

DOSSIER THÉMATIQUE 1

AGENTS RITUELS ET PERFORMANCES CORPORELLES DANS L'ANTIQUITÉ GRECQUE, ÉTRUSQUE ET ROMAINE

1 Florence GHERCHANOC et Valérie HUET

Corps, vêtements, gestes, paroles et odeurs : le rituel en question

8 Louise Bruit ZIDMAN

Vêtir les dieux : des offrandes d'étoffe aux péplophories en Grèce antique

21 Stéphanie WYLER

L'habit fait-il le dieu ? Gestes et parures autour des hermes priapiques dans les images romaines

34 Véronique MEHL

L'encens et le divin : le matériel et l'immatériel en Grèce ancienne

46 Marie-Odile CHARLES-LAFORGE

Rites et offrandes dans la religion domestique des Romains :
quels témoignages sur l'utilisation de l'encens ?

59 Michel HUMM

Le rituel de la prise d'auspices : les gestes et la parole

79 Stella GEORGOUDI

Vêtements et insignes des agents culturels dans les cités grecques : une esquisse

99 Florence GHERCHANOC

Se vêtir pour les dieux. Costumes de fête, beauté et performance rituelle en Grèce ancienne

117 Pauline HUON

Le bain du nouveau-né à Rome : un rite lustral ?

134 Beate WAGNER-HASEL

Klytaimnestra's Weapon and the Shroud for the Dead

▶ **146** Natacha LUBTCHANSKY

La nudité comme critère de différenciation anthropologique entre Grecs et Étrusques :
à la recherche du rituel autour de la « Vénus » de Cannicella

166 Catherine BAROIN

Changements vestimentaires et altérations de l'identité dans le monde romain

178 John SCHEID

Rites, gestes, odeurs, tenues. Le culte antique dans le détail

182 DOSSIER THÉMATIQUE 2

PRATIQUES FUNÉRAIRES ET IDENTITÉ(S)

232 VARIA

LA NUDITÉ COMME CRITÈRE DE DIFFÉRENCIATION ANTHROPOLOGIQUE ENTRE GRECS ET ÉTRUSQUES : À LA RECHERCHE DU RITUEL AUTOUR DE LA « VÉNUS » DE CANNICELLA

Natacha LUBTCHANSKY

Professeure d'Archéologie et Histoire de l'Art,
Université de Tours, EA 6298 Cethis

lublchansky@univ-tours.fr

RÉSUMÉ

La question de la nudité dans l'Antiquité classique a fait couler beaucoup d'encre. Les chercheurs ont souligné les oppositions de *gender*, de cultures et d'époques expliquant l'adoption ou le refus de la nudité. Nous utiliserons les principes d'opposition entre les représentations étrusques et grecques de la nudité : aux *korai* grecques richement vêtues correspondent en effet des figurations féminines étrusques dénudées, tandis que de nombreux *kouroi* et athlètes, nus dans l'art grec, portent pagne et cuirasse dans la sculpture étrusque. En nous centrant sur la célèbre « Vénus » de Cannicella, nous observerons les processus rituels qui permettent d'expliquer la nudité de cette statue, en prenant en compte, tour à tour, son contexte archéologique, son iconographie et finalement son style.

MOTS-CLÉS

Nudité,
sculpture étrusque,
korè,
Paros,
Aphrodite,
Turan,
Vei,
rituel funéraire,
sanctuaire,
Cannicella.

NUDITY AS A CRITERION OF ANTHROPOLOGICAL DIFFERENTIATION BETWEEN GREEKS AND ETRUSCANS: IN SEARCH OF THE RITUAL AROUND CANNICELLA'S «VENUS»

The question of nudity in classical antiquity has been the subject of much discussion. Researchers have pointed out the oppositions of gender, cultures and time periods that explain the adoption or rejection of nudity. We shall use the opposition between Etruscan and Greek representations of nudity: richly dressed Greek *korai* correspond to naked Etruscan female figures, while many *kouroi* and athletes, naked in Greek art, wear loincloths and cuirasses in Etruscan sculpture. Focusing on the famous «Venus» of Cannicella, we will observe the ritual processes that explain the nudity of this statue, taking into account its archaeological context, its iconography and finally its style.

KEYWORDS

Nudity,
Etruscan sculpture,
korè,
Paros,
Aphrodite,
Turan,
Vei,
funerary ritual,
sanctuary,
Cannicella.

Article accepté après évaluation par deux experts selon le principe du double anonymat

La question de la nudité dans l'Antiquité classique a fait couler beaucoup d'encre. Pour la Grèce, le sujet a concerné l'histoire de l'art, avec des corpus de sculpture et d'arts picturaux, et plus généralement l'histoire des représentations et l'histoire du sport, avec la question de la nudité athlétique. Dans les dernières années, la réflexion s'est plus particulièrement développée en direction des significations identitaires de la nudité, en relation avec les études sur le corps et le vêtement [1]. Deux remarques sont à faire sur le résultat de ces travaux. L'évolution de l'iconographie féminine tout d'abord [2] : avec le type dénudé de l'Aphrodite de Praxitèle, on observe que l'époque hellénistique met au centre de la culture visuelle ce qui, aux périodes précédentes, associait la nudité féminine aux marges : les quelques statuettes féminines nues de l'époque géométrique [3] et les jeunes filles ou femmes en situation de liminalité (initiation rituelle, prostitution [4]), face à la prépondérance des *korai* archaïques, vêtues et parées. Du côté masculin, les *kouroi* nus ont été associés à Apollon, aux jeunes aristocrates et aux athlètes : leur nudité doit être analysée comme un costume et donc comme un produit culturel, lié aux rituels, en particulier initiatiques pour les jeunes gens.

Les interrogations ne sont pas différentes dans le domaine étrusque : les recherches envisagent, en effet, les représentations étrusques à travers leurs liens de filiation avec l'iconographie grecque. La nudité étrusque a ainsi été abordée à partir du cas spécifique des représentations athlétiques, qui présentent des différences avec l'iconographie grecque [5], ainsi que dans le cadre de travaux sur le vêtement étrusque [6]. Larissa Bonfante envisage ainsi la nudité étrusque comme

un costume, voire un code iconographique associé à différentes valeurs significatives. Elle opère ainsi un classement des occurrences de la nudité apparaissant dans les différents contextes iconographiques suivants : nudité héroïque et athlétique, nudité de la vulnérabilité (victimes et prisonniers), nudité ou habillement du passage comme celui de la naissance, des classes d'âge, du mariage, de la mort, nudité de la magie et de certaines divinités féminines. Ce code iconographique de la nudité, partagé avec les Grecs, permet donc de figurer différents rituels.

Les Anciens avaient pointé la différence entre Grecs et Étrusques pour la représentation du corps, concernant aussi bien les pratiques réelles que les représentations figurées. Ainsi, alors que Plutarque, par exemple, montre le malaise pour un Grec à concevoir la nudité athlétique féminine en public (à propos des jeunes filles de Sparte s'adonnant à la lutte, dans *Lycurgue*, XV, 1), Théopompe condamne la liberté des femmes étrusques par rapport à la nudité, comme le rapporte Athénée : « elles s'exercent nues, souvent avec des hommes, quelquefois entre elles ; car il n'est pas honteux pour elles de se montrer nues » [7]. À propos de la nudité masculine, cette fois, Pline l'Ancien oppose les Grecs aux Romains, évoquant la question des statues : « l'usage grec est de ne rien voiler, au contraire l'usage romain et militaire est de mettre une cuirasse (aux statues) » [8].

La nudité semble donc entrer dans un système de polarité, cher aux mentalités anciennes et plus particulièrement grecques [9] : dans ces textes, les Étrusques et les Romains s'opposent aux Grecs qui adoptent la nudité pour les hommes et la refusent aux femmes.

[1] Voir les présentations historiographiques dans GHERCHANOC & HUET 2015, avec les mentions aux travaux antérieurs des deux auteures.

[2] Parmi de nombreux travaux, nous mentionnerons : BÖHM 1990 ; STEWART 1997 ; KOLOSKI-OSTROW & LYONS 1997 ; BONNET & PIRENNE-DELFORGE 2004.

[3] BONNET & PIRENNE-DELFORGE 2004.

[4] BONNET & PIRENNE-DELFORGE 2004, p. 866.

[5] Voir les travaux de Jean-Paul Thuillier qui s'est intéressé à la nudité athlétique, dans le cadre de ses recherches sur les jeux athlétiques étrusques. THUILLIER 2004 renvoie aux travaux antérieurs.

[6] Voir les travaux de Larissa Bonfante qui a élargi ses travaux sur le vêtement étrusque à la question à la nudité. En dernier lieu BONFANTE 2000.

[7] Athénée, *Deipnosophistes*, XII, 517d (trad. d'A.-M.

Desrousseaux dans HEURGON 1961, p. 48). LIÉBERT 2006 s'est interrogé sur la vraisemblance de cette description en la comparant en particulier avec les représentations figurées étrusques : p. 69 sq.

[8] Pline, *Histoire naturelle*, 34, 18 (trad. de H. Le Bonniec, CUF, 1953, p. 114). D'autres oppositions sont évoquées dans les textes grecs à ce propos mais dans ces cas les Grecs sont opposés à des barbares sans mention précise des Étrusques. Pour Thucydide (I, 6, 5), ces barbares sont les Asiatiques. Voir aussi Platon, *République*, V, 452c et plus généralement le rejet de la nudité par les non Grecs chez Hérodote (I, 10) et pour l'Italie chez Ennius (*Ap. Cicéron, Tusculanes*, IV, 33, 70 = I. Vahlen, 1903, p. 195 : « Flagiti principium est nudare inter civis corpora »).

[9] LLOYD 1966.

