ARCHIMÈDE HORS SÉRIE 2
ARCHÉOLOGIE ET HISTOIRE ANCIENNE
2022

1 **Sandra Jaeggi-Richoz et Thomas R. Blanton IV**
Imago Genitalium. Introduction au numéro spécial « Le phallus dans l'Antiquité »
Imago Genitalium: Introduction to the special issue "The phallus in Antiquity" (p. 8)

ÉGYPTE, LEVANT ET ASIE MINEURE / EGYPT, LEVANT AND ASIA MINOR

16 **Cathie Spieser**
Le phallus d'Osiris

28 **Philippe Guillaume**
From Bridegroom of Blood to Son-in-Law: Zipporah & Son in Exodus 4

39 **Joy Rivault**
Le polyorchidisme, un attribut divin d'origine carienne ?

GRÈCE / GREECE

55 **Salvatore Costanza**
The Power of the Phallus: Its Value in Greek Divination

67 **Arnaud Zucker**
Le phallus à deux coups ou le « préservatif » du roi Minos

78 **Reine-Marie Bérard, Josipa Mandić et Christian Mazet**
La bourse ou la mort ? Les aryballes *aidoia* en Méditerranée archaïque

99 **Hanna Ammar**
Filles ou garçons ? L'identification sexuée des enfants sur les *choés*
et lécythes aryballisques attiques des v^e^ et iv^e^ siècles av. J.-C.

111 **Irini-Despina Papaikonomou**
L'enfant qui saisit vivement son zizi.
Gestuelle infantile et détection de la lithiase chez les auteurs hippocratiques

127 **Alexandre G. Mitchell**
Le phallus comme objet et véhicule d'humour dans la peinture de vases attique

ITALIE / ITALY

▶ 140 **Marlène Nazarian-Trochet**
Phallus zoomorphes et animaux ithyphalliques :
expression de la liminarité dans la symbolique funéraire étrusque aux v^e^ s.-iv^e^ s. av. J.-C.

153 **Simon Pichelin**
Quelques considérations sur les *fascina* (objets, pratiques et interprétations)
à la lumière des recherches sur la masculinité romaine

167 **Thomas R. Blanton IV**
Apotropaic Humor: The Fresco of Priapus in the House of the Vettii

REVUE ARCHIMÈDE HORS SÉRIE

ARCHÉOLOGIE ET HISTOIRE ANCIENNE

PHALLUS ZOOMORPHES ET ANIMAUX ITHYPHALLIQUES : EXPRESSION DE LA LIMINARITÉ DANS LA SYMBOLIQUE FUNÉRAIRE ÉTRUSQUE AUX Ve S.-IVe S. AV. J.-C.

Marlène NAZARIAN-TROCHET
Docteure en Histoire et Archéologie des mondes anciens
Ingénieur de recherche au CNRS
UMR 7041 ArScAn – Archéologies et Sciences de l'Antiquité
marlene.nazarian@cnrs.fr

RÉSUMÉ

Les personnages ithyphalliques sont relativement courants dans le répertoire étrusque qui s'inspire notamment de l'imagerie attique pour concevoir son propre imaginaire lié à la fois au monde dionysiaque et à la définition du sauvage et de la liminarité. L'occurrence de plusieurs de ces représentations de phallus dans le corpus des tombes peintes n'est donc pas étonnante si l'on songe, non seulement à la réception particulière faite au culte dionysiaque en Étrurie qui rencontre une forme singulière en contexte funéraire, mais aussi à l'importance des thèmes liés à la subversion des codes civiques dans l'illustration du rituel funéraire. Il est intéressant de s'interroger sur les modalités de l'interprétation des images de phallus dans la peinture des tombes, en se focalisant notamment sur leur association visuelle et symboliques avec les animaux ou une forme d'animalité. La présence d'un phallus-oiseau dans une des tombes tarquiniennes du VIe s. av. J.-C. servira de fil rouge à cette enquête sur le rôle du phallus comme expression de l'animalité dans la peinture funéraire étrusque.

Mots-clés
Animal, satyre, phallus, oiseau, liminarité.

ZOOMORPHIC PHALLUSES AND ITHYPHALLIC ANIMALS: THE EXPRESSION OF LIMINALITY IN 5TH-4TH C. BCE ETRUSCAN TOMB PAINTINGS

Ithyphallic characters are relatively common in the Etruscan repertoire, which draws particular inspiration from Attic imagery to elaborate its own imagines. They are both linked to the Dionysian world as well as to what is savage and what is liminal. The occurrence of several of these representations of phalluses in painted tombs is therefore not surprising if we consider not only the particular reception given to the Dionysian cult in Etruria but also the importance of themes linked to the subversion of civic codes in illustrations of the funeral ritual. It is interesting to speculate about the modalities of the interpretation of phallus images in the painting of tombs, focusing in particular on their visual and symbolic association with animals or a form of animality. The presence of a phallus-bird in one of the Tarquinian tombs of the 6th century. BCE will serve as a common thread for this investigation into the role of the phallus as an expression of animal life in Etruscan tomb painting.

Keywords
Animal, satyr, phallus, bird, liminality.

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

https://doi.org/10.47245/archimede.hs02.ds1.11

Interroger la signification des motifs phalliques dans la peinture étrusque invite à soulever un ample dossier historiographique portant sur l'introduction du répertoire dionysiaque en Étrurie et sur son interprétation singulière en contexte funéraire. L'introduction du culte dionysiaque en territoire étrusque est difficile à appréhender. Les composantes iconographiques grecques liées aux thèmes dionysiaques, telles qu'elles sont connues notamment dans la céramique laconienne et attique **[1]**, apparaissent dans les tombes peintes dès le début du v^e^ s. av. J.-C. mais certains éléments comme les panthères, présents dans des exemples antérieurs, posent la question d'une introduction plus précoce du culte, spécifiquement à destination funéraire **[2]**.

Le dieu, représenté à une reprise dans la peinture tarquinienne **[3]**, serait plus volontiers évoqué par les participants du *komos* – satyres ménades, adeptes humains – dont les participants masculins sont souvent représentés ithyphalliques. Aux côtés de ce cortège dionysiaque conçu à la manière des exemples grecs, d'autres scènes plus explicitement pornographiques mettent en scène des accouplements homosexuels, hétérosexuels mais aussi des animaux ithyphalliques qui participent aux ébats ou accompagnent les protagonistes humains dans les scènes de fêtes.

Un exemple singulier de phallus ailé (fig. 1.1), représenté dans la tombe de la Souris aux alentours de 530-520 av. J.-C., pose également la question de la signification du sexe zoomorphe dans le répertoire funéraire. Cet exemple servira de point de départ à l'enquête consistant à interroger la fonction des motifs phalliques comme expression de l'animalité et comme élément de transgression dans la symbolique funéraire.

