples, 2005, p. 79-91.

l'arrivée dans l'au-delà. La scène qui se développe au-dessus de *loculus* gauche est une illustration du combat mythique opposant les Pygmées et les grues, traité sur le registre burlesque.

Les combattants paraissent de petite taille, équivalente à celle des oiseaux échassiers. Figurés nus ou vêtus d'un pagne qui laisse apparaître leur sexe, ils sont néanmoins dotés d'un armement guerrier, tous coiffés de casques, certains tenant un glaive ou portant un bouclier. Les grues sont aisément identifiables à leur cou et à leurs longues pattes. La composition est structurée comme une série de duels. À gauche, un Pygmée bedonnant, tenant une *harpè* dans la main droite et un bouclier dans la main gauche, se dirige vers un oiseau qui lève la patte sur lui. Le deuxième combat montre un Pygmée chutant de l'oiseau qu'il vient sans doute d'attaquer, tandis qu'un second volatile, figuré à l'arrière-plan, le pique aux parties génitales avec son bec. La grue ayant fait tomber le petit combattant affronte aussi un autre Pygmée casqué. Un duel met ensuite en scène un oiseau se retournant vers un cavalier à dos de chèvre, armé de son bouclier, tendant son arme vers l'animal. Le dernier groupe de combattants voit s'affronter deux Pygmées et une grue, qui semble piquer l'arrière-train d'un des assaillants tombé au sol. Un haut cratère en calice clôt la composition.

La géranomachie tarquinienne comporte des traits archaïsants, notamment la décomposition de l'action en duels, déjà adoptée par les peintres attiques sur le vase François²², découvert en Étrurie à Chiusi. Cette structure est aussi adoptée sur un calice conservé à Kiel²³, daté du dernier tiers du VI^e siècle av. J.-C. Les Pygmées n'y sont cependant pas caricaturés.

Le vase François présente sur son pied un registre continu comprenant une série de combats opposant les grues aux Pygmées, à pied ou chevauchant des chèvres (Figure 7). Le motif de la cavalcade sur l'animal miniature s'inscrirait, pour M. Torelli²⁴, dans le même registre que certaines chevauchées de Satyres, représentées par les céramistes attiques au VI^e et au début du V^e siècle av. J.-C. et adoptant un traitement théâtral. Pour V. Dasen²⁵ la géranomachie du vase François fonctionne comme une parodie de combat guerrier, faisant contrepoint aux scènes héroïques développées sur le haut du support (la Centauiromachie, les épisodes des gestes d'Achille et de Thésée).



Figure 7. Vase François, provenant de Chiusi, conservé à Florence, Musée archéologique, Détail du pied. D'après H. A. Shapiro, M. Iozzo, A. Lezzi-Hafter (éd.), *The François Vase: new perspectives. Papers of the International Symposium, Villa Spelman, Florence, 23-24 May, 2003*, vol. 2, *The Photographs*, Zurich, 2013, p.46-47.

22 Voir H. A. Shapiro, M. Iozzo, A. Lezzi-Hafter (éd.), *The François Vase: new perspectives: papers of the International Symposium, Villa Spelman, Florence, 23-24 May, 2003*, Zurich, 2013.

23 Calice à figures noires conservé à Kiel, Antikensammlung, inv. B. 503, V. Dasen, « Pygmaioi », dans *LIMC*, IV, 1994, p. 594-601.

24 M. Torelli, *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, Milan, 2007, p. 45.

25 V. Dasen, « Pygmaioi », p. 601.



Figure 8. Dinos conservé à Bâle, Antikenmuseum, inv. Z194, attribué au Pittore della Fiasca del Pellegrino, dernières décennies du VII^e ou du tout début du VI^e siècle av. J.-C. D'après G. Camporeale, *La caccia in Etruria*, Rome, 1984, pl. XVIa

