

Université de Montréal

**Les représentations sexuelles sur les vases attiques
à figure rouge**

entre sexualité et «pornographie»

par

Samuel Chaput

Histoire, Université de Montréal

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et sciences

en vue de l'obtention du grade de M.A.

en histoire

option histoire au collégial

Septembre 2015

© Samuel Chaput, 2015

Résumé

La présente étude sert à rassembler tous les vases attiques à figure rouge présentant des scènes sexuellement explicites connues à ce jour. Un examen attentif de ces sources permet de les décrire ainsi que de les comparer afin d'en faire ressortir les similitudes et les différences. Ces vases, étrangement, proviennent majoritairement d'Étrurie, ce qui surprend lorsqu'on sait qu'ils ont été fabriqués en Grèce. Grâce à l'étude du commerce à cette époque, on constate que ces vases n'occupaient pas une grande place dans les relations commerciales entre Grecs et Étrusques. De plus, ces derniers les utilisaient dans un contexte funéraire, ce qui diffère grandement des Grecs. En effet, ces derniers semblent avoir utilisé ces vases dans un contexte où le vin était central, le *symposion*. Bien que ce genre de banquet était une activité généralement domestique, on se rend compte, à la lumière de découvertes archéologiques, que les vases sexuellement explicites auraient pu être utilisés dans un contexte lié à la prostitution, les bordels. Ceci nous amène donc à nous questionner quant au statut des femmes qui y sont représentées. Finalement, l'étude des sources littéraires, de peu contemporaines aux vases à l'étude, nous renseigne, en partie, sur les opinions quant aux différentes pratiques sexuelles de l'époque. Au final, bien que des pistes théoriques intéressantes se dégagent de l'étude de ces vases, il reste que des conclusions sûres et hors de tout doute sont impossibles étant donné le manque de source. Ces vases présentent donc un portrait à mi-chemin entre la réalité et le symbolisme de la sexualité en Grèce antique.

Mots-clés : Vase, Figure rouge, Grèce, Antiquité, Sexualité, Pornographie

Abstract

This study serves to collect all the red-figure Attic vases with sexually explicit scenes known to date. A close examination of these sources made it possible to describe and compare them to bring out the similarities and differences. These vases, strangely, come mainly from Etruria, which is surprising when we know that they were made in Greece. Through the study of trade at that time, we see that these vases did not occupy an important place in the trade relations between Greeks and Etruscans. In addition, they used them in a funerary context, which differs greatly from the Greeks. Indeed, they appear to have used the vases in a context where the wine was central, the symposium. Although this kind of banquet was generally a domestic activity, we realize, in light of archaeological discoveries, that sexually explicit vases could have been used in a context related to prostitution, brothels. This leads us to question the status of the women that are represented. Finally, literary sources that are contemporary of the studied vases, tells us, in part, on different views on the sexual practices of the time. Finally, although interesting theoretical tracks emerge from the study of these vases, it remains that firm conclusions are impossible given the lack of source. These vases therefore gives us a portrait halfway between reality and symbolism of sexuality in ancient Greece.

Keywords : Vase, Red figure, Greece, Antiquity, Sexuality, Pornography

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des tableaux.....	iv
Liste des vases.....	v
Liste des abréviations.....	xii
Remerciements.....	xiii
Introduction.....	1
Remarques préliminaires	6
Chapitre 1 : Catalogue	9
Scènes de copulation.....	9
Fragments.....	55
Chapitre 2.....	60
Analyse iconographique.....	60
Comparaison des catégories.....	76
Analyse du médium	80
Chapitre 3.....	91
Symposium	91
Prostitution.....	99
Réalités sociales	104
Conclusion	116
Bibliographie.....	120
Annexe	127
Tableaux comparatif	132

Liste des tableaux

Tableau 1.1: Copulation couple-Levrette/Lotus (*)/Femme par-dessus l'homme(#).....	132
Tableau 1.2: Copulation groupe- <i>Komos</i> /Ménage à trois(*).....	133
Tableau 3: Comparaison entre tout les vases:.....	134
Tableau 4: Comparaison des objets dans les scènes.	137
Tableau 5: Les regards	141