PERSONNAGES ITHYPHALLIQUES ET PHALLUS SEUL : RÉINTERPRÉTATION DES MODÈLES GRECS ET SINGULARITÉ ÉTRUSQUE

Si le registre érotique est commun à de très nombreux décors funéraires, par le biais des scènes de séduction lors des banquets ou par celui des scènes de danse, l'exhibition du phallus des personnages masculins n'est néanmoins pas systématique et se concentre sur des monuments particuliers ou sur certaines séries de tombes comportant des similitudes graphiques. Les personnages ithyphalliques relèvent de plusieurs types. Il s'agit bien souvent de satyres banquetant, dans la tombe des Inscriptions et peut-être dans celle de la Souris (fig. 1.2) qui reprend un schéma iconographique similaire, de personnages humains en plein acte sexuel

[1] La tombe des Lionnes à Tarquinia, datée aux alentours de 530 av. J.-C., étudiée notamment par Massa-Pairault 2001 comporterait un décor illustrant le banquet d'un groupe d'initiés célébrant les funérailles d'un de leurs membres. Le banquet n'est pas un repas aristocratique, gentilice et mixte, mais ressemble davantage ici à une cérémonie masculine entre amis, rappelant les modèles attiques. Ce programme voit apparaître des éléments du culte orphique tel que l'œuf tenu par un des symposiastes. Sur l'introduction de l'iconographie dionysiaque et ses correspondances avec les modèles attiques voir également Rendeli 1996. Sur les parallèles entre la céramique laconienne, notamment les scènes obscènes, et le répertoire funéraire étrusque, voir Nazarian-Trochet 2019. Sur la singularité du culte dionysiaque en contexte funéraire, voir Cerchiai 2003 qui analyse les processus de refonctionnalisation des éléments iconographiques grecs à des fins religieuses locales.
[2] La mise au jour en 1983 du sanctuaire méridional de Pyrgi, mettant en évidence deux dépôts de fondation, l'un daté de la fin du vi^e^ s. av. J.-C. et le second aux alentours de 460 av. J.-C., permet de supposer l'existence d'un premier culte de Déméter et Corè, puis d'un culte dionysiaque qui y est associé. Voir Cristofani 1988 et plus récemment Baglione & Gentili 2013. L'introduction des éléments dionysiaques dans la peinture funéraire est donc antérieure. La tombe des Panthères datée de la toute fin de l'époque orientalisante, aux alentours de 600 av. J.-C. constitue la première apparition de l'animal dans la peinture funéraire, représenté de face, au-dessus d'un autel zoomorphe, à la manière d'un *apotropaion*.
[3] Il s'agit de la tombe dite « avec Dionysos et les silènes », dont le décor est connu grâce aux archives de fouille, et qui est aujourd'hui perdu. Les fresques représenteraient un Dionysos barbu en compagnie de cinq satyres et d'une panthère. Le dieu est l'un des rares, avec Hadès/Aita et Perséphone/Phersiphai a être représenté dans la peinture funéraire étrusque. Voir Fiorelli 1881, p. 56 et 88 ; Steingräber 1984, p. 306-307 ; Colonna 1991 & 1996.

Fig. 1.1 : Détail de la paroi gauche de la tombe de la Souris à Tarquinia © D-DAI-ROM-81.4160.

dans la tombe de la Fustigation ou celle des Taureaux (fig. 2), d'animaux comme le taureau androcéphale chargeant un couple dans cette même tombe, ou le petit singe apprivoisé accompagnant l'agonothète de la tombe du Singe (fig. 3) à Chiusi [4].

La valeur supportée par cette iconographie crue peut être analysée du point de vue de la fonction eschatologique du décor. La grille de lecture de ce répertoire se rapproche alors de celle adoptée pour la peinture de vase, notamment par N. Spivey [5], pour expliquer l'œuvre du peintre de Micali. Les séries développées par le peintre céramiste se concentrent en effet sur des thématiques érotiques, donnant la part belle aux danses de satyres qui constituent son thème de prédilection et se rapprochent par certains aspects des schémas adoptés dans la peinture funéraire [6]. Mais elles se focalisent aussi sur d'autres personnages aux caractéristiques sexuelles exacerbées et notamment sur les animaux femelles aux mamelles hypertrophiées ou mâles au pénis proéminent. C'est sur deux vases de ce même peintre que l'on trouve d'ailleurs le même phallus ailé, sur une amphore conservée au Vatican [7], ainsi qu'un emploi du motif du phallus seul en compagnie d'un satyre, sur une amphore conservée à Würzburg [8] (fig. 4). Ces éléments iconographiques sont alors traités à la manière de motifs autonomes, comme dans la tombe de la Souris. Le phallus ailé

Fig. 1.2 : Détail de la paroi du fond de la tombe de la Souris à Tarquinia © D-DAI-ROM-81.4157.

[4] La tombe des Inscriptions à Tarquinia, datée vers 530 av. J.-C., présente un programme iconographique qui se compose d'une scène de jeux équestres, de danse et de musique sur les parois, orientée vers une porte fictive, tandis que le fronton de la paroi du fond comporte une scène de chasse animalière et celui de l'entrée montre deux satyres allongés, nus et ithyphalliques, tenant à la main une coupe de vin. La tombe de la Fustigation, datée du dernier quart du VIe s. av. J.-C. met en scène, sur sa paroi de droite, un trio en pleins ébats, les personnages ayant tous la tête ceinte d'une couronne. Le même type de scène se retrouve sur la paroi du fond de la tombe des Taureaux, datée vers 540 av. J.-C., où un couple homosexuel se fait charger par un taureau androcéphale ithyphallique. À Chiusi cette fois, la tombe du Singe développe dans son antichambre un décor dévolu aux jeux sportifs et scéniques dans lequel apparaît un petit singe ithyphallique tenu en longe. Voir respectivement Steingräber 1984, n° 74, p. 319-320 ; n° 67, p. 312-313, pl. 75 ; n° 120, p. 353-355, pl. 159-160 ; n° 25, p. 27280, pl. 193 avec le singe.

[5] Spivey 1987.

[6] Pour une contextualisation des œuvres du peintre de Micali voir le catalogue Rizzo 1989 ; sur les parallèles entre les œuvres du peintre de Micali et la peinture funéraire voir Spivey 1987, p. 89-94 qui étudie notamment les points communs entre le répertoire du peintre et la tombe des Taureaux, voir également Bruni 2006.

[7] Amphore conservée au Vatican, Musée grégorien étrusque, inv. 17689, comportant le motif du phallus ailé sur son épaule, voir Spivey 1987, p. 8, n° 6.

[8] Amphore conservée à Würzburg, Ha19, Spivey 1987, p. 14, n° 64.

Fig. 1.3 : Détail de la paroi du fond de la tombe de la Souris à Tarquinia © D-DAI-ROM-81.4159.

figure d'ailleurs sur un vase étrusque légèrement plus ancien **[9]**, rattaché au groupe pontique et daté de la fin du VI^e s. av. J.-C. (fig. 5), où se répète sur ses deux faces le motif du phallus avimorphe, accompagné d'oiseaux. Un autre exemplaire plus récent à figures rouges, daté du IV^e s. av. J.-C., conservé à la Bibliothèque nationale de France **[10]** attribué au Funnel Group (fig. 6) adoptera aussi ce motif sur le col d'une amphore, motif qui accompagne sur la panse une scène érotique entre un jeune homme et un satyre.