Les corpus d'œuvres permettent aujourd'hui d'enrichir ces oppositions établies par les Anciens. Même si les Étrusques reprennent généralement les types du genre féminin habillé et du genre masculin nu, de nombreux exemples existent de statues féminines nues et masculines vêtues qui comptent pour certaines parmi les œuvres les plus connues de l'art étrusque : ainsi le modèle grec du *kouros* est régulièrement pourvu d'un pagne, cachant le sexe [10], et l'on trouve des *diadumènes* polyclétéens dont l'anatomie athlétique est masquée par une tunique et une cuirasse (fig. 1). Plusieurs images sculptées féminines, inversement, sont dénudées, alors qu'elles reprennent le type grec de la *korê* normalement parée de vêtements (fig. 2). L'objectif de notre étude n'est pas de prendre en considération l'ensemble de ces attestations masculines et féminines, revêtues ou dévêtues, ni de suivre leur évolution, au fil de l'histoire de l'art étrusque. Nous approfondirons le cas d'une *korê* nue, la « Vénus » de Cannicella, en la replaçant dans son contexte de production et d'utilisation.

En nous concentrant sur la nudité féminine, nous chercherons donc, dans une approche globale des œuvres, à apprécier la valeur rituelle de la mise à nu du corps féminin dans la statuaire étrusque. Nous envisagerons, en effet, le contexte d'utilisation de l'œuvre (approche archéologique), mais aussi, la signification de son motif (approche iconographique) et de son style (approche formelle), afin d'expliquer les processus rituels dans lesquels la *korê*, soigneusement habillée dans la culture grecque, en vient à être déshabillée dans l'iconographie étrusque.

ARCHÉOLOGIE DU RITUEL : UNE KORÊ NUE DANS UN BOIS SACRÉ.

Les travaux des dernières années, portés en avant par John Scheid, ont montré comment le rituel antique reposait sur une série de gestes, que l'on peut connaître par les textes et par l'archéologie [11]. L'approche archéologique implique des techniques de fouilles qui mettent en évidence les traces souvent ténues de ces gestes, en ayant recours à l'étude des restes animaux et végétaux (noyaux, graines) et aux empreintes laissées dans le sol par la manipulation de ces restes et de différents mobiliers : statues, stèles, autels, bûchers, etc.



Fig. 1. « Mars » de Todi, Museo Gregoriano Etrusco du Vatican, inv. 13886, Wikimedia commons : <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18381501> (© musées du Vatican, CC BY-SA 3.0).

Parmi les exemples étrusques permettant de réfléchir sur la nudité entre culture grecque et étrusque, la célèbre « Vénus » de Cannicella offre sans doute l'un des contextes archéologiques les mieux documentés pour aborder la question du rituel.

Le sanctuaire de Cannicella à Orvieto a livré le plus ancien nu féminin en marbre blanc d'Italie, daté de la fin du VI^e siècle et conservé au Musée Claudio Faina d'Orvieto inv. 1307 (fig. 2). D'une dimension de la moitié de la grandeur naturelle (environ 75 cm de haut), il représente une femme complètement nue, figurée frontalement, telle une *korê* grecque mais déshabillée. Par sa dimension

[10] Voir THUILLIER 2004.

[11] Par exemple SCHEID 2008 et récemment VAN ANDRINGA

2021, avec des chapitres sur la matérialité des rituels funéraires et les gestes de la mémoire à Pompéi, pour l'époque romaine.

Fig. 2.
« Vénus » de
Cannicella à
Orvieto, Museo
Claudio Faina
d'Orvieto,
© photo Julie
Labregère.



et la richesse de son matériau grec importé, il devait être au centre d'un rituel important. Le sanctuaire fut découvert dans les années 1880 [12], puis à nouveau fouillé une centaine d'années plus tard [13]. La statue a fait l'objet de plusieurs études [14], qui approfondissent l'étude de son contexte archéologique [15]. C'est donc

un dossier qui se présente comme exemplaire pour cette réflexion sur la spécificité de la nudité féminine étrusque dans un cadre rituel.

LA STATUE DANS LE SANCTUAIRE DE CANNICELLA.

La statue provient d'une zone de culte en étroite association avec une nécropole, puisque le seul système viare qui donnait accès au sanctuaire passait par la nécropole. La destination funéraire du culte, qui surgit au cours du VI^e siècle, est donc certaine. L'aire révèle une grande richesse de cultes, qui étaient sans doute répartis dans les différents secteurs, individualisés par la dernière fouille du site.

La statue se trouvait dans un espace découvert (fig. 3), où l'usage de l'eau était particulièrement développé, comme sur le reste de la terrasse. Une canalisation apportait l'eau d'une source située à l'extérieur du sanctuaire vers une vasque carrée, placée en position centrale de ce secteur [16] ; d'autres conduites en repartaient, dans différentes directions, en particulier vers l'est où se développait le reste du sanctuaire. Vasques, puits et *dolia* étaient dédiés à ces activités hydriques qui, selon Giovanni Colonna, pouvaient servir à l'entretien d'un *lucus*, un bois sacré, sur la terrasse [17]. La statue a été découverte près de la vasque centrale : ses liens avec l'eau sont à retenir [18]. Des outils de filage et tissage (bobines, fusaïoles, pesons, aiguilles) et des éléments de parure (fibule en bronze, boucle de ceinture en argent) avaient été déposés auprès de la statue, évoquant un rituel féminin [19]. Parmi les sculptures en terre cuite retrouvées dans la zone, mentionnons deux statuette de femme nue, plus récentes que la statue en marbre (IV^e-III^e) [20] : l'une met l'accent sur la zone du pubis qui est enflée (fig. 4) [21]. Du côté masculin, un ex-voto anatomique en forme de phallus a été découvert près de la statue de marbre [22].

Trois autres secteurs, dont un temple couvert, devaient être dédiés à d'autres cultes [23].

[12] MANCINI 1884 ; GAMURRINI 1885.

[13] STOPPONI 1985.

[14] ANDRÉN 1967 a et b ; BIANCHI BANDINELLI 1968 ; CRISTOFANI 1987 ; BÖHM 1990, p. 123 ; DE GRUMMOND 2016 ; STOPPONI 2019, n. 210, p. 275.

[15] COLONNA 1987 ; RONCALLI 1994 ; STOPPONI 1985 ; DE GRUMMOND 2016.

[16] GAMURRINI 1885.

[17] COLONNA 1987.

[18] Arvid ANDRÉN (1967 b, p. 15), qui a mené une étude complète de l'œuvre, a d'ailleurs proposé une reconstitution possible du geste de la main manquante

à gauche de la *korè* dénudée : la main figurerait une embouchure apportant l'eau dans la vasque. Nous reviendrons *infra* sur le geste d'origine.

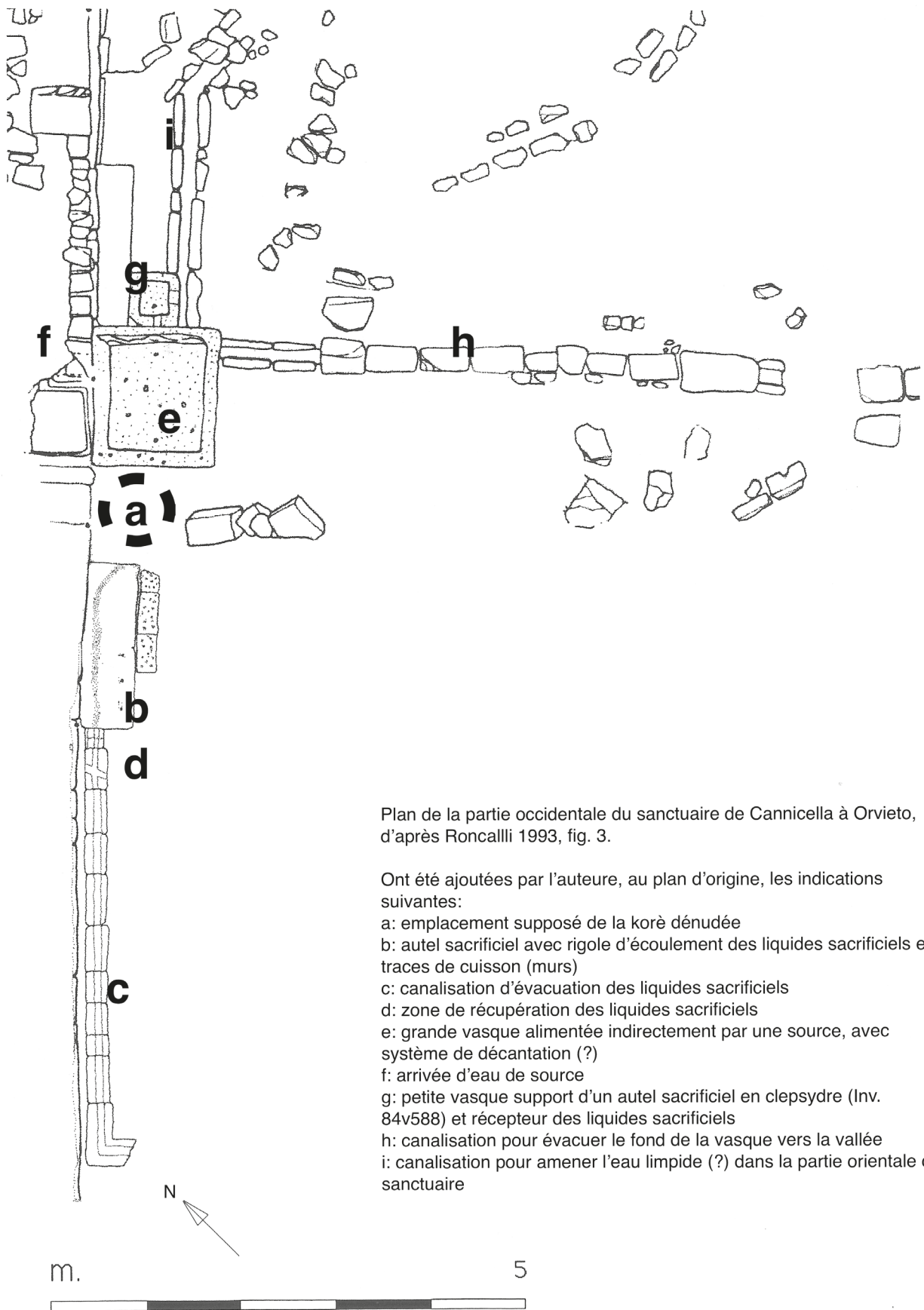
[19] MANCINI 1884 ; ANDRÉN 1967 a, p. 67, p. 72-73 ; COLONNA 1987 ; DE GRUMMOND 2016.