Le traitement parodique du mythe serait donc connu en Étrurie dès la fin du VI^e siècle av. J.-C. Sur le vase François, plusieurs combattants sont figurés à terre et l'un d'eux est piqué par le bec d'une grue — deux formules de mise en scène reprises dans la tombe tarquinienne. La figure du Pygmée en elle-même est traitée par les imagiers étrusques comme un élément transgressif dès l'époque archaïque. Le décor du *dinos* conservé à l'Antikenmuseum (Figure 8) de Bâle, daté des dernières décennies du VII^e ou du tout début du VI^e siècle av. J.-C., constitue la plus ancienne attestation d'une représentation d'un combat collectif contre un oiseau géant. Cette chasse qui se déroule sur l'épaule du vase s'insère dans une scène de poursuite comprenant également des fauves, plus habituels dans les scènes cynégétiques de cette période. Si G. Camporeale rattache cette scène au répertoire chypriote, qui fournit un exemple de poursuite de volatiles, plusieurs détails paraissent néanmoins préfigurer les représentations postérieures du combat entre les Pygmées et les grues et notamment son traitement humoristique. Les poursuivants, ithyphalliques, semblent en effet pourvus d'un sexe postiche.



Figure 9. Kyathos provenant de Vulci, nécropole de l'Osteria, attribuée au peintre du Silène, Rome, Musée National Etrusque de la Villa Giulia. CC BY-SA 4.0

Sur le kyathos plus récent de la fin du VI^e siècle av. J.-C. attribué au peintre du Silène (Figure 9), découvert en novembre 1995 dans une tombe vulcienne de la nécropole de l'Osteria et conservé à Rome au Musée de la Villa Giulia, un personnage nu et hirsute est figuré en train de déféquer. Il est encadré par deux oiseaux échassiers touchant sa tête de leur bec. Le schéma fonctionne ici comme un détournement parodique du type du *despotès thèrôn* qui se réfère au conflit mythique entre les grues et les Pygmées. Le type du personnage, comme son attitude provocatrice, s'intègre en outre dans le contexte du développement d'un répertoire parodique de la seconde moitié du VI^e siècle av. J.-C. qui met en scène des êtres — Silènes, Satyres, Pygmées — qui, par leur nature ou par leurs actions — pratiques sexuelles débridées, défécation —, incarnent la transgression des normes. Le contexte funéraire du dépôt de ce vase pose ici encore la question du choix délibéré de ce thème à des fins eschatologiques. Pour A. M. Moretti Sgubini et L. Ricciardi²⁶, le caractère « tragi-comique » de ce thème assumerait une fonction apotropaïque en

26 A. M. Moretti Sgubini, L. Ricciardi, « Nouveaux vases étrusques à figures noires de Vulci », *Les potiers d'Étrurie et leur monde. Contacts, échanges, transferts. Hommages à Mario A. del Chiaro*, éd. L. Ambrosini, V. Jolivet, Paris, 2014, p. 233-245.

contexte funéraire, comme il l'assumera plus tard dans la tombe des Pygmées et sur la céramique étrusque à figures rouges²⁷.

Le schéma de la géranomachie dans la tombe tarquinienne adopte néanmoins des innovations récentes comme la mise en évidence du nanisme des Pygmées, leur caractère ventripotent et les dimensions de leur sexe, traits qui se développent en milieu attique à partir du V^e siècle av. J.-C., dans les images comme dans la littérature²⁸. Cette perception s'inscrit dans le contexte d'une construction, à la fois ethnographique et symbolique, du regard sur l'étranger, le Pygmée des confins méridionaux devenant un archétype visuel de la transgression des normes esthétiques, servant souvent le registre comique. Du point de vue du traitement de la scène, l'exemple étrusque correspondrait bien, pour M. Harari²⁹, à la période de transition artistique en cours à la fin du V^e et au début du IV^e siècle av. J.-C., dans la mesure où des traits archaïsants, ici dans la composition, coexistent avec des innovations iconographiques dans le traitement des personnages. Si l'auteur propose une datation haute, proposant de voir dans l'image une adaptation d'un carton attique du milieu du V^e siècle av. J.-C., C. Weber-Lehmann propose de son côté d'y voir une adaptation d'un schéma développé sur un canthare cabirique conservé à Berlin, daté du deuxième quart du IV^e siècle av. J.-C.³⁰ (Figure 10). Plusieurs similitudes avec la tombe étrusque peuvent effectivement être observées : la présence du Pygmée bedonnant à gauche, la chevauchée sur un animal miniature, âne ou chèvre, et l'action de la grue piquant son assillant au derrière.



Figure 10. Canthare cabirique conservé à Berlin, Staatliche Museum inv. V.I. 3159, deuxième quart du IV^e siècle av. J.-C. D'après V. Dasen, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford, 1993, fig. 13.1.