Fig. 2 : Paroi du fond de la tombe des Taureaux à Tarquinia, vers 540 av. J.-C., registre médian © D-DAI-ROM-81.4274.

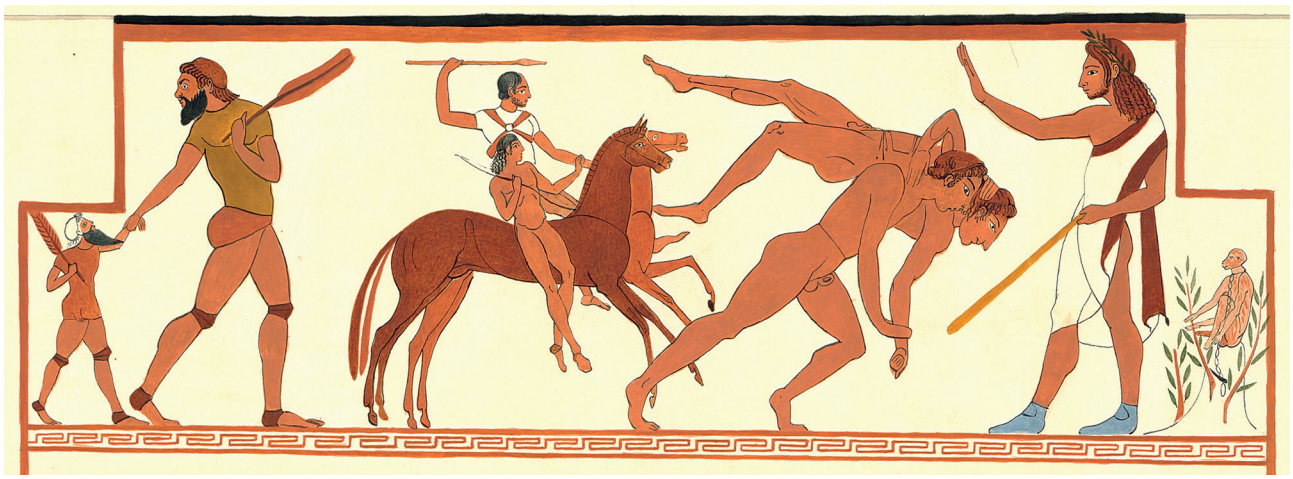

Fig. 3 : Détail de la paroi du fond de la Tombe du Singe à Chiusi, décor peint de la paroi du fond, aquarelle de Giuseppe Angelleli, 1846 © D-DAI-ROM-A-VII-29-034.

[9] Coupe pontique, fin du VI^e s. av. J.-C., conservée à New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 2009.316, voir Hannestad 1976, p. 78, n° 50.

[10] Amphore à figures rouges conservée à Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. De Ridder 875. Voir Beazley 1976, n° 15 p. 143.

Fig. 4 : Amphore à figures noires du peintre de Micali conservée à Würzburg, inv. Ha 19, Spivey 1987, fig. 7, p. 53.

Fig. 5 : Coupe pontique conservée à New York, Metropolitan Musem of Art, inv. 2009.316, domaine public.

Les caractéristiques iconographiques particulières des œuvres du peintre de Micali ont été expliquées par la destination supposée des vases, que N. Spivey pense être commandés exclusivement pour un usage funéraire **[11]**. Les thématiques érotiques et plus précisément la sexualité exacerbée des personnages de tout type seraient à rapprocher des croyances eschatologiques des Étrusques et plus particulièrement de la nécessité de véhiculer une symbolique vitaliste par le biais du thème de la fécondité.

Cette idée s'applique en partie à l'analyse faite par L. Cerchiai du dionysisme en Étrurie et en particulier du répertoire des tombes peintes. L'auteur note la difficulté à saisir les modalités de l'expérience dionysiaque chez les Étrusques, qu'il est difficile de rattacher à un culte mystérique tel qu'il est développé dans le monde grec **[12]**. Il souligne alors l'approche particulière des codes iconographiques dionysiaques qui se concentre sur les éléments ludiques et sensibles – *komos*, jeu du kottabe, musique – et sur les jeux d'opposition visuelle, entre les personnages nus et vêtus ou entre ceux se lamentant et ceux dansant. C'est par cette dimension sensible des rituels dionysiaques que s'exprimerait l'expérience de la mort, et en particulier celle des vivants face au départ du défunt. Le phallus ailé représenté seul, tout comme les satyres ithyphalliques, participeraient à cette dimension vitaliste de l'expérience du passage dans l'au-delà.

C'est ce contraste entre l'élan de vie incarné par le phallus en érection et le registre mortifère de la tombe, qui confère au motif son pouvoir apotropaïque **[13]**.

DES SOURIS ET DES PHALLUS : DES ANIMAUX COMME EXPRESSION DU DÉSIR DANS L'ICONOGRAPHIE FUNÉRAIRE ÉTRUSQUE

Outre cette grille de lecture générale qui nous permet d'appréhender la fonction eschatologique et rituelle des éléments obscènes, on peut noter l'approche particulière des imagiers étrusques qui associent des éléments du répertoire dionysiaque communs à l'iconographique grecque et un traitement des éléments naturels, végétaux et animaux, structurant l'ensemble des fresques et constituant une singularité locale.

L'iconographie funéraire étrusque reflète en effet une approche particulière du décor peint qui se développe dans l'ensemble de la chambre. Ce décor forme par ce biais une œuvre totale, à l'échelle du spectateur, qui peut s'analyser comme un système d'images **[14]**. Les principales composantes qui structurent ces programmes peints sont les éléments végétaux, arbustes peints scandant régulièrement l'espace de la tombe, analysés par les exégètes comme une expression

[11] Spivey 1987, p. 67.
[12] Cerchiai 2003, p. 3, note 8.
[13] Sur la fonction apotropaïque du phallus dans les mondes grec et romain, en contexte funéraire mais aussi en contexte domestique, voir notamment les synthèses de Clarke 2017 et Moser 2006.
[14] L'approche systémique du décor des tombes peintes, inspiré du structuralisme et de la sémiologie, visant à observer des constantes dans les thèmes représentés et leur position dans l'espace de la tombe, a été initiée par B. D'Agostino à l'Université de Naples puis par L. Cerchiai. Les auteurs s'intéressent notamment à la récurrence du banquet et à sa fonction dans la définition d'un espace rituel. Voir aussi l'analyse de la signification du paysage et des éléments naturels dans Rouveret 1992 et Adam 1990.