[20] COLONNA 1987.

[21] GAMURRINI 1885, pl. V, 3.

[22] GAMURRINI 1885, p. 34.

[23] RONCALLI & STOPPONI 1998. L'un de ces secteurs servait à la fabrication du vin et pourrait être rattaché au culte de Dionysos / Fufluns : TORELLI 1986, p. 183.



Plan de la partie occidentale du sanctuaire de Cannicella à Orvieto, d'après Roncalli 1993, fig. 3.

Ont été ajoutées par l'auteur, au plan d'origine, les indications suivantes:

- a: emplacement supposé de la korè dénudée
- b: autel sacrificiel avec rigole d'écoulement des liquides sacrificiels et traces de cuisson (murs)
- c: canalisation d'évacuation des liquides sacrificiels
- d: zone de récupération des liquides sacrificiels
- e: grande vasque alimentée indirectement par une source, avec système de décantation (?)
- f: arrivée d'eau de source
- g: petite vasque support d'un autel sacrificiel en clepsydre (Inv. 84v588) et récepteur des liquides sacrificiels
- h: canalisation pour évacuer le fond de la vasque vers la vallée
- i: canalisation pour amener l'eau limpide (?) dans la partie orientale du sanctuaire

Fig. 3. Plan de la partie occidentale du sanctuaire de Cannicella à Orvieto.

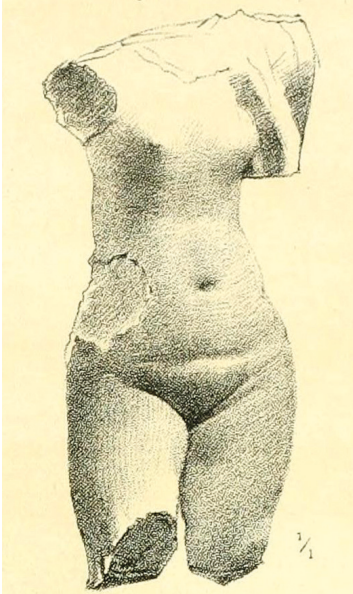


Fig. 4. Statue en terre cuite hellénistique de Cannicella à Orvieto, Museo Claudio Faina d'Orvieto, d'après GAMURRINI 1885, pl. V, 3.

Une inscription du IV^e siècle (TLE 905), à la divinité *Veī*, équivalente de Cérès, et deux statuettes d'*Hercle*, l'une contemporaine de la statue de marbre et l'autre de l'époque classique, ont été découvertes sur le site, pouvant préciser les cultes pratiqués dans le sanctuaire [24].

LA STATUE ET LES TRACES DU RITUEL.

Les traces laissées par les rituels exécutés autour de la statue féminine ont été très précisément relevées par les archéologues à l'occasion des nouvelles fouilles pratiquées dans les années 1970-80 [25] : elles montrent que les canalisations partant de la vasque charriaient aussi les liquides provenant des sacrifices (sang des victimes). Francesco Roncalli en a reconstitué le parcours (fig. 3) à partir d'un comptoir-autel sacrificiel situé à gauche de la vasque, où l'on perçoit encore les rigoles de déversement du sang ainsi que les restes de cuisson. Une partie des liquides était évacuée au sud-ouest de la terrasse, vers la vallée, une autre récupérée au départ de la canalisation. À droite de la vasque, était située une seconde zone de sacrifice, sur un autel en clepsydre, qui prévoyait l'évacuation des liquides associés à l'eau de la vasque, dans trois directions : vers la vallée, vers la zone orientale du sanctuaire [26], et vers la terre, symboliquement, le monde des morts.

[24] Un masque figurant Pan-Faunus est interprété par Giovanni Colonna comme un témoignage d'un culte associant Héraclès et ce dieu de la fertilité en une même divinité masculine, qui aurait partagé avec la déesse les dévotions du sanctuaire : COLONNA 1987.

[25] STOPPONI 1985 ; RONCALLI 1994 ; RONCALLI ET STOPPONI 1998.

L'autel sacrificiel était posé sur une seconde vasque, plus petite, faisant office de cavité de récupération, peut-être pensée en communication avec le monde d'en bas.

La statue de la divinité nue présidait donc à ces différents rituels sanglants (mise à mort des victimes, découpage, cuisson) se déroulant de part et d'autre de son socle, des rituels qui avaient comme destinataires la divinité elle-même mais aussi les morts de la nécropole. La « Vénus » de Cannicella semble donc être une statue de culte en lien avec les rituels funéraires accomplis dans la nécropole et dans le sanctuaire la jouxtant. Cultes aussi bien féminins que masculins, comme l'indiquent les types d'offrande découverts, s'adressaient à cette divinité.

RITUELS, CULTES ET THÉONYMIE.

Peut-on expliquer la nudité de la statue en fonction de ces cultes et ces rituels ? Et ces pratiques culturelles variées, liées à l'usage de l'eau, au tissage, au sacrifice et aux libations, à la fabrication du vin, à l'offrande d'ex-voto anatomiques, à la proximité des tombes, peut-être aussi d'un bois sacré, composent-elles une identité étrusque de cette nudité ?

Parmi ces rituels possibles, Nancy De Grummond a proposé que la statue de la divinité ait été lavée, habillée, parée, selon un usage amplement diffusé dans l'Antiquité et dont le contexte archéologique peut avoir gardé la trace (outils de tissage, bijoux, vasques) [27]. De Grummond accorde une lecture métaphorique à ce rituel : la statue était transportée à travers la nécropole et le sanctuaire jusqu'à son emplacement près de la vasque, où elle était débarassée de ses vêtements culturels, afin de symboliser le passage dans le monde des morts, une mise à nu qui évoquerait une nouvelle vie [28].

Si cette clé de lecture du rituel lié à la statue est en phase avec de nombreux travaux actuels sur le culte aux statues dans l'Antiquité, il convient toutefois de souligner deux difficultés. La première est l'interprétation métaphorique du culte qui est discutable : dans la proposition de l'auteure, la mort (déshabillage) puis le retour à la vie (rhabillage) de la déesse servaient de modèle aux fidèles lors des rituels funéraires. Cette explication repose sur un principe identificateur des défunts à la divinité.

[26] Les différentes hauteurs des évacuations de la vasque pourraient indiquer la fonction de bac de décantation de cette dernière, la plus grosse partie des restes sacrificiels partant vers la vallée et une eau plus limpide allant vers la zone orientale du sanctuaire.

[27] DE GRUMMOND 2016.

[28] DE GRUMMOND 2016.

Le parcours spirituel proposé aux fidèles implique-t-il une renaissance sur terre (comme le suggère le mythe sumérien d'Inanna) ou un retour à la vie parmi les défunts ? La première possibilité (renaissance sur terre des défunts) ne nous paraît en tout cas pas compatible avec les rituels étrusques tels que nous les connaissons. La seconde difficulté est le caractère incertain du rapprochement avec des parallèles chypriotes, sumériens et babyloniens grâce auxquels De Grummond élabore cette hypothèse. Elle repose sur une vision syncrétique de la divinité (Inanna / Ishtar / Astarté) et de son culte (dramatisé dans la poésie sumérienne), qui ne nous paraît pas nécessaire, pour expliquer les cultes rendus dans le sanctuaire de Cannicella.

D'autres traces de rituels ont servi à identifier la divinité. Toutefois, cette identification reste encore aujourd'hui discutée et aucun élément nouveau ne permet de la résoudre. Dès les premiers rapports sur la découverte du sanctuaire, les deux identifications, avec Cérès d'une part [29], avec Vénus de l'autre [30], ont été proposées, cette dernière lui ayant donné son nom d'usage. Les travaux les plus récents continuent d'opposer ces deux propositions [31], qui prennent en compte à la fois les découvertes archéologiques faites dans le sanctuaire (l'inscription à *Vei*, la fertilité évoquée par les ex-voto [32]), le panthéon étrusque d'un point de vue général (les compétences chtoniennes et le domaine de la nature féconde et de la fertilité endossées aussi bien par *Vei* que par *Turan*) et les pratiques syncrétiques pour ce cas particulier (dimension funéraire du culte d'Aphrodite *Epitymbia* et de Vénus *Libitina*, lien de *Libitina* au vin [33], bois sacré d'Aphrodite, nudité d'Astarté [34]). Au-delà de cette cristallisation dans ces deux divinités, plusieurs chercheurs ont aussi souligné le caractère très ancien de la déesse du sanctuaire [35], aux prérogatives liées au monde des morts et à la fertilité [36].

Un parcours iconographique commençant par les premières attestations de la figuration en Italie, à l'époque villanovienne, permet en effet de souligner le caractère local et ancien de ce culte et d'en préciser les particularités. Il inscrit la nudité dans une tradition proprement étrusque, ce que l'étude du rituel que nous venons de mener n'a pas démontré. En effet, ni le culte de la statue centré sur son habillage et son déshabillage [37], ni même la prérogative chtonienne de la divinité associant monde infernal et terre fécondante [38], ne sont propres à la culture étrusque.