La géranomachie tarquinienne renseigne donc sur l'introduction de schémas mythologiques plus aisément identifiables, qui s'inspirent sans doute eux-mêmes de procédés de mise en scène comique, réemployés à des fins eschatologiques. Il est en effet intéressant d'observer que si le sujet et le schéma employés ici sont inédits au sein du corpus des fresques de Tarquinia, ses relations avec le programme général de la tombe, et en particulier avec la scène de cortège à cheval identifié au thème de l'arrivée dans l'au-delà, semblent relever du même réseau symbolique que celui mis en lumière pour les tombes antérieures. Ce ne sont plus les scènes relevant des *realia* des performances irrévérencieuses qui seraient ici illustrées ici, mais un épisode emprunté au mythe grec, comportant à la fois une forme de transgression morale et une dimension théâtrale comique. Cet élément du décor fait en outre pendant à une autre scène peinte au-dessus de *loculus* de la

27 Sur ces vases et sur leur emploi comme urnes cinéraires voir M. Harari, « A Short History of Pygmies in Greece and Italy », *Greek Identity in the Western Mediterranean. Papers in honour of Brian Shefton*, éd. K. Lomas, Leyde - Boston, 2004, p. 182-188. Pour M. Cristofani, « Itinerari iconografici nella ceramica volterrana », *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 19° Convegno di studi etruschi ed italici (Volterra, 15-19 ottobre 1995)*, éd. G. Maetzke, Florence, 1997, p. 175-192, il s'agit de cinéraire destiné à des sépultures d'enfants.

28 Voir par exemple la description des Pygmées par Ctésias, 45 (21), qui les présente comme petits, chevelus et doté d'un sexe démesuré.

29 M. Harari, « La tomba n°2957 di Tarquinia », p. 177.

30 Canthare conservé à Berlin, Staatliche Museum inv. SM V.I. 3159 ; V. Dasen, « Pygmaioi », n°17.

paroi droite, identifiée par C. Weber-Lehman³¹ comme une représentation scénique comportant peut-être une danse armée.

Le combat des Pygmées et des grues tel qu'il est reproduit dans la tombe étrusque témoigne des mutations du décor funéraire entreprises dès la fin du v^e siècle av. J.-C.. Il illustre à la fois une volonté d'introduire le registre fantastique dans les thématiques représentées et d'une refunctionalisation d'un mythe étranger pour servir un contenu religieux et culturel étrusques.

Le même thème apparaît d'ailleurs dans une tombe lucanienne de Poseidonia/Paestum, la tombe 1/1964 de la nécropole de Capaccio Scalo (Figure 11), datée du milieu du IV^e siècle av. J.-C. Pour A. Rouveret³², ce type de scènes parodiques peut être mis en rapport avec des représentations scéniques préfigurant l'atellane ou la comédie phlyaque connues pour le monde italique. Le schéma choisi pour représenter la géranomachie adopterait des procédés de mise en scène empruntés à la comédie. A. Rouveret propose ainsi de voir dans certaines scènes de géranomachie le reflet de pratiques scéniques relevant de la parodie — parodie de chasse, de combat guerrier ou parodie de triomphes militaires. Dans la tombe tarquinienne, la géranomachie pourrait ainsi constituer un pendant parodique de la danse armée de la paroi droite.



Figure 11. Poseidonia/Paestum, nécropole de Capaccio Scalo, tombe 1/1964, milieu du IV^e siècle av. J.-C. D'après A. Pontrandolfo, A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modène, 1992, p. 276, fig. 3.

31 C. Weber-Lehmann, « La Tomba dei Pigmei : addenda et corrigenda II », *Pittura parietali, pittura vascolare, Ricerche in corso tra Etruria e Campania*, Atti della giornata di studio (Santa Maria Capua Vetere, 28 mai 2003), éd. F. Gilotta, Naples, 2005, p. 93-100.

32 A. Rouveret, « Géranomachie et parodies guerrières en milieu italique et romain », *La transmission de l'image dans l'Antiquité*, éd. D. Mulliez, Villeneuve d'Ascq, 1999, p. 59-64. Voir également J. R. Clarke, « Sex, Death, and Status: Nilotic Tomb Imagery, Apotropaic Magic, and Freedman Acculturation », *La peinture funéraire antique, IV^e siècle av. J.-C. - IV^e siècle ap. J.-C.*, Actes du VI^e colloque de l'AIPMA, Saint-Romain en Gal - Vienne, 1998, éd. A. Barbet, Paris, 2001, p. 85-91.