Fig. 6 : Amphore attribuée au Funnel Group, conservée à Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. De Ridder 875, Bibliothèque nationale de France. © BnF / CNRS-MSH Mondes.

d'une délimitation sacrée d'un lieu, à la manière d'un *temenos,* et comme une allusion au cadre des cérémonies rituelles qui comportent des danses et, à partir du v^e^ s. av. J.-C., un banquet. C'est au sein de ce cadre qu'est mis en scène le *komos* rassemblant moments de danse, musique et ébats, au sein d'un environnement naturel où se côtoient satyres, ménades, humains et animaux.

Le programme peint de la tombe de la Souris (fig. 1.1, 1.2 et 1.3), citée précédemment, constitue un archétype de cette catégorie de système pictural. La paroi du fond est occupée par une porte fictive, identifiée comme une matérialisation de la frontière entre le monde des morts et celui des vivants **[15]**. La porte est encadrée de deux paires d'arbustes à bandelettes, couples arbustes que l'on retrouve sur les parois latérales gauche et droite. Une des singularités du décor est l'absence de personnages humains, l'évocation de la tonalité érotique de ce bois sacré n'étant exprimée que par le motif du phallus ailé figuré sur la paroi gauche (fig. 1.1), volant en direction de l'entrée de la tombe. Un autre petit protagoniste est peint avec précision : une petite souris (fig. 1.3) grimpant à l'extrémité d'une des branches d'un des arbustes de la paroi du fond, semblant se diriger vers la porte fictive.

L'association de la souris et du monde dionysiaque est une formule reprise dans une autre tombe étrusque

[15] Les recherches d'A. Rouveret (Rouveret 1988) mettent en évidence une séparation symbolique entre l'espace qui concerne le monde des vivants, symbolisé par le cadre du bois sacré, et le monde des morts évoqué par la porte fictive, puis par le thème du banquet. Cet aspect est présent dans les travaux de Roncalli 1990 et Roncalli 1997. L'auteur considère l'iconographie liée à la porte fictive, puis celle liée au banquet, dans une optique sacrificielle. Les scènes de chasse ornant les frontons qui surmontent les parois du fond assumeraient une valeur performative de substitut au sacrifice sanglant.

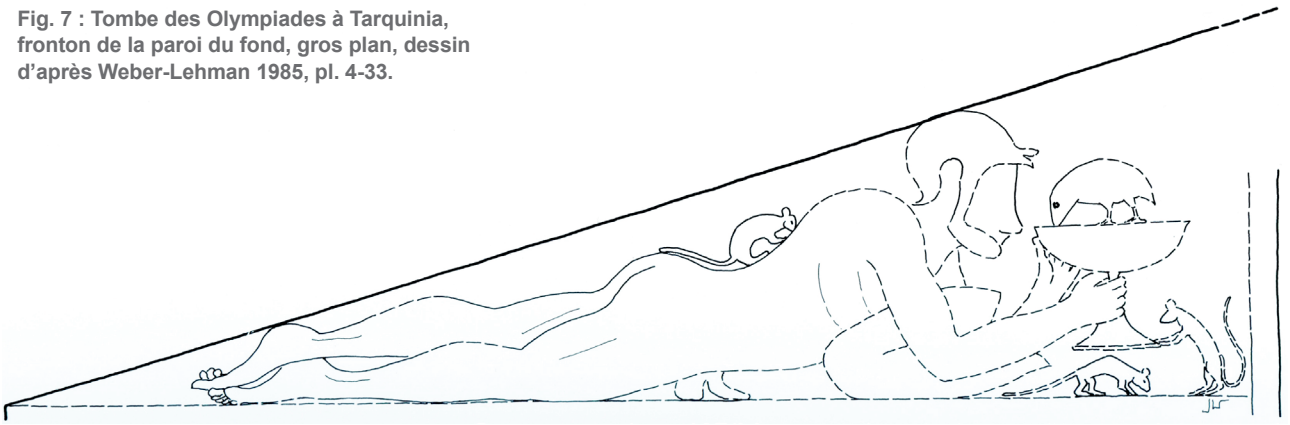

Fig. 7 : Tombe des Olympiades à Tarquinia, fronton de la paroi du fond, gros plan, dessin d'après Weber-Lehman 1985, pl. 4-33.

de la même période, la tombe dite des Olympiades dans laquelle le thème du *komos* est développé sur la paroi du fond, de part et d'autre d'une porte fictive, tandis que le fronton de la paroi d'entrée est occupé par une figure de satyre allongé sur le ventre, buvant une coupe de vin, sur le dos duquel grimpe une petite souris (fig.7). Un deuxième rongeur, fragmentaire, est couché au sol devant lui, tandis qu'un troisième s'appuie sur la coupe de vin qu'il porte à ses lèvres. Cette association, bien étudiée par L. Cerchiai **[16]**, reposerait sur la symbolique de l'animal réputé pour l'intensité de son activité reproductrice, qui coïnciderait avec l'appétit sexuel du satyre dans la tombe des Olympiades, ou avec la valeur portée par le phallus volant dans la tombe de la Souris.

On peut souligner le fait que le phallus ailé et la petite souris sont les seuls éléments animés du décor des parois de la tombe de la Souris, entièrement dévolu au thème végétal. Leur association n'est donc pas anodine et semble assumer, outre la fonction symbolique de la reproduction animale, une valeur liminaire liée au passage de vie à trépas. Le phallus ailé se dirigeant vers la porte assure la liaison avec le monde des vivants tandis que la souris grimpant à l'extrémité de la branche de l'arbuste paraît se diriger vers la porte fictive qui ouvre vers l'au-delà.

Une tombe plus récente d'Orvieto, la tombe Golini I (fig. 8), comporte également un motif de phallus seul, mais traité cette fois à la manière d'un décor d'objet. Deux phallus ornent en effet la partie supérieure du foyer de cuisson intégré à la scène de cuisine, et occupent la paroi du fond de la chambre de gauche.