DES FIGURES FÉMININES DÉSHABILLÉES : RITUEL ET ICONOGRAPHIE.

Les détails de la statue féminine sont déterminants pour en comprendre l'identité, sa dimension culturelle mais aussi ces rituels que nous venons d'évoquer, accomplis autour d'elle.

ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE.

La statue est présentée frontalement, les bras exécutant un geste qui n'est plus identifiable (fig. 2). La trace de l'arrachement du marbre signale qu'elle portait sa main droite vers son pubis, désignant son sexe, plutôt que le cachant, à l'inverse de la présentation qu'adopte plus tard la pudique Aphrodite de Cnide [39]. Elle devait porter un collier et une décoration sur la tête, fixés sur les perforations du marbre [40]. Elle est nue : sa poitrine a été restaurée dans l'Antiquité. Sa vulve est indiquée par une fente.

Cette iconographie peut-elle être replacée au sein d'une série iconographique, seule approche pertinente pour en interpréter le sens ? La constitution d'un corpus d'étude, comme l'ont montré les réflexions méthodologiques sur

[29] MANCINI 1884, p. 385.

[30] GAMURRINI 1885, p. 37: avec sa « virtù fecondatrice e riparatrice della natura ».

[31] Pour s'en tenir simplement aux travaux récents, pour *Vei* / Cérès : SIMON 2006 ; BELLELLI 2012 ; DE GRUMMOND 2016. Pour *Turan* / Aphrodite / Vénus : CAPUCCINI 2014.

[32] COLONNA 1987. Voir aussi CRISTOFANI 1987. DE GRUMMOND 2016 rappelle que le lieu de découverte de l'inscription à *Vei* n'est pas certain.

[33] TORELLI 1986.

[34] DE GRUMMOND 2016 ; CAPUCCINI 2014.

[35] CRISTOFANI 1987 ; DE GRUMMOND 2016.

[36] Selon Giovanni Colonna qui a proposé en 1987 une étude des cultes développés dans le sanctuaire de Cannicella, la divinité *Vei* serait la parèdre d'Héraclès-Faunus, la divinité masculine du sanctuaire. Le culte de cette divinité masculine serait aussi lié à la fertilité comme l'indiquerait l'ex-voto en forme de phallus découvert sur le site, ainsi que les détails iconographiques d'une des deux

statuettes d'*Herclé* : le héros, sur l'exemplaire archaïque, porte sa *léonté* non pas sur la tête mais attachée autour des hanches, comme le faisaient les Luperques avec des peaux de loup dans l'ancienne Rome, au moment des Lupercales, fêtes romaines de la fertilité. Les deux divinités feraient donc l'objet d'un culte de la fertilité, de par leurs compétences, mais qui ferait partie du culte funéraire de la nécropole où se trouve le sanctuaire. On remarquera que le type de l'*Herclé* cache la nudité du héros avec la *léonté*, à l'inverse des représentations grecques.

[37] Pour la Grèce : BETTINETTI 2001.

[38] Pour l'Aphrodite chtonienne, voir PIRENNE DELFORGE 1994, p. 439-442. Pour la Déméter chtonienne, très proche d'Aphrodite à Phigalie voir *ibidem* p. 262.

[39] Même interprétation proposée par DE GRUMMOND 2016. Hus 1961 voit une *pudica* dans la « Vénus » de Cannicella et tisse une continuité entre les premiers types orientaux et la statue de Praxitèle : p. 298-299.

[40] En dernier lieu : STOPPONI 2019.

la lecture de l'image, est en effet la première opération à mener pour aborder sa signification [41].

Il est possible de mettre en série la statue avec d'autres œuvres figurées étrusques et plus largement de l'Italie préromaine. Le travail a été initié dans plusieurs travaux récents qui ont cherché à établir la diffusion de l'iconographie d'une « déesse nue », à partir de la fin du VIII^e siècle jusqu'à l'époque archaïque [42]. Le point commun de ces représentations est de mettre l'accent sur les organes sexuels, la vulve et/ou les seins, et de relever d'un contexte archéologique funéraire, toutes provenant cependant de tombes, et non de sanctuaires comme la « Vénus » de Cannicella. Ces œuvres ne forment pas un corpus homogène, dans la mesure où elles appartiennent, comme on va le voir, à des traditions artisanales différentes.

DES FEMMES NUES EXHIBANT LEUR VULVE.

Les plus anciens exemplaires remontent à l'époque géométrique (VIII^e siècle) et perdurent jusqu'à l'époque orientalisante (VII^e siècle), diffusés en Étrurie ainsi que dans des sites italiens (Latium, Campanie, Sicile, Sardaigne). Le corpus de plus d'une vingtaine d'exemplaires compte trois ensembles : des statuettes indépendantes en bronze (fig. 5) [43] ; des pendentifs en ambre (fig. 6 et 7) [44] et en or [45] ; des décors de vases ou d'urnes cinéraires (fig. 8 et 9) [46]. La technique est la ronde bosse ou le relief, mais toutes sont de petites dimensions (pas plus de 10 cm) et sculptées dans un style primitif et inorganique. Elles peuvent être sans cheveux (fig. 5) ou avoir une longue tresse dans le dos (fig. 6 et 8). Dans plusieurs cas, l'aspect inorganique de la statuette figure même un être monstrueux. Ainsi sur l'œnochoé campano-corinthienne de Castellamare di Stabia, la figurine féminine qui est nue, mais parée de colliers, d'une ceinture et de sandales, a un visage qui évoque celui d'une gorgone avec des yeux écarquillés et une bouche grimaçante (fig. 9) [47].



Fig. 5. Statuette féminine en bronze, Museo archeologico de Sienne, inv. 39495, d'après Hill Richardson 1983, fig. 22.



Fig. 6. Statuette féminine en ambre de Vetulonia, Museo Archeologico de Florence, d'après Negroni Catacchio 1989, fig. 477-478.

[41] LISSARRAGUE 1990 rappelle ainsi l'ancienne maxime d'Eduard Gerhard : « Monumentorum artis qui unum uidit, nullum uidit, qui millia uidit, unum uidit » (« Rapporto volcente », *Annali dell'Instituto di Corrispondenza archeologica*, 1831, p. 5-270, ici p. 111). Pour l'iconographie étrusque, voir : LUBTCHANSKY 2012, CERCHIAI 2012. En dépit de la difficulté à élaborer des séries consistantes pour certaines typologies d'œuvres de l'archéologie étrusque, la méthode néanmoins reste un préalable indispensable afin de valider les significations proposées. Voir les remarques des différents spécialistes de l'image antique sur cette question dans : *Wikimage. Fragments de discours sur l'image antique*. <https://www.dpnm.univ-tours.fr/wiki/hapax/>.

[42] DELPINO 2006 ; BABBI 2009 ; CAPUCCINI 2014 ; FLORIDI 2020.

[43] Le corpus des bronzes est à construire : voir les 9 exemplaires dans HILL RICHARDSON 1983, fig. 7, 8, 10, 15, 16, 20-23.

[44] Les statuettes féminines nues en ambre servant de pendentifs forment un ensemble de dix-sept exemplaires : tombe Galeassi de Palestrina (1) ; tombe 22 de Pizzo Piede à Narce (1) ; tombe VI de Satricum (4, dont un couple) ; Circolo dei Monili à Vetulonia (11) : NEGRONI CATACCHIO 1989 (p. 661 ; fig. 477-478) ; AMBRA 2012, cat. II, 24 ; II, 26 ; III, 2.

[45] 10 pendentifs en bronze plaqué d'or de la tombe 11 de la Banditella à Marsigliana d'Albegna : HAYNES 2000, p. 130, fig. 112.

[46] Le corpus est présenté dans DELPINO 2006 et BABBI 2009.

[47] JUCKER 1991, p. 220-221 n. 288.



Fig. 7. Statuette féminine en pendentif d'ambre de Satricum, Museo della Villa Giulia à Rome, d'après AMBRA 2012, p. 36.

Ces statuettes féminines nues esquissent plusieurs gestes, en particulier celles qui servent d'anse ou d'applique de vase (mains posées sur le vase, mains sur la tête ou bras écartés) ; les statuettes libres ont plus régulièrement les mains croisées ou placées l'une au-dessus de l'autre sur le buste (fig. 7). Enfin, ce qui les rassemble toutes, c'est leur vulve soigneusement indiquée et le plus souvent d'une taille exagérée.



Fig. 8. Statuette féminine décorant un vase à verser de Vetulonia, Museo Archeologico de Florence, anc. inv. 72, d'après BABBI 2009, fig. 2c.



Fig. 9. Applique féminine sur une œnochoé de Castellamare di Stabia, collection privée, d'après JUCKER 1991, n. 288, p. 221.

Comme l'a expliqué Françoise Héritier, cette indication de la vulve fait partie de la construction identitaire du genre selon une « répartition sexuelle des tâches », qui peut fonctionner avec une figuration masculine, mettant elle aussi le phallus en évidence [48]. Cette iconographie de la nudité féminine existe dans le monde grec géométrique, l'hypertrophie de la vulve étant plus caractéristique du Proche-Orient [49]. Dans cette zone culturelle orientale, les exemplaires figurent une divinité féminine et sont utilisés dans le cadre de la sphère des croyances privées, de la vie familiale et sociale, pour des rituels de fécondité [50]. Dans la tombe, les représentations féminines nues ne sont pas interprétées comme celle d'une divinité des morts, mais plutôt comme une valorisation du sexe féminin de la défunte [51]. Dans certains cas, on y voit une déesse qui confère son pouvoir au roi et accompagne son protégé dans l'au-delà, mais elle n'est pas pour autant considérée comme une divinité proprement chtonienne [52].