Liste des vases

Numéro	Type	Datation ¹	Peintre ²	Provenance	Lieu de conservation	Numéro de Beazley ³	Crédit ⁴
R62	Hydrie	515-500	Dikaios	Vulci	Brussels, Musées Royaux: R351	200192	Beazley
R117	Coupe	525-500	À la manière de: Oltos ⁵	-	Berlin, Privée	4290	Kilmer
R134	Coupe	520-490	Epiktetos ⁶	Orvieto	Orvieto, Museo Civico: 549	275682	Kilmer
R156	Coupe	520-505	Pedieus	-	Paris, Musée du Louvre: G13	200694	Web ⁷
R192	Coupe	520-500	Thalia	Vulci	Berlin, Antikensamml ung: 3251	200964	Web ⁸
R223	Kanthare	525-510	Nikosthen es	Vulci	Boston, Museum of Fine Arts: 95.61	201063	Web ⁹

¹ Les dates comportant le symbole ("") sont celles de Beazley. Toutes ces dates sont avant notre ère.

² Sauf avis contraire, les peintres furent attribués par Beazley.

³ Provenant des archives en ligne <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>

⁴ Légende : Beazley : *The Beazley archive*, [En ligne]. <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>

Kilmer : KILMER, M. F., *Greek erotica on Attic red-figure vases*, London : Duckworth, 1993. 286 pages.

⁵ Attribué par Greifenhagen

⁶ Attribué par Bizzarri

⁷ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Erotic_scenes_Louvre_G13_n3.jpg et B

⁸ <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:2014-01->

26_Symposium_Tableware_with_erotic_motif_V.I._3251_detail_Altes_Museum_anagoria.JPG

⁹ <http://www.mfa.org/collections/object/high-handled-drinking-cup-kantharos-with-erotic-scenes-153641>

R249	Coupe	525-510	À la manière de: Epeleios	-	Malibu, The J. Paul Getty Museum: 82.AE.27	275067	Kilmer
R260	Plaque	520-510	Paseas	-	Oxford, Ashmolean Museum: 1984.131.132	41348	Kilmer
R307	Fragment	520-510	Carpenter ₁₀	Rome	Rome, Ente Maremma	43876	Kilmer
R361	Péliké	505-465	Ressemble à: Nikoxenos	Tarquinia	Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese: RC2989	202076	Beazley
R434	Coupe	495-465	Euphronios ₁₁	Vulci	Londres, British Museum: E816	203238	Web ¹²
R461	Coupe	505-475	Onesimos	-	Malibu, The J. Paul Getty Museum: L90.AE.62	203337	Web ¹³
R463.2	Coupe	505-475	Onesimos	-	Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Albertinum	203336	Beazley

¹⁰ Attribué par Bothmer

¹¹ Attribué par Hartwig; Près d'Éleusis, attribué par Beazley

¹² http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=284806&objectId=399201&partId=1

¹³ <http://www.getty.edu/art/collection/objects/12076/onesimos-attic-red-figure-cup-type-b-fragment-greek-attic-about-500-bc/?dz=0.5000,0.5853,0.62>

R464	Coupe	505-475	Onesimos	-	Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig: BS440	203338	Beazley
R486	Coupe	490-475	Antiphon	Orvieto	Orvieto, Museo Civico: 452	203485	Beazley
R487	Coupe	490-475	Antiphon	Adria	Vienna, Kunsthistorisc hes Museum: 107B	203486	Beazley
R488	Coupe	490-475	Antiphon	-	Paris, Musee du Louvre: CP11355	203487	Kilmer
R489	Coupe	490-475	Antiphon	Chiusi	Florence, Museo Archeologico Etrusco	203488	Beazley
R490	Coupe	490-475	Antiphon	-	Était à Munich, Arndt, présentement perdu	203489	Beazley
R506	Coupe	485-470	Triptolemos	Tarquinia	Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese	203885	Beazley
R507	Coupe	485-470	Triptolemos	Tarquinia	Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese: RC2983	203886	Beazley
R518	Coupe	490-465	Brygos	-	Florence, Museo Archeologico Etrusco: 3921	203929	Beazley

R519.4	Coupe	490-465	Brygos	Orvieto	Leipzig, Antikenmuseum m d. Universitat Leipzig: T526	203999	Beazley
R527.2	Coupe	485-465	Fondrie ¹⁴	-	London, British Museum: 1895.5-13.1	204396	Beazley
R529.1	Coupe	485-465	Fondrie	-	Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum: 86.AE.294	275961	Web ¹⁵
R537	Coupe	485-465	Briseis	Adria	Adria, Museo Archeologico Nazionale: BC21	204404	Beazley
R543	Coupe	485-465	Briseis	Tarquinia	Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese	204434	Beazley
R545	Coupe	485-465	Briseis	Cerveteri	Oxford, Ashmolean Museum: 1967.305	204435	Beazley
R545.2	Coupe	480-465	Dokimasia	Vulci	London, British Museum: E818	204492	Web ¹⁶