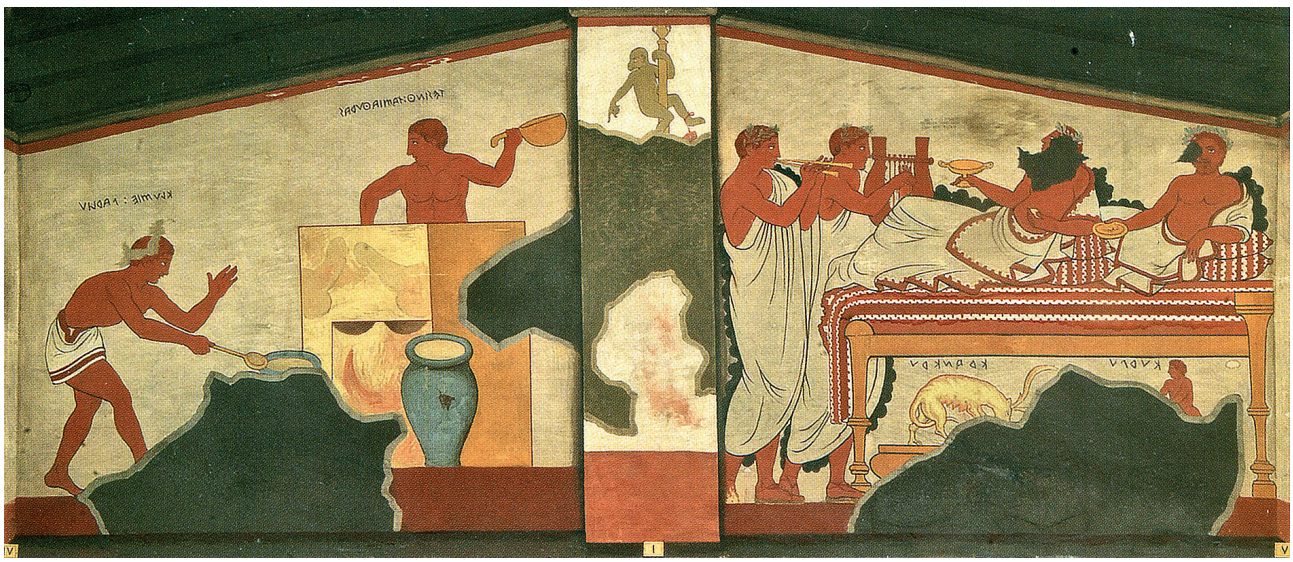

Fig. 8 : Tombe Golini I d'Orvieto, décor de la paroi du fond et mur intermédiaire, reproduction d'Augusto Guido Gatti, tempera sur toile, d'après Cuniglio, Lubtchansky & Sarti, 2017, cat. 129.

[16] Cerchiai 2003, p. 3.

La tombe, conçue sur le plan de deux chambres symétriques, comporte en effet un décor centré sur les préparatifs du banquet d'une part, et le banquet lui-même qui se déroule en compagnie d'Hadès et Perséphone, dans la chambre de droite. L'association du phallus et du foyer n'est pas surprenante, l'érection du pénis rappelant symboliquement celle de la flamme. Elle est d'ailleurs au cœur d'un imaginaire de la fécondité formulé dès l'époque archaïque, connu notamment dans le monde latin à travers la conception légendaire de Servius Tullius, fils d'une servante fécondée par un phallus sorti du foyer de Vulcain, rapportée par Denys d'Halicarnasse **[17]**.

Dans la tombe d'Orvieto, le peintre semble avoir conçu l'association sous la forme d'un jeu de composition. Le phallus de droite paraît appartenir au cuisinier qui se tient debout, nu, derrière le four, donnant à l'image une tonalité humoristique. Les deux sexes affrontés font d'ailleurs peut-être écho au dialogue qui semble se tisser entre les deux serviteurs qui activent le feu. Le motif phallique voisine en outre avec un autre motif singulier dans le décor de la tombe : un petit singe qui grimpe au mât faisant la jonction entre les deux chambres, et donc entre les préparatifs du banquet et la fête elle-même. Le petit singe se retourne d'ailleurs vers les cuisiniers qu'il semble pointer du doigt de sa main droite, participant ainsi à la saynète jouée par les deux personnages. L'animal, tout comme sa position dans la structure du décor, assume une fois encore une fonction liminaire de séparation entre les deux moments du banquet, et face à la porte de la tombe, entre le monde des vivants et celui des morts. Le motif phallique placé à ses côtés exprimerait, par sa subversion, le même caractère liminaire **[18]**.

Fig. 9 : Intérieur de la coupe d'Epiktetos conservée à Rome, Museo Nazionale di Villa Giulia, inv. 57912. ©Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Archivio fotografico. Foto Mauro Benedetti.

LE PHALLUS ZOOMORPHE : EXPRESSION DE L'ANIMALITÉ DANS LA SYMBOLIQUE FUNÉRAIRE

L'association entre le phallus et l'animal ne surprend pas. Elle s'illustre d'une certaine manière dans la figure du satyre qui brouille, par son apparence physique et sa non-conformité aux normes civiques, les frontières entre l'homme et l'animal. Le traitement fait aux motifs phalliques situés à proximité des motifs animaliers constitue par contre une singularité du répertoire funéraire étrusque qui exprime une conception particulière de la vie humaine par son animalité. La souris associée au phallus ailé symbolise donc la sexualité exacerbée tout comme le singe présent aux côtés des phallus de la tombe d'Orvieto assume cette même désinhibition. La même espèce animale est d'ailleurs représentée ithyphallique dans la tombe du Singe de Chiusi (fig. 3) citée précédemment et comporte dans l'imagerie classique de nombreux points communs plastiques et symboliques avec les satyres **[19]**.

Le phallus ailé de la tombe de la Souris de Tarquinia est par ailleurs traité à l'instar d'un motif animalier. Il s'agit en effet d'un phallus-oiseau, motif bien étudié par John Boardman **[20]** pour le répertoire grec, repris dans son aspect zoomorphe le plus affirmé, comportant des pattes d'oiseau à l'arrière des testicules, des ailes et des plumes sur la queue. Le motif du phallus-oiseau, apparaît selon l'auteur sur un plat parien découvert dans le sanctuaire de Délos et sans doute dédié à

[17] Denys d'Halicarnasse, IV, 2, 2. La structure du mythe est similaire à celle de la naissance de Romulus rapportée par Plutarque, *Vie de Romulus*, 2, 1, dans laquelle le fondateur de Rome est le fruit de l'union d'une servante de Numitor avec un phallus sorti du foyer du palais royal d'Albe. Sur la tradition mythique du rapport entre naissance royale et principe masculin incarné par le phallus voir Briquel 1998, p. 115-116 et en particulier note 6. Voir également Boëls-Janssen 2002, p. 31-33 et Fromentin 2002.
[18] Sur le singe de la tombe Golini I voir Vaccaro 2012, Cherici 2014 et Nazarian-Trochet 2019b.
[19] Sur la tombe du Singe à Chiusi voir Bianchi Bandinelli 1939. L'animalité des satyres et notamment les similitudes de traitement iconographique avec le singe sont étudiées par Lissarrague 1997.
[20] Boardman 1992.

l'origine à l'Heraion **[21]**. Il est ensuite repris sur de nombreuses productions corinthiennes et attiques sur lesquelles, selon J. Boardman, il est presque systématiquement associé à des thématiques féminines ou des satyres. Ce constat conduit l'auteur à envisager la symbolique du motif en rapport avec la sexualité féminine, et notamment son inassouvissement **[22]**. L'aspect zoomorphe du phallus est en outre un trait que l'on retrouve dans les pratiques rituelles grecques, notamment lors des phallophories au cours desquelles le sexe en bois peut comporter des traits animaliers. Pour E. Csapo **[23]**, cet aspect zoomorphe constitue une sorte de personnification du phallus qui dépasse la stricte représentation dionysiaque pour devenir l'incarnation de son pouvoir sexuel.