Pour les exemplaires étrusques que nous venons de décrire, Filippo Delpino identifie une divinité et lui accorde une valeur chtonienne à cause de son aspect monstrueux et de l'accent donné aux organes génitaux. Cette particularité iconographique aurait selon l'archéologue une signification érotique évoquant le *hieros gamos* (mariage sacré) que le défunt accomplit avec la déesse pour accéder au monde des morts. Cet accouplement permettrait le passage dans l'au-delà. Il rapproche de cette série un petit corpus de statuettes figurant des couples, la figure féminine, de plus grande dimension, embrassant son partenaire ou se tenant collée à lui (fig. 10) [53]. Ces statuettes de couple, attestées dans des sites étrusques et italiques de l'époque géométrique, formeraient donc une variante de la version avec la figure féminine seule : la divinité serait alors figurée de manière plus explicite dans son rôle de parèdre du défunt dans l'au-delà.

Ajoutons que certains de ces couples sont composés de deux figurations féminines. Une tombe féminine latine de Satricum contenait un collier à pendentifs d'ambre figurant plusieurs motifs : nous y retrouvons des femmes nues, les mains ramenées sur le buste (fig. 7).



Fig. 10. Couple décorant le couvercle d'urne cinéraire de Pontecagnano, Museo di Pontecagnano, © MiBACT Direzione regionale Musei Campania.

Elles sont complétées d'un pendentif figurant un couple féminin (fig. 11) [54]. Les visages de ces différentes figures féminines ont les traits déformés, quasiment d'animaux, le sexe toujours fortement accentué. Ces nouveaux exemples permettent de confirmer que cette iconographie ne figure pas la composante féminine du couple marital (idéal souvent représenté dans l'iconographie funéraire archaïque, par exemple dans les *Sarcophages d'époux* de Cerveteri) : ils soutiennent la thèse qu'il s'agit plutôt d'une divinité, chtonienne, accompagnant un ou une défunte, sans qu'on puisse toutefois conserver dans le couple féminin la dimension érotique de l'image.



Fig. 11. Couple féminin en pendentif d'ambre de Satricum, Museo della Villa Giulia à Rome, d'après NEGRONI CATACCHIO 1989, fig. 479.

[48] HÉRITIER 1996, p. 29.

[49] BONNET & PIRENNE-DELFORGE 2004.

[50] BONNET & PIRENNE DELFORGE 2004, p. 833-844.

[51] BONNET & PIRENNE DELFORGE 2004, p. 841-42.

[52] Voir Melquart et Astarté : BONNET 1999-2000. Pour une lecture syncrétique de la divinité étrusque, inspirée de la grande déesse proche-orientale Innana / Ishtar / Astarté, voir DELPINO 2006 et surtout BABBI 2009.

[53] DELPINO 2006. Voir aussi D'AGOSTINO 1963 et TORELLI

1997 p. 13-33. L'exemplaire de Pontecagnano (fig. 10) est un couvercle d'urne cinéraire du VIII^e siècle. La figure féminine, située à gauche, a une tresse dans le dos, les seins bien marqués. Figurée légèrement en recul, elle embrasse la figure masculine, nue elle aussi, de son bras gauche. Tous deux ont des traits et une anatomie déformés. Autres exemplaires de ces couples dans DELPINO 2006.

[54] C'est la tombe VI : Ambra 2012, cat. II. 26. Voir *supra*.

DES FEMMES AUX SEINS NUS : LACTATION, ALLAITEMENT ET AU-DELÀ.

Au VII^e siècle, plusieurs artefacts, retrouvés dans des tombes princières et exécutés dans des matériaux précieux et des techniques plus sophistiquées, introduisent une variante dans l'iconographie de la nudité féminine [55]. Ils ne mettent plus seulement l'accent sur la vulve mais insistent désormais aussi sur les seins en évoquant le principe de la lactation et de l'allaitement.

Pour le début du siècle, la statuette de la tombe masculine du Circolo della Fibula de Marsigliana d'Albegna (fig. 12), sculptée en ivoire et recouverte d'or, est entièrement nue, avec le sexe nettement indiqué. Elle presse son sein gauche avec sa main et recueille le lait du sein droit à l'aide d'un petit vase [56].

À la fin du siècle, la statue en bronze de la tombe féminine d'Isis de Vulci (fig. 13) est figurée torse nu, un oiseau posé sur sa main droite : elle porte une ceinture et une jupe serrée à la manière des *korai* orientalisantes. Comme la statuette de Marsigliana d'Albegna, elle presse son sein [57].



Fig. 12. Statuette féminine en ivoire de Marsigliana d'Albegna, Museo Archeologico de Florence, inv. 20988, d'après CIANFERONI 2010, p. 161.

[55] CAPUCCINI 2014. Pour un exemplaire du VIII^e siècle, le char de Bisenzio, voir FLORIDI 2020.

[56] Elle est conservée au Museo archeologico de Florence, inv. 20988. En dernier lieu : CIANFERONI 2010, p. 161,

n. 4.6, a-b ; CAPUCCINI 2014.

[57] RONCALLI 1998 ; HAYNES 2000, p. 154 sq. ; CAPUCCINI 2014, p. 69 sq.



Fig. 13. Statue en bronze de Vulci provenant de la tombe d'Isis, vers 600-575 av. n. è. London, British Museum, inv. 1850,0227.15. © The Trustees of the British Museum.

Je proposerais d'ajouter à cette série, toujours vers la fin du VII^e siècle, la statue en calcaire de la chambre supérieure du Tumulus de la Pietrera de Vetulonia, dont on a insuffisamment souligné la nudité de la poitrine [58] :

[58] CYGIELMAN 2010, p. 158, n. 3.107. Une discussion sur la nudité ou non du torse de la statue est proposée dans Hus 1961, p. 122.

[59] *Contra* DELPINO 2006 p. 50 sq. qui y voit une pleureuse et non une divinité. Sur la lamentation funèbre voir aussi Audrey Gouy, *La danse étrusque (VIIIe-Ve siècle avant J.-C.). Étude anthropo-iconologique des représentations du corps en mouvement dans l'Italie préromaine*, thèse de doctorat, EPHE-Università Ca'Foscari, Paris-Venise, 2017, p. 626 sq.

[60] HAYNES 2000, p. 129-130 met la statuette en ivoire de Marsigliana d'Albegna en relation avec les pendentifs en or d'une autre tombe du même site, que nous avons placés

il ne reste plus que son buste, frontal, comme les *korai* dédaliques, mais la partie conservée de la ceinture montre qu'elle devait porter, comme l'exemplaire précédent, la jupe serrée (fig. 14). Si la mantille, qui lui couvre les épaules et le dos, la rattache là encore au type dédalique, les seins s'épanouissent dans leur nudité, ce qui la distingue des *korai* grecques. Ses mains sont croisées sur la poitrine, n'évoquant pas la lactation, un geste qui ne doit pas être un obstacle à la lecture d'une divinité aux seins épanouis [59].

Ces trois exemplaires pourraient jouer un rôle comparable à celui des statuette plus anciennes, en insistant désormais aussi sur la poitrine épanouie et la lactation [60]. Déposés dans la tombe, ils figuraient une divinité funéraire dont le lien avec le défunt repose sur l'allaitement.

À l'époque archaïque, l'évocation de la lactation ou de l'allaitement est bien développée dans l'iconographie funéraire étrusque. Jean-René Jannot a ainsi étudié plusieurs exemplaires d'urnes pourvues de mamelles (fig. 15), qu'il rapproche de représentations d'allaitement par un animal (par exemple la stèle de Bologne figurant une louve léonine allaitant un homme adulte) ou plus généralement de félins ou d'êtres hybrides (comme les sphinges) seuls mais dont les mamelles sont particulièrement gonflées [61]. À l'époque classique, cette imagerie perdure dans les célèbres *kourotrophes* assises portant un ou plusieurs enfants dans leurs bras. L'exemplaire de Chianciano Terme figurant une *kourotrophe* ailée servait d'urne cinéraire. Elle est associée à deux sphinges dont les mamelles sont visiblement distendues. Enfin, toujours de l'époque classique, la série de miroirs montrant Héraclès adulte allaité par Héra ne renvoie certes pas aux rituels funéraires que nous prenons ici en compte. Mais cette représentation mythologique montre que l'allaitement est considéré comme un moyen pour un mortel d'acquérir une nature héroïque et d'entrer dans le monde des dieux [62], statut que pourraient donc atteindre les défunts dans l'au-delà [63].

dans le groupe plus ancien (exhibition de la vulve).

[61] JANNOT 2001.

[62] JANNOT 2001 ; PIRONTI & PIRENNE DELFORGE 2016, p. 270-275.

[63] Concernant les félins étrusques aux mamelles gonflées, Dionysos / Fufluns a été proposé comme divinité associée au lait : Luca CERCHIAI (2007) a rappelé la tradition poétique grecque sur la faculté du dieu à faire sortir le lait des mamelles des félins. Cette particularité, connue des Étrusques, serait évoquée dans l'iconographie funéraire comme dans la tombe des Lionnes de Tarquinia et la stèle de Bologne mentionnée *supra*.

Malgré l'hétérogénéité des œuvres auxquelles cette série de représentations se rattache, il apparaît que la nudité féminine, avec une insistance sur la vulve et l'accouplement en premier lieu, puis sur les seins et le processus d'allaitement, est associée au passage dans le monde des morts. L'association des valeurs chtoniennes et de fertilité semble donc être une explication à l'iconographie de la nudité, qui est attestée depuis l'époque géométrique, et perdure, avec certaines transformations, jusqu'à l'époque archaïque. La statue en marbre de Cannicella reprend ces mêmes critères identitaires iconographiques, propres aux pratiques funéraires étrusques.



Fig. 14. Buste féminin en calcaire de Vetulonia, Museo Archeologico de Florence, inv. 8514 et 8553, Wikimedia Commons : <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=38701405> (© Sailko, CC BY 3.0).