¹⁴ Ressemble à Brygos

¹⁵ <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=14167>

¹⁶ http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=356713&objectId=399220&partId=1

R577	Coupe	500-460	Douris	-		Boston, Museum of Fine Arts: 1970.233	205288	Web ¹⁷
R696	Cratère	480-460	Pan ¹⁸	-		Naples, Market	206286	Beazley
R697	Dinos	480-460	Pan	Athènes		Athens, M. Vlasto	206303	Beazley
R814	Coupe	475-460	Boot Painter ¹⁹	-		Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum: 83.AE.321	44984	Beazley
R824	Coupe	475-460	Boot ²⁰	-		privé	276017	Kilmer
R864	Coupe	475-450	Wedding	-		Munich, Arndt	211241	Beazley
R898	Stamnos	475-450	Polygnotos	-		Paris, Musée du Louvre: CP274	213398	Kilmer
R970	Oinochoé	460-435	Shuvalov	Locri		Berlin, Antikensammlung: F2412	216500	Beazley
R1151	Stamnos	460-435	Ressemble à Polygnotos ²¹	Possible faux du XIXe siècle (Kilmer)		Athens, National Museum: A2579	15807	Kilmer
R1184	Askos	475-425"	-	Céramiques, Athènes		Athens, Ceramicus: 1063	6022	Kilmer
R1188	Fragment	460-435	-	-		Munich, Private	21086	Kilmer

¹⁷ <http://www.mfa.org/collections/object/drinking-cup-kylix-with-erotic-scene-153752>

¹⁸ Attribué par Bothmer

¹⁹ Attribué par J. R. Guy

²⁰ Attribué par Kilmer

²¹ Attribué par Kilmer

9133	Coupe	500-450"	-	-	Rome, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia	9133	Castellani ²²
15221	Coupe	500-480	Brygos	-	Zurich, Market, Nefer	15221	Galerie Nefer ²³
15339	Coupe	425-375"	-	Argolis	Nauplia, Archaeological Museum: HP1837A-B	15339	Archaïologikon Deltion ²⁴
15469	Lécycthe	500-450"	À la manière de Triptolemos ²⁵	Brindisi	Pulsano, Dr. Guarini: 154	15469	Guarini ²⁶
23731	Coupe	500-450"	Peut-être un faux ²⁷	-	Privée Italie	23731	Paribeni ²⁸
41001	Coupe	475-425"	-	-	Naples, Museo Archeologico Nazionale	41001	Peschel ²⁹
43264	Coupe	500-450"	Fondrie	-	New York, Shelby White & Leon Levy Collection	43264	Glories of the Past ³⁰

²² Mingazzini, P., *Vasi della Collezione Castellani*, vol. 2, Rome, 1971. PL.128.1, NO.655.

²³ Galerie Nefer, *Ancient Art*, Zurich : 3, 1985. NO.9 (I).

²⁴ *Archaïologikon Deltion* : 31.1, 1976. PL.77.139.

²⁵ Attribué par Todisco

²⁶ Fedele, B., et al., *Antichita della collezione Guarini*, Lecce, 1984. PL.49.4.

²⁷ Selon Beazley

²⁸ Capecchi, G. et al., *In memoria di Enrico Paribeni*, Rome, 1998. PL.21 (I, A, B).

²⁹ PESCHEL, I., *Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 6.-4. Jahrh. v. Chr.*, Frankfurt am Main ; New York : P. Lang, 1987. PL. 182 (I).

³⁰ Bothmer, D. (ed.), *Glories of the Past, Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection*, New York, 1991. p. 162-164, NO.119 (A, B, I).

46171	Coupe	525-475"	Groupe Proto Panaetian	-	Berlin, Antikensamml ung: 1976.5	46171	Antiken museu m Berlin ³¹
9021759	Coupe	525-475"	Epiktetos	-	London Market, Rupert Wace	9021759	Rupert Wace ³²

³¹ Heilmeyer, W-D., et al., *Antikenmuseum Berlin, Die ausgestellten Werke*, Berlin, 1988. p. 116, NO.9.

³² Rupert Wace, *Ancient Art*, 2008