Le phallus ailé est traité parfois comme un animal domestique, aspect accentué par son traitement sous forme d'un cygne qui renvoie à la sphère d'Aphrodite ou de Léda. Cet aspect est particulièrement présent dans la céramique attique à figures rouges. Le sexe zoomorphe est d'ailleurs parfois chevauché par une figure féminine qui le tient par son long cou, sur une coupe d'Epictètos conservé à la Villa Giulia par exemple (fig. 9), rappelant le thème de la séduction de Léda. Cette connotation se retrouve d'ailleurs en Étrurie sur l'amphore de la BnF citée précédemment (fig. 6), sur le col de laquelle on retrouve l'oiseau volant vers la femme et sur la face B une figuration de cygne debout devant un œuf. Pour Boardman, ce vase étrusque est considéré comme une copie de vase grec et un remploi exceptionnel du motif, la symbolique n'étant, pour l'auteur, pas exploitée en Étrurie antérieurement.

Il convient néanmoins de nuancer ce constat à la lumière des exemples antérieurs. L'exemple du vase pontique conservé au *Metropolitan Museum* (fig. 5) montre la réception précoce du motif, inclus dans un univers animalier jouant sur la fonction érotique de l'oiseau qui, outre l'attribut d'Aphrodite ou la métamorphose de Zeus séduisant Léda, est un présent amoureux offert entre jeunes amants. L'oiseau apparaît d'ailleurs au banquet étrusque dans une scène de séduction entre les jeunes gens **[24]**. L'amphore à figures rouges de la BnF constitue ainsi une synthèse entre un héritage iconographique érotique précocement assimilé en Étrurie et une correspondance avec les modèles des vases grecs beaucoup plus nette au IVe s. av. J.-C.

Le cas de la tombe de la Souris illustre sans doute un choix particulier de l'imagier qui refonctionnalise le motif grec au sein d'un système d'images étrusque. La dimension féminine de l'iconographie de cette tombe, pourtant très présente dans d'autres monuments tarquiniens **[25]**, est pourtant moins perceptible. Plus que la dialectique masculin/féminin portée d'habitude par la représentation des couples de danseurs ou de banqueteurs, c'est la complémentarité entre les animaux réels et hybrides qui est valorisée ici, animaux dont les composantes sexuelles sont exacerbées pour exprimer la dimension vitaliste des croyances funéraires.

AVEC OU SANS DIONYSOS

L'examen des motifs phalliques invite en outre à dépasser la problématique de la réinterprétation du culte dionysiaque dans les croyances funéraires étrusques. On constate en effet que les composantes iconographiques caractéristiques du dieu sont sélectionnées par les artistes et les commanditaires et sont assez restreintes dans leur typologie. Satyres, banqueteurs et danseurs extatiques deviennent des motifs récurrents d'un répertoire qui coïncide avec la conception étrusque de l'au-delà perçu comme un espace de transition entre monde culturel et sauvage.

Ainsi, le registre érotique voire pornographique, traduit de manière crue dans la peinture étrusque, trouve son pendant parfait dans la conception de l'animalité sauvage qui incarne cette transgression des frontières morales et civiques.

[21] Boardman 1992, p. 236. Le motif du phallus-oiseau constitue un *unicum* pour le mobilier archaïque de Délos.
[22] La figure du satyre relève également de la symbolique de la sexualité contrariée, à la fois exacerbée et inassouvie Voir Sissa & Detienne 2010.
[23] Csapo 1997, p. 268-269 : l'auteur associe le « pouvoir » du phallus à la représentation de la sexualité virile athénienne.
[24] Le banquet figuré dans la tombe des Vases peints à Tarquinia comporte en effet un groupe de deux personnages, assis sur un siège, dans l'angle gauche de la composition, placés en position secondaire par rapport au couple marital représenté en train de banqueter. Il s'agit de deux jeunes gens évoquant soit les enfants du couple, soit un couple plus jeune. Si le banqueteur tend une coupe vers sa compagne, le jeune homme tient un oiseau dans le creux de sa main. L'oiseau constitue donc un présent amoureux ou du moins un instrument du jeu de séduction perceptible entre les deux jeunes gens. L'oiseau est en outre un attribut relativement courant dans les représentations des jeux d'enfant dans le répertoire attique. Voir Dasen 2010, p. 311.
[25] Les femmes sont en effet très présentes dans l'iconographie des tombes peintes, représentées au banquet familial ou participant à l'instar des hommes, aux scènes de *komos*. Sur l'importance des femmes dans les scènes de *komos* voir D'Agostino 1983, p. 28-30.

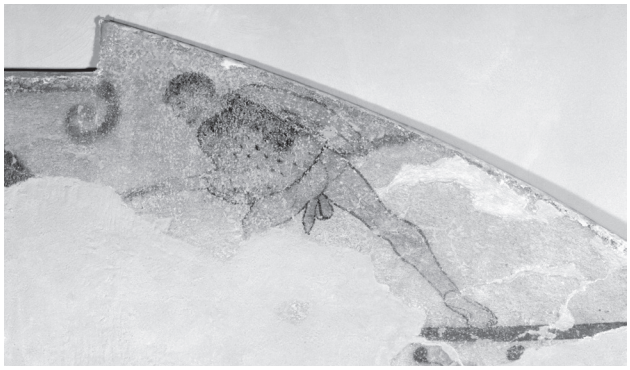

Fig. 10 : Tombe de la Laie noire à Tarquinia, paroi du fond, détail du fronton © D-DAI-ROM-82.2114.

On peut d'ailleurs noter que l'exacerbation des caractères sexuels, et notamment des attributs masculins, n'est pas restreinte au répertoire dionysiaque. Certaines scènes cynégétiques supportent également cette dimension érotique. Dans la tombe de la Chasse et de la Pêche par exemple **[26]**, la chasse au lièvre reprend la symbolique érotique et initiatique de l'expérience éphébique grecque. La tombe de la Laie noire (fig. 10) montre de son côté une adaptation singulière de la chasse au sanglier, qui se rapproche à la fois de la chasse calydonienne et du combat contre la Laie de Crommyon **[27]**, en adaptant surtout un schéma type de la chasse héroïque qui comporte une connotation sexuelle importante. Outre le couple incarné par le jeune homme et le chasseur plus mûr, barbu, le procédé visant à insister sur les caractéristiques sexuelles – mamelles de la laie, sexe imposant du chasseur – est repris pour se conformer à la structure rituelle du décor peint. D'autres personnages liminaires comportant les mêmes caractéristiques iconographiques, comme les Pygmées (fig. 11) bedonnant au sexe pendant de la tombe éponyme **[28]**, assument aussi ce rôle de rupture entre société policée et subversion.

CONCLUSION : LE PHALLUS, UN ANIMAL COMME LES AUTRES ?

L'étude du motif du phallus ailé qui constitue un *unicum* au sein du répertoire funéraire étrusque permet d'étendre l'analyse de la réinterprétation de motifs dionysiaques en contexte local.