APPROCHE FORMELLE : LE STYLE PLURIEL DE L'ART ÉTRUSQUE.

Nous mobiliserons pour finir les données formelles des représentations déshabillées / rhabillées étrusques par rapport aux modèles grecs afin d'en apprécier la signification identitaire.



Fig. 15. Urne en terre cuite mamelue de Cerveteri, fin du 4e quart du VIe siècle av. J.-C. - début du 1er quart du Ve siècle av. J.-C., Musée du Louvre, inv. CP5169-5170. © Photo Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Fuzeau.

L'ÉCLECTISME DE LA « VÉNUS » DE CANNICELLA : LES MARBRES, L'ARTISTE GREC ET LE COMMANDITAIRE ÉTRUSQUE

La statue dans son état actuel est une composition déconcertante (fig. 16).

Sa matérialité tout d'abord. Elle a été taillée dans un marbre qui a été identifié comme provenant de Naxos, tandis que le sein droit et un fragment de la jambe gauche sont des ajouts en marbre de Paros [64].

Son état de conservation ensuite. Il lui manque actuellement le bras gauche jusqu'à l'épaule, la main et l'avant-bras droit, le sein gauche et le bas du corps à partir du milieu des cuisses, à l'exception de la pointe des pieds. La surface du visage est très émoussée, en particulier les oreilles, les yeux, le nez et les lèvres qui sont abrasés. Elle a fait l'objet de restaurations et transformations importantes dans l'Antiquité. Les archéologues hésitent à les attribuer

[64] CORDISCHI 1987.



Fig. 16. « Vénus » de Cannicella à Orvieto,
© photo Julie Labregère.

à une adaptation de la forme originale grecque pour répondre à la commande étrusque, ou à des réparations à la suite de dégâts ultérieurs. Les trous pour une cheville sur l'épaule gauche et sur un fragment de la cuisse droite, retrouvé récemment, indiquent une restauration antique. Les ajouts en Paros peuvent relever aussi bien d'une adaptation de la statue que de sa restauration plus récente. Les traces d'abrasion qui sont visibles sur le haut du buste sont sans doute liées à l'ajout du sein droit en marbre de Paros. À la

place de la frange de la chevelure, qui est absente, le marbre a été entaillé pour fixer une parure, sans doute un diadème de métal.

Son type iconographique est aussi inattendu. Il relève de la *korè*, comme on l'a vu, avec la disposition frontale, les jambes serrées, les gestes, le diadème ; mais aussi du *kouros*, comme l'indiquent la chevelure non tressée ramenée en arrière (alors que les *korai* ont majoritairement des tresses encadrant leur visage), et la nudité complète, propre à ce type grec. De sorte que Ranuccio Bianchi Bandinelli considérait la statue comme l'adaptation d'un *kouros* pour représenter une figure féminine nue et que Mario Torelli y voyait même une figure d'androgynie, masculine en haut, féminine en bas [65].

L'analyse formelle de l'œuvre permet d'expliquer certaines de ces incongruités.

L'atelier qui a exécuté la statue est grec, comme l'est le matériau. Parmi les origines qui ont été proposées pour le sculpteur, Paros et Chios semblent les meilleures candidates, dans la seconde moitié du VI^e siècle. Claude Rolley a montré que ces deux ateliers ont une production proche et souvent difficile à distinguer [66]. C'est en particulier le cas des têtes de caryatides de Delphes que certains attribuent à Chios et d'autres à Paros. Les *kouroi* attribués au style de Paros présentent des similitudes frappantes avec la statue de Cannicella [67], même si le mauvais état de conservation de la statue rend ces parallèles moins évidents à établir.

Le *kouros* du Louvre (fig. 17) ou la tête Iolas sont de bons points de comparaison avec la statue de Cannicella pour le visage souple et arrondi, à la construction concentrique [68]. Les pommettes y sont plus saillantes que les tempes, marquant un rétrécissement du crâne à cet endroit, ce qui ne caractérise pas les *korai* chiotes connues. La bouche est souriante, placée dans une fossette presque circulaire et aux commissures ouvertes, le menton large. Francis Croissant relie à ces deux visages pariens un protomé féminin en terre cuite du Delion de Paros (fig. 18) [69]. Même si les traits formels précédents s'y trouvent plus accentués, elle porte un diadème, qui enserre le front, selon un effet identique à celui que devait présenter la statue de Cannicella, sans aucune frange. Cette similitude iconographique est ici intéressante pour la thèse de l'origine parienne de l'atelier.

[65] BIANCHI BANDINELLI 1968 ; TORELLI 1986, p. 183 sq.
Contra : CRISTOFANI 1987.

[66] ROLLEY 1994, p. 270.

[67] CROISSANT 1983, p. 98 sq. et ROLLEY 1994, p. 254 sq.

[68] ROLLEY, 1994, p. 256.

[69] CROISSANT 1983, p. 96 sq. : type D1.



Fig. 17. Kouros de Paros vu de face, marbre, 1,30 m., vers 540 av. n. è., Musée du Louvre, inv. MA3101.

Quant au traitement du corps, le *kouros* du Louvre offre aussi des parallèles suggestifs : un bassin étiré en hauteur, la taille formant un angle léger sur les côtés et le nombril positionné bas par rapport à cette dernière ; les aines profondes et les crêtes iliaques marquées ; la construction triangulaire des omoplates et les fesses rectangulaires (fig. 19).

Les points communs soulignés avec les *kouroi* de facture parienne donnent une origine du sculpteur, mais ils indiquent aussi que l'élaboration du corps féminin nu, sans modèle dans la grande statuaire en marbre parienne (et même grecque) de cette époque, s'est fondée sur le savoir-faire développé pour le corps des *kouroi*. Même si le corps de la statue de Cannicella est menu et sexué (seins et vulve bien tracée) comme celui d'une femme, que ses fesses sont à la même hauteur et ses jambes serrées (fig. 20), son cou large, ses épaules fortement construites, l'indication de l'arc thoracique et le bassin étroit sont plus masculins que féminins.

Le résultat est donc une œuvre éclectique, hybride, tout à fait déconcertante : elle reprend le modèle grec de la *korê*, élaborée selon des critères formels propres au *kouros*, en le déshabillant et en soulignant les marques sexuelles féminines que sont les seins et la vulve, dans une tradition iconographique que nous avons attribuée à la religion chtonienne étrusque. Cette dérogation du sculpteur à sa tradition figurative et à son savoir-faire habituel ne doit pas nous étonner : elle fait partie intégrante des pratiques observables

dans les ateliers grecs, qui, comme l'a montré Francis Croissant dans de nombreux travaux, sont en constante modification, s'adaptant aux évolutions des ateliers concurrents, dans un esprit d'émulation. Ces ateliers de l'époque archaïque autorisent ainsi une mixité stylistique, sans renoncer toutefois à leur identité. Dans le cas présent, l'innovation ne porte pas sur des apports formels (comme c'est le cas dans la dynamique des styles archaïques des cités grecques), mais sur une transformation du type iconographique pour répondre à une demande étrusque. L'identité de cette œuvre, par-delà son hétérogénéité et son éclectisme, repose sur l'accent donné à ces signes sexuels associés à la nudité féminine et étrangers à la tradition du sculpteur grec.

LECTURES ANTHROPOLOGIQUES ET HISTORIQUES DES FORMES

L'analyse des composantes stylistiques des œuvres permet traditionnellement de périodiser les productions artistiques. L'interaction des productions entre elles et les dynamiques d'influence sont utilisées dans cette démarche de classement chronologique. Mais désormais les historiens de l'art ne se contentent



Fig. 18. Protomé féminine de terre cuite de Paros, d'après CROISSANT 1983, pl. 29.

plus d'étudier les formes artistiques dans cette seule visée classificatrice des productions. Ils prennent en compte la valeur sémantique de ces formes, dans une approche anthropologique et historique des configurations formelles [70].

Concernant la représentation du corps dans l'art pictural étrusque de l'époque classique, Francesco De Angelis a ainsi montré que le motif grec de la pondération transporte avec lui des significations précises, que n'ont pas ignorées les Étrusques, en lien avec la conception que l'époque classique se fait de l'homme, de ses « potentialités mais aussi de ses limites », bien illustrée par les dramaturges et les philosophes athéniens contemporains [71]. Nous attribuerons cette même signification sémantique de la pondération dans le cas la sculpture étrusque contemporaine : le « Mars » de Todi (fig. 1), que nous avons évoqué en ouvrant cette étude, porte le poids sur sa jambe droite et reprend au centimètre près le modèle du *Diadumène* de Polyclète, alors que le modèle grec de l'athlète, se préparant à son activité sportive, est revêtu, dans l'œuvre étrusque, d'une cuirasse et d'un casque, une lance à la main. L'idéal athlétique est donc totalement perdu, même si les dimensions, les gestes et la pondération sont précisément inspirés du jeune athlète de Polyclète [72]. La posture déhanchée du « Mars » de Todi renvoyait donc aussi à un idéal classique, sur les plans philosophique et politique, sans doute revendiqué par le commanditaire. Mais il fut nécessaire, dans le discours que développe ce monument en Italie et dans le contexte rituel où il fut utilisé, de l'habiller et de l'armer, pour figurer le guerrier en pied, offrant une libation au dieu de la guerre [73].