Figure 12. Tarquinia, nécropole de Monterozzi, tombe de la Laie noire, vers 460 av. J.-C., d'après S. Stopponi, *La tombe della « Scrofa Nera »*, Rome, 1983, pl. 3.

Une autre scène développée dans une tombe tarquinienne pose la question de la réinterprétation du mythe grec, ou plutôt d'un schéma iconographique emprunté au répertoire visuel grec, adapté en contexte étrusque, notamment en y ajoutant une dimension sexuelle exacerbée. Son identification et son interprétation moins aisées peuvent être éclairées à la suite des dossiers précédemment analysés.

Il s'agit d'une chasse au sanglier peinte sur la paroi du fond (Figure 12) de la tombe de la Laie noire³³, datée du milieu du v^e siècle av. J.-C., surmontant une scène de banquet. Le schéma adopté obéit à une structure symétrique, deux chasseurs attaquant de part et d'autre le sanglier figuré au centre, à l'aide de piques. La présence de mamelles sous la panse de l'animal, mise en évidence par le peintre, a conduit plusieurs analystes à identifier le combat de Thésée contre la Laie de Crommyon³⁴. Ce type de composition symétrique, étudiée par A. Schnapp³⁵, de même que plusieurs détails iconographiques — présence du chien blessé sous le sanglier, taille surdimensionnée de l'animal, sont néanmoins généralement employés pour illustrer la chasse au sanglier de Calydon. L'identification de l'épisode demeure cependant difficile en raison notamment du type adopté pour représenter les deux assaillants. Le jeune garçon à gauche de l'image, le corps nu, les épaules couvertes d'un *himation*, correspond à la figure de l'initié conduit à la chasse par le second personnage, plus âgé, barbu, vêtu d'une très courte tunique tachetée, peut-être une peau animale qui laisse voir le bas de son corps et notamment ses parties génitales proéminentes. Ce dernier rappelle la figure du pédagogue dont le type correspond à celui du chasseur primitif, dont les signes de maturité et l'animalité sont exacerbés. Le détail des parties génitales peut surprendre et ne correspond pas aux canons physiques développés par exemple dans le monde grec, dans l'imagerie comme dans la littérature, pour formuler l'*exemplum* du citoyen. Un passage des *Nuées* d'Aristophane³⁶ le décrit ainsi en ce sens :

Toujours est-il que brillant et frais comme une fleur, tu passeras ton temps dans les gymnases, au lieu de débiter sur l'Agora des bavardages épineux sans queue ni tête [...] Si tu fais ce que je dis et y

33 Voir la monographie consacrée à ce monument : S. Stopponi, *La tomba della « Scrofa Nera »*, Rome, 1983.

34 F.-H. Massa-Pairault, *Iconologia e politica nell'Italia Antica, Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo A.C.*, Milan, 1992, p. 91-92.

35 A. Schnapp, *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique en Grèce ancienne*, Paris, 1997, p. 192-193.

36 Aristophane, *Nuées*, 1000-1019, traduit par V. Coulon, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

applique ton esprit, tu auras les épaules larges, la langue courte, la fesse grosse, la verge petite. Mais si tu pratiques les mœurs du jour, d'abord tu auras le teint pâle, les épaules étroites, la poitrine resserrée, la langue longue, la fesse grêle, la verge grande, la ...proposition de décret longue.

Le modèle de la chasse héroïque conçu par emprunt au répertoire grec comporte donc des adaptations propres au contexte étrusque : une représentation générique des héros qui rend difficile la reconnaissance d'un épisode mythologique particulier ainsi qu'une valorisation de l'animalité et de la sexualité transgressive du chasseur.

Si l'hypothèse d'une relation initiatique de type pédérastique peut être envisagée, l'exacerbation des caractéristiques sexuelles du chasseur mûr peut aussi procéder de la fonction vitaliste des décors érotiques précédemment cités. L'hypertrophie des organes sexuels, phallus ou mamelles, est analysée en ce sens par N. Spivey³⁷ dans son interprétation des décors de vase du peintre de Micali. Ces traits iconographiques constituent d'ailleurs, pour l'auteur, un argument pour considérer les productions du peintre comme étant destinées spécifiquement au contexte funéraire. L'érotisme des danses de Satyres comme l'accentuation des organes reproducteurs renverraient à la fécondité et au concept de renaissance, dans une acception eschatologique.