Si l'emploi de certains personnages caractéristiques est similaire à la céramique grecque contemporaine, il témoigne aussi d'une prédilection des commanditaires étrusques pour les scènes de danse de satyres, qui deviennent même des motifs « signature » pour certains artistes comme le peintre de Micali. L'insistance sur les attributs masculins des satyres est alors conforme aux modèles attiques, et semble s'intégrer au répertoire privilégié par l'artiste qui exploite particulièrement les figures hybrides et animales à la sexualité exacerbée.

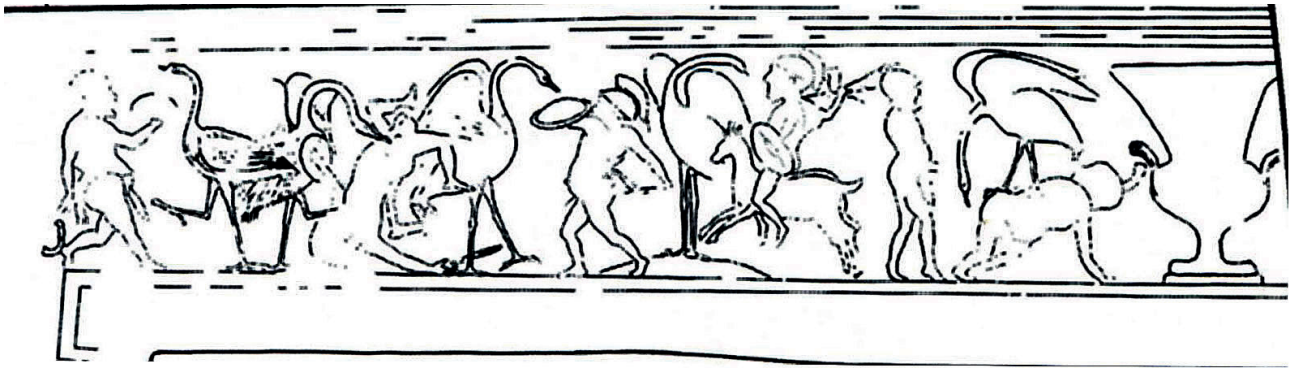

Fig. 11 : Tombe des Pygmées à Tarquinia, dessin d'après Weber-Lehmann 2005.

[26] La scène de chasse au lièvre est conduite par deux jeunes cavaliers et trois serviteurs à pied. Le couple de cavaliers exprimerait pour Cerchiai 1987 l'érotisme homosexuel fréquemment associé dans l'iconographie attique au thème de la chasse au lièvre, à sa capture ou à son échange entre les partenaires.
[27] Il pourrait s'agir d'un épisode de la geste de Thésée l'opposant à la Laie de Crommyon. Pour Massa-Pairault 1992, p. 91-92 et 1993, p. 252-253, son association avec le thème du banquet figuré en-dessous sur la paroi du fond ferait écho aux récits mythiques racontés lors des repas. Le schéma symétrique employé pour représenter la chasse rappelle néanmoins les codes mis en lumière par Schnapp 1997, p. 368-376 dans son analyse des chasses au sanglier de Calydon sur la céramique attique.
[28] Steingräber 1984, n° 97, p. 338-339, pl. 136 avec les Pygmées. Pour la lecture d'ensemble du programme de la tombe voir Harari 2005 et Weber-Lehman 2005 qui analysent notamment les caractéristiques physiques des Pygmées et leur caractère grotesque, semblable à celui du traitement iconographique des nains.

L'examen plus spécifique des fresques funéraires, et notamment leur relative standardisation à partir du v^e s. av. J.-C., illustre davantage la réinterprétation et refonctionnalisation des composantes iconographiques dionysiaques à des fins eschatologiques inconnues dans le monde grec. Les satyres ithyphalliques ne surprennent pas si l'on considère le développement important du thème du banquet, mais l'examen des autres personnages aux attributs proéminents met en évidence un jeu visuel et symbolique mis en place par les imagiers. Le phallus en érection ou le sexe proéminant pendant sous le vêtement d'un personnage ont traités comme des signes de son ensauvagement, une persistance de l'animalité inhérente à la figure du satyre ou du Pygmée et nécessaire à celle du chasseur lors de la traque de l'animal. Il n'est donc pas surprenant de voir un animal comme le singe, interrogeant la frontière entre l'humanité et l'animalité, incarner une sexualité exubérante hors des normes sociales.

Partant de ce constat, la récupération du motif grec par les artistes étrusques du phallus zoomorphe, plus précisément avimorphe, correspond aux impératifs symboliques du public étrusque pour lequel l'espace de la tombe incarne un entre-deux entre espace civique et monde sauvage, entre le vitalisme incarné par les parents et le départ du défunt vers l'au-delà. ■