Qu'en est-il alors de la statue de Cannicella, qui appartient à l'époque archaïque ? La *korê*, dont la statue reprend le type, conserve-t-elle en Étrurie sa signification d'origine qu'elle a en Grèce dans la seconde moitié du VI^e siècle ? La difficulté ici est que le propre de la *korê* grecque est précisément d'être parée et richement vêtue : la nudité lui est étrangère [74]. Toutefois, il est possible de proposer une signification

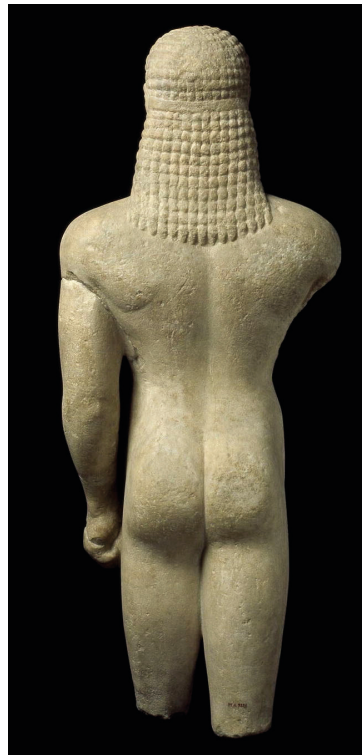


Fig. 19. *Korê* de Paros vu de face, marbre, 1,30 m., vers 540 av. n. è., Musée du Louvre, inv. MA3101.

aux choix formels des commanditaires d'une *korê* pour la statue pour le sanctuaire de Cannicella et de ne pas y voir simplement l'utilisation d'un type de l'époque. Si nous avons raison d'attribuer le travail du marbre à un sculpteur parien, qui affirme le style de sa cité à travers certains détails formels que nous avons pointés, en quel endroit une telle commande a-t-elle pu être passée ?

Les Étrusques voyageaient en Grèce. Ils fréquentaient les sanctuaires panhelléniques et dans celui de Delphes, ils avaient même plusieurs trésors, si l'on en croit les auteurs anciens [75]. Des fouilles du sanctuaire delphique, plusieurs statues féminines, dont les caryatides du trésor de Siphnos, ont été attribuées à un atelier chiote ou parien [76]. Or, pour les visages, cette série delphique est très proche de la statue de Cannicella. Gustav Körte avait imaginé que la statue de Cannicella ait pu être en lien avec celle d'Aphrodite *Epitymbia* élevée à Delphes [77]. Plutarque décrit cette statue comme de petite taille, recevant des libations

[70] Sur cette démarche dans l'Antiquité classique, mise en parallèle avec les travaux de Claude Lévi-Strauss, voir : PROST 2006.

[71] DE ANGELIS 2016.

[72] RONCALLI 1973, p. 80 sq.

[73] En dernier lieu voir CAGIANELLI 1999.

[74] BONNET & PIRENNE DELFORGE 2004.

[75] Hérodote (I, 167, 1-2) mentionne la délégation à Delphes des Cérétains pour interroger la Pythie, dans la seconde moitié du VI^e siècle. Et Strabon (V, 2,3) relie à cet événement l'élévation d'un *thesauros* (trésor) par cette même

cité étrusque dans le sanctuaire grec. De la même époque, le roi étrusque de Rome, Tarquin le Superbe, y aurait fait des dons (Cicéron, *De re publ.*, II, 24, 44) et interrogé la Pythie (Tite-Live, I, 56, 4-7). Au début du V^e siècle doit remonter un autre trésor, de la cité étrusque de Spina, toujours à Delphes (Strabon, V, 1-7 ; Pline l'Ancien, *Nat. Hist.* III, 120). Sur la présence des Étrusques dans les sanctuaires grecs, voir les travaux d'Alessandro Naso (par exemple NASO 2006) et en particulier pour le trésor de Spina à Delphes : NASO 2013. [76] ROLLEY 1994, p. 224-225, 269-271 : fig. 276 et 277. [77] KÖRTE 1893.



Fig. 20.
« Vénus »
de Cannicella
à Orvieto,
vue de dos,
d'après ANDRÉN
1967 b, pl. 4b.

pendant un rituel d'évocation des « morts » [78]. Le lien entre le culte des deux statues est proche. L'épicièse de l'Aphrodite de Delphes évoque la protection de la tombe ; son sanctuaire devait jouxter une nécropole et la divinité avait ici sa compétence chtonienne de « médiation entre les deux mondes » [79]. La petite taille leur est aussi commune. Nous ne savons pas de quand datait l'Aphrodite delphique et encore moins si son sculpteur était celui parien ou chiote des caryatides delphiques. Mais nous avons à Delphes un même faisceau d'indices auquel pourrait renvoyer le marbre de Cannicella. Si l'hypothèse est juste, la commande étrusque de cette statue à un artiste grec a pu prendre pour modèle, à Delphes, une statue grecque d'Aphrodite, à qui le type de la *korê* (habillée) pouvait tout à fait convenir à l'époque archaïque. Comme le bronze de Todi reprend le modèle du *Diadumène* de Polyclète pour des raisons (philosophiques, politiques) précises, la statue de Cannicella se rapproche d'une *korê* non pas parce que c'est le style de l'époque, comme nous avons scolairement tendance à le dire, mais – ce que nous souhaitons proposer – parce que ce type convient précisément au projet religieux et aux rituels concernés :

figurer l'Aphrodite chtonienne. La dénuder relève alors de cette nécessité anthropologique propre à la religion étrusque, telle que l'analyse iconographique que nous avons menée l'a bien mis en évidence.

En 1983 Jean-Pierre Vernant s'interrogeait déjà sur le lien entre la forme des images et leurs fonctions, dans une approche anthropologique de la religion grecque [80]. Il soulignait ainsi que la forme primitive et étrange des *xoana* (effigies en bois), pour un auteur comme Pausanias, témoignait de leur valeur surnaturelle et divine. En l'absence de textes anciens sur les cultes et rituels exécutés autour de ces images divines dénudées étrusques, il convient alors de se départir d'une vision esthétisante et évolutionniste des formes artistiques, qui répugne à rapprocher le corps difforme des statuette d'ambre (fig. 7 et 11) et le sourire harmonieux de la « Vénus » de Cannicella, mettant en image, par-delà les âges, une divinité étrusque du monde des morts.

C'est dans le cadre d'une approche anthropologique des œuvres étudiées que nous avons donc repris le dossier de la « Vénus » de Cannicella et proposé des interprétations nouvelles sur les représentations de femmes nues dans les rituels funéraires étrusques. En prenant en compte les contextes archéologiques de découverte et les différentes composantes iconographiques de ce petit dossier d'images, ainsi que les caractéristiques formelles et stylistiques de la « Vénus », nous proposons que ces œuvres mettant en évidence les organes sexuels (la vulve, la poitrine allaitante) aient joué un rôle dans des rituels chtoniens. En outre, les liens qu'on peut établir entre des contextes rituels, iconographiques et stylistiques, situés sur deux rives éloignées de la Méditerranée (Delphes et Orvieto), nous ont permis de valoriser la signification symbolique des configurations formelles de la représentation figurée, particulièrement dans le contexte du rituel funéraire. Dans ce cadre et en mobilisant les données rituelles, iconographiques et stylistiques, la nudité nous est bien apparue comme un critère de différenciation anthropologique entre Grecs et Étrusques. ■

[78] Plutarque, *Quaest. Rom.*, 23 (*Mor.* 269b), traduction John Scheid, dans SCHEID 2012 : : « Pour quelle raison vendent-ils tout ce qu'il faut pour les funérailles dans l'enclos de Libitina, qu'ils assimilent à Aphrodite ? ... D'ailleurs à Delphes, il y a une petite statue d'Aphrodite

Epitumbia (à la tombe) vers laquelle on rappelle les morts pour les libations ».

[79] PIRENNE DELFORGE 1994, p. 299-302.

[80] VERNANT 1983. Sur cette approche, voir : LUBTCHANSKY & POUZADOUX 2008.

- AMBRA, 2012**, *Dalle rive del Baltico all'Etruria. Catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, dicembre 2012-marzo 2013)*, Roma.
- ANDRÉN, Arvid, 1967a**, « Il santuario della necropoli di Cannicella ad Orvieto », *Studi Etruschi* 35, p. 41-85.
- ANDRÉN, Arvid, 1967b**, *Marmora Etruriae (Antike Plastik, VII)*, Berlin.
- BABBI, Andrea, 2009**, « Iconographic Traditions of the Hittite and Syrian « Sich Entschleiernde Göttin » and the Egyptian and Syrian Palestinian « Qu-Du-Shu » in the Central- Tyrrhenian Area from the 9th to the 7th century B.C. », dans Maurizio Harari, Silvia Paltineri & Mirella T. A. Robino (éd.), *Icone del mondo antico*, Atti del seminario (Pavia, 25 Novembre 2005), Roma, p. 13-30.
- BELLELLI, Vincenzo, 2012**, « Vei : Nome, competenze e particolarità cultuali di una divinità etrusca », dans Valentino Nizzo & Luigi La Rocca (éd.), *Antropologia e archeologia a confronto: rappresentazioni e pratiche del sacro*. Atti dell'Incontro Internazionale di studi (Roma, Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini, 20-21 Maggio 2011), Roma, p. 455-478.
- BETTINETTI, Simona, 2001**, *La statua di culto nella pratica rituale greca*, Bari.
- BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, 1968**, « Rassegne, recensioni e notizie », *Dialoghi di Archeologia* 2, p. 227-237.
- BÖHM, Stephanie, 1990**, *Die Nackte Göttin*, Mainz.
- BONFANTE, Larissa, 2000**, « Classical Nudity in Italy and Greece », dans David RIDGWAY et alii (éd.), *Ancient Italy in Its Mediterranean Setting: Studies in Honour of Ellen Macnamara*, London, p. 271-293.
- BONNET, Corinne & PIRENNE DELFORGE, Vinciane, 2004**, « Cet obscur objet du désir. La nudité féminine entre Orient et Grèce », *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité* 116-2, p. 827-870.
- BONNET, Corinne, 1999-2000**, « Brevi osservazioni comparative sull'Astarte funeraria », *Aula Orientalis* 17-18, p. 335-339.
- CAGIANELLI, Cristina, 1999**, *Bronzi a figura umana*, Città del Vaticano.
- CAPUCCINI, Luca, 2014**, « Turan prima di Afrodite. Breve riflessione sulla statuetta eburnea di Marsiliana d'Albegna », dans Luca Bombardieri, Tommaso Braccini & Silvia Romani (éd.), *Il trono variopinto Figure e forme della Dea dell'Amore*, Alessandria, p. 67-82.
- CERCHIAI, Luca, 2007**, « Breve appunto sulla Tomba delle Leonesse », *Quaderni di Ostraka* 13, p. 69-75.
- CERCHIAI, Luca, 2012**, « Questioni di metodo », *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité* 124-2, p. 407-412.
- CIANFERONI, Giuseppina C., 2010**, « Statuetta femminile », dans Mariagrazia Celuzza & Giuseppina C. Cianferoni (éd.), *Signori di Maremma. Elites etrusche fra Populonia e Vulci*, Firenze, p. 161.
- COLONNA, Giovanni, 1987**, « I culti del santuario della Cannicella », *Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina* 3, p. 11-24.
- CORDISCHI, Dante, 1987**, « Identificazione della provenienza di marmi mediante la tecnica di risonanza di spin elettronico : analisi dei frammenti della « Venere » di Cannicella », *Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina* 3, p. 41-45
- CRISTOFANI, Mauro, 1987**, « La « Venere » della Cannicella », *Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina* 3, p. 27-39.
- CROISSANT, Francis, 1983**, *Les Protomés féminines archaïques. Recherches sur les représentations du visage dans la plastique grecque de 550 à 480 av. J.-C.*, Athènes.
- CYGIELMAN, Mario, 2010**, « L'arredo scultoreo del tumulo della Pietrera di Vetulonia », dans Mariagrazia Celuzza & Giuseppina C. Cianferoni (éd.), *Signori di Maremma. Elites etrusche fra Populonia e Vulci*, Firenze, p. 157-158.
- D'AGOSTINO, Bruno, 1963**, « Il coperchio di cinerario di Pontecagnano », *La Parola del Passato* 18, p. 62-70.
- DE ANGELIS, Francesco, 2016**, « Etruscan Bodies and Greek Ponderation. Anthropology and Artistic Form », dans Sinclair Bell & Alexandra A. Carpino (éd.), *A Companion to the Etruscans*, Oxford, p. 368-387.
- DE GRUMMOND, Nancy Thomson, 2016**, « Dressing and undressing the goddess from the Cannicella Sanctuary, Orvieto », dans *Forme e strutture della religione nell'Italia mediana antica. III convegno internazionale dell'Istituto di ricerche e documentazione sugli antichi Umbri, 21-25 settembre 2011*, Roma, p. 189-203.
- DELPINO, Filippo, 2006**, « Una identità ambigua. Figurette femminili nude di area etrusco-italica : congiunte, antenate o divinità ? », *Mediterranea* 3, p. 33-54.
- FLORIDI, Federico, 2020**, « Per una nuova lettura dell'apparato iconografico del carrello di Bisenzio », *Studi Etruschi* 83, p. 3-29.
- GAMURRINI, Gian Francesco, 1885**, *Notizie degli Scavi di Antichità*, p. 33-39.

- GHERCHANOC, Florence & HUET, Valérie 2015**, « Le corps et ses parures dans l'Antiquité grecque et romaine : bilan historiographique », dans Florence Gherchanoc (dir.), *L'histoire du corps dans l'Antiquité : bilan historiographique*, *Dialogues d'histoire ancienne* 41/1, Supplément 14, p. 127-149.
- HAMIAUX, Marianne, 2001**, *Les sculptures grecques. I. Des origines à la fin du IV^e siècle avant J.-C.*, Paris.
- HAYNES, Sybille, 2000**, *Etruscan Civilization. A Cultural History*, Los Angeles.
- HÉRITIER, Françoise, 1996**, *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, Paris.
- HEURGON, Jacques, 1961**, *La vie quotidienne chez les Étrusques*, Paris.
- HILL RICHARDSON, Emelyne, 1983**, *Etruscan Votive Bronzes, Geometric, Orientalizing, Archaic*, Mainz.
- Hus, Alain, 1961**, *Recherches sur la statuaire en pierre étrusque archaïque*, Paris.
- JANNOT, Jean-René, 2001**, « L'urne et la louve, un allaitement de l'au-delà en Étrurie ? », *Compte-rendu de l'Académie des Inscriptions* 145-1, p. 265-299.
- JUCKER, Ines, 1991**, *Italy of the Etruscans*, Jerusalem – Mainz.
- KOLOSKI-OSTROW, Ann Olga & LYONS, Claire L. (éd.), 1997**, *Naked Truth. Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology*, London – New York.
- KÖRTE, Gustav, 1893**, « Über eine altgriechische Statuette der Aphrodite aus der Necropole von Volsinii (Orvieto) », dans *Archäologische Studien Heinrich Brunn*, München, p. 1-34.
- LIÉBERT, Yves, 2006**, *Regards sur la truphè étrusque*, Limoges.
- LISSARRAGUE, François, 1990**, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris – Rome.
- LLOYD, Geoffrey E. R., 1966**, *Polarity and Analogy. Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*, Cambridge.
- LUBTCHANSKY, Natacha & POUZADOUX, Claude**, « Introduction à la section *Montrer l'invisible* », dans Sylvia Estienne, Dominique Jaillard, Natacha Lubtchansky & Claude Pouzadoux (éd.), *Image et Religion dans l'antiquité gréco-romaine. Actes du colloque international, Rome (11-13 décembre 2003)*, Naples, p. 15-17.
- LUBTCHANSKY, Natacha, 2012**, « Pratiques normées dans la peinture étrusque archaïque : de la technique au rituel », *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité* 124-2, p. 297-308.
- MANCINI, Riccardo, 1884**, *Notizie degli Scavi di Antichità*, p. 384-386.
- Naso, Alessandro, 2006**, « Anathemata etruschi nel Mediterraneo orientale », dans *Gli Etruschi e il Mediterraneo. Commerci e politica. Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina, XIII (Orvieto, 16-18.12.2005)*, Roma, p. 351-416.
- Naso, Alessandro, 2013**, « Sul thesauros di Spina nel santuario di Apollo a Delfi », dans Flavio Raviola (éd.), *L'indagine e la rima. Scritti per Lorenzo Braccesi*, Roma, p. 1013-1019.
- NEGRONI CATACCIO, Nuccia, 1989**, « L'ambra : produzione e commerci nell'Italia preromana », dans Giovanni Pugliese Carratelli (éd.), *Italia omnia terrarum parens*, Milano, p. 659-696.
- PIRENNE DELFORGE, Vinciane, 1994**, *L'Aphrodite grecque*, Liège.
- PIRENNE DELFORGE, Vinciane & PIRONTI, Gabriella, 2016**, *L'Héra de Zeus. Ennemie intime, épouse définitive*, Paris.
- PROST, Francis, 2006**, « Corps primitif, corps archaïque. Anthropologie et archéologie de la représentation corporelle en Grèce ancienne », dans Francis Prost & Jérôme Wilgoux (dir.), *Penser et représenter le corps dans l'antiquité*, Rennes, p. 31-40.
- ROLLEY, Claude, 1994**, *La sculpture grecque. 1. Des origines au milieu du Ve siècle*, Paris.
- RONCALLI, Francesco & STOPPONI, Simonetta, 1998**, « Il santuario della necropoli di Cannicella », dans Paolo Bruschetti & Anna E. Feruglio (éd.), *Todi – Orvieto*, Perugia, p. 119-122.
- RONCALLI, Francesco, 1973**, *Il « Marte » di Todi. Bronzistica etrusca ed ispirazione classica*, Vaticano.
- RONCALLI, Francesco, 1994**, « Cultura religiosa, strumenti e pratiche cultuali nel santuario di Cannicella a Orvieto », dans Marina Martelli (éd.), *Tyrrhenoi Philotechnoi*, Roma, p. 99-118.
- RONCALLI, Francesco, 1998**, « Una immagine femminile di culto dalla "Tomba d'Iside" di Vulci », *Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina* 5, p. 15-23.
- SCHEID, John, 2008**, (éd.), *Pour une archéologie du rite : nouvelles perspectives de l'archéologie funéraire*, Rome.
- SCHEID, John, 2012**, *À Rome sur les pas de Plutarque*, Paris.
- SIMON, Erika, 2006**, « Gods in Harmony: The Etruscan Pantheon », dans Nancy Thomson De Grummond & Erika Simon (éd.), *The Religion of the Etruscans*, Austin, p. 45-65.
- STEWART, Andrew, 1997**, *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*, Cambridge.
- STOPPONI, Simonetta, 1985**, « Il santuario di Cannicella », dans Giovanni COLONNA (éd.), *Santuari d'Etruria*, Milano, p. 116-121.
- STOPPONI, Simonetta, 2019**, « Statuette féminine », dans *Etruschi. Viaggio nelle terre dei Rasna. Exposition de Bologne*, Bologna, p. 275.

- THULLIER, Jean-Paul, 2004**, « La nudité athlétique, le pagne et les Étrusques », *Nikephoros* 17, p. 171-180.
- TORELLI, Mario, 1986**, « La religione », dans Giovanni Pugliese Carratelli (éd.), *Rasenna. Storia e civiltà degli Etruschi*, Milano, p. 159-237.
- TORELLI, Mario, 1997**, *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano.
- VERNANT, Jean-Pierre, 1996 (1983)**, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », dans *Image et signification. Rencontres de l'École du Louvre*, Paris, 1983, p. 25-37. Repris dans *Mythe et pensée chez les Grecs. Étude de psychologie historique*, Paris, 1996, p. 339-349.
- VAN ANDRINGA, William, 2021**, *Archéologie du geste. Rites et pratiques à Pompéi*, Paris.