L'examen de ces quelques exemples caractéristiques de la peinture funéraire tarquinienne conduit à plusieurs questionnements et notamment à la perception de l'irrévérence dans la société étrusque. Les scènes obscènes, dans la mesure où elles appartiennent à la sphère rituelle semblent bien volontairement irrévérencieuses, répondant à une demande du commanditaire et à des impératifs religieux. Cette sphère rituelle pourrait être d'inspiration dionysiaque ou relevant en tout cas du rituel de type initiatique, qui implique une transgression de la norme sociale par la mise en scène du sexe, de l'obscénité ou de la violence.

Le caractère transgressif semble déterminant dans l'imagerie funéraire étrusque puisqu'il paraît lié aux croyances eschatologiques adoptées par l'élite tarquinienne au cours du VI^e siècle av. J.-C. La fonction apotropaïque de l'obscénité n'est en ce sens pas à écarter : de telles scènes, symboliquement incluses dans un espace qui matérialise la porte de l'au-delà, assument sans doute une valeur liminaire, puisqu'elles relèvent des pratiques de la marge. Ces quelques scènes, assez particulières à l'échelle de l'ensemble du corpus des tombes peintes, exprimeraient la transgression qui est symbolisée ailleurs par des scènes de danses rituelles ou de chasse.

Il convient d'ailleurs de souligner l'influence de l'iconographie des performances des Satyres qui imprègne les scènes rituelles génériques comme les scènes mythologiques. Ce point amène maintenant à aborder la question de l'interprétation réaliste des scènes obscènes, comme des sources documentaires pour appréhender les *realia* des jeux scéniques en Étrurie.

Si une telle analyse est difficile à assurer en l'absence de sources littéraires permettant de contextualiser nos données iconographiques, il est tout de même intéressant et permis de supposer l'existence de telles représentations. L'insertion des performances irrévérencieuses dans le décor général représentant les *ludi* laisse entendre qu'elles en sont une constituante. La fonction apotropaïque résulterait du passage de la performance à sa représentation figurée. Les meilleurs éléments de comparaison des programmes étrusques étudiés ici — le décor de la coupe laconienne du sanctuaire d'Artémis ou celui du canthare du Cabirion — émanent d'ailleurs de contextes impliquant des spectacles à fonction rituelle, mieux documentés qu'en Étrurie.

Le répertoire obscène et parodique qui se développe dans les tombes tarquiniennes entre le VI^e et la première moitié du IV^e siècle av. J.-C. traduit bien une volonté de représenter, plutôt qu'une forme d'irrévérence, une transgression de la norme sociale, au service d'une commande conditionnée par des impératifs religieux.

37 N. J. Spivey, *The Micali painter and his followers*, p. 67.

BIBLIOGRAPHIE

- B. D'AGOSTINO, L. CERCHIAI, *Il mare, l'amore, la morte. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Rome, 1999.
- L. CERCHIAI, « Riflessioni sull'immaginario dionisiaco nella pittura tombale etrusca di età arcaica », *Image et religion dans l'antiquité gréco-romaine, actes du colloque de l'École Française de Rome (Rome, 11 -13 décembre)*, éd. S. Estienne, D. Jaillard, N. Lubtchansky, C. Pouzadoux, , Naples, 2008, p. 439-447.
- M. HARARI, « A Short History of Pygmies in Greece and Italy », *Greek Identity in the Western Mediterranean. Papers in honour of Brian Shefton*, éd. K. Lomas, Leyde-Boston, 2004, p. 163-190.
- A. PONTRANDOLFO, A. ROUVERET, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modène, 1992.
- M.-A. RIZZO, *Un artista etrusco e il suo mondo : il pittore di Micali*, Catalogue d'exposition, (Rome, Museo nazionale etrusco di Villa Giulia, 22 mars- 30 juin 1988), Rome, 1989.
- J.-P. THUILLIER (éd.), *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*. Actes de la table ronde organisée de l'École Française de Rome, (3-4 mai 1991), Rome, 1993
- M. TORELLI, « Limina Averni. Realtà e rappresentazione nella pittura tarquiniese arcaica », *Ostraka*, 6, 1997, p. 63-86.