BIBLIOGRAPHIE

Adam, Anne-Marie, 1990, « Végétation et paysage dans la peinture funéraire étrusque », *Ktèma*, 15, p. 143-150.
Baglione, Maria Paola & Gentili, Maria Donatella, (dir.), 2013, *Riflessioni su Pyrgi. Scavi e ricerche nelle aree del santuario*, Roma.
Bianchi Bandinelli, Ranuccio, 1939, *Clusium. Le pitture delle tombe arcaiche* (Monumenti della pittura antica scoperti in Italia I, 1), Roma.
Boardman, John, 1992, « The Phallos-bird in Archaic and Classical Greek Art », *Revue archéologique*, nouvelle série, fasc. 2, p. 227-242.
Bonacelli, Benedetto, 1932, « La scimmia in Etruria », *Studi etruschi* 6, p. 341-382.
Boëls-Janssen, Nicole, 2002, « Les signes de royauté à Rome à l'époque royale : prédestination et confirmation », dans Michel Fartzoff, Élisabeth Smadja, & Évelyne Geny, (dir.), *Pouvoir des hommes, signes des Dieux dans le monde antique*. *Actes des rencontres de Besançon (1999-2000),* Besançon, p. 27-52.
Briquel, Dominique, 1998, « Les figures féminines dans la tradition sur les rois étrusques de Rome», *CRAI* , p. 397-414.
Bruni, Stefano, 2006, « Note micaliane : contributi per il catalogo del Pittore di Micali », dans Vincenzo Bellelli (éd.), *La ceramica a figure nere di tipo attico rinvenuta in Italia, Mediterranea*, III, Pisa, p. 17-47.
Cerchiai, Luca, 1987, « Sulle Tombe del Tuffatore e della Caccia et della Pesca. Proposta di lettura iconologica », *Dialoghi di archeologia* 5, p. 113-123.
Cerchiai, Luca, 2008, « Riflessioni sull'immaginario dionisiaco nella pittura tombale etrusca di età arcaica », dans Sylvia Estienne, Dominique Jaillard, Natacha Lubtchansky & Claude Pouzadoux (éds.), *Image et religion*, Actes du colloque, (Rome, 2003) p. 439-447.
Cherici, Armando, 2014, « Perdrix, guépards et chimères : quelques réflexions sur les animaux synanthropiques et domestiques en Étrurie », dans Dominique Frère & Laurent Hugot (éds.), *Étrusques. Les plus heureux des hommes. Études offertes au professeur Jean-René Jannot*, Rennes, p. 123-138.
Clarke, John R, 2017, « Sexual and visual representation », *Oxford Research Encyclopedias (*https://oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-8064).
Colonna, Giovanni, 1991, « Riflessioni sul dionisismo in Etruria », dans Fede Betti (éd), *Dionysos. Mito e mistero, Atti del convegno, (Comacchio, 1989)*, Ferrara, p. 117-155.
Colonna, Giovanni, 1996, « Il dokanon, il culto dei Dioscuri e gli aspetti ellenizzanti della religione dei morti nell'Etruria tardo-arcaica», *Scritti di Antichità in memorie di S. Stucchi. Studi Miscellanei* 29, vol., II, Roma, p. 165-184.
Cristofani, Mauro, 1988, *Caere 1.Il parco archeologico*, Roma.
Csapo, Eric, 1997, « Riding the Phallus for Dionysus, Iconology, and Gender-role De/Construction », *Phoenix* 51, p. 253-295.
Cuniglio, Lecrezia, Lubtchansky, Natacha & Sarti, Susanna, (dir.), 2017, *Dipingere l'Etruria. Le riproduzioni delle pitture etrusche di Augusto Guido Gatti*, Venezia.
D'Agostino, Bruno, 1983, « L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica », *Prospettiva* 32, p. 2-12.
Dasen, Véronique, 2010, « Childbirth and Infancy in Greek and Romain Antiquity » dans Béryl Rawson (éd.), *A Companion to Families in the Greek and Roman Worlds*, Oxford, p. 291-314.
Fiorelli, Giuseppe, 1881, « Notizie degli scavi. Febbraio. Marzo. Dicembre. Corneto-Tarquinia », *Notizie degli scavi di Antichità.*
Fromentin, Valérie, 2002, « Servius Tullius sans Fortuna ? ou la figure du roi Servius Tullius chez Denys d'Halicarnasse », dans Michel Fartzoff, Élisabeth Smadja & Évelyne Geny. (dir.), *Pouvoir des hommes, signes des Dieux dans le monde antique*. *Actes des rencontres de Besançon (1999-2000),* Besançon, p. 53-78.
Hannestad, Lise, 1976, *The Followers of the Paris Painter,* Copenhaguen.
Harari, Maurizio, 2005, « La Tomba n. 2957 di Tarquinia, detta dei Pigmei : addenda et corrigenda », dans Gilotta Fernando (éd.), *Pittura parietali, pittura vascolare, Ricerche in corso tra Etruria e Campania, Atti della giornata di studio (Santa Maria Capua Vetere, 28 mai 2003)*, Napoli, p. 79-91.
Lissarrague, François, 1997, « L'homme, le singe et le satyre », dans Barbara Cassin &. Jean-Louis Labarrière (éds.), *L'animal dans l'antiquité*, Paris, p. 455-472.
Lissarrague, François, 2013, *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, vi^e^-v^e^ siècles av. J.-C.)*, Paris.
Massa-Pairault, Françoise-Hélène, 1992, *Iconologia e politica nell'Italia Antica, Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo A.C.*, Milano.
Massa-Pairault, Françoise-Hélène, 1993, « Problemi di lettura della pittura funeraria di Orvieto », *Dialoghi di Archeologia,* 8.2, p. 19-42.
Massa-Pairault, Françoise-Hélène, 2001, « La tombe des Lionnes à Tarquinia. Emporion, cultes et société », *Studi Etruschi*, p. 43-70.
Moser, Claudia, 2006, *Naked Power: The Phallus as an Apotropaic Symbol in the Images and Texts of Roman Italy,* thèse soutenue à l'Université de Pennsylvanie en avril 2006 (http://humanities.sas.upenn.edu/05-06/mellon_uhf.shtml).
Nazarian-Trochet, Marlène, 2019a, « Sacrée irrévérence : scènes obscènes et burlesques dans l'iconographie funéraire étrusque », dans Évelyne Prioux (éd.), *L'irrévérence dans les arts visuels et les descriptions de monuments*. *Actes du colloque organisé à Nanterre (20 octobre 2017*), *Camenae*, numéro spécial, n°24, novembre, (http://saprat.ephe.sorbonne.fr/revue-en-ligne-camenae-16.html).
Nazarian-Trochet, Marlène, 2019b, « Le singe en Étrurie, attribut aristocratique ou rituel ? », *Dossiers d'Archéologie - Les Étrusques, qui sont-ils ?,* Hors-série 37, p. 36-37.
Rendeli, Marco, 1996, « Anagoghe », *Prospettiva* 8384, p. 10-29.
Rizzo, Maria Antonietta, 1989, *Un artista etrusco e il suo mondo : il pittore di Micali, Catalogue d'exposition*, (Rome, Museo nazionale etrusco di Villa Guilia, 22 mars-30 juin 1988), Roma.
Roncalli, Francesco, 1990, « La definizione pittorica dello spazio tombale nella età della crisi », dans *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au v^e^ siècle av. J.-C. Actes de la table ronde de l'École Française de Rome (Rome, 19-21 novembre 1987*), Roma, p. 229-243.

Roncalli, Francesco, 1997, « Iconographie funéraire et topographie de l'au-delà en Étrurie », dans Françoise Gaultier & Dominique Briquel (éds.), *Les Étrusques, 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*), Paris, p. 37-54.
Rouveret, Agnès, 1988, « Espace sacré / espace pictural : une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia », *Annali dell'Universita degli studi di Napoli* « L'Orientale », X, p. 203-216.
Rouveret, Agnès, 1992, « La tombe tarquinienne de la Chasse et de la Pêche. Quelques remarques sur la peinture de paysage à l'époque archaïque », *Revue Archéologique*, Nouvelle série, Fascicule 1, p. 170-171.
Schnapp, Alain, 1997, *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique en Grèce ancienne*, Paris.
Sissa, Giulia & Detienne, Marcel, 2000, *La vie quotidienne des Dieux grecs*, Paris.
Stopponi, Simonetta, 1983, *La tomba della Scrofa Nera*, Roma.
Vaccaro, Valeria, 2012, « Una scimmia anche a Orvieto », dans Maurizio Harari & Silvia Paltineri (éds).), *Segni e colore. Dialoghi sulla pittura tardoclassica ed ellenistica. Atti del Convegno (Pavia, Collegio Ghislieri, 9-10 marzo 2012*), Roma, p. 101-106.
Weber-Lehmann, Corinna, 1985, « Spätarchaische Gelagebilder in Tarquinia », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 92, p. 19-44.
Weber-Lehmann, Corinna, 2005, « La Tomba dei Pigmei : addenda et corrigenda II », dans Fernando Gilotta (éd.), *Pittura parietali, pittura vascolare, Ricerche in corso tra Etruria e Campania, Atti della giornata di studio (Santa Maria Capua Vetere, 28 mai 2003*), Napoli, p. 93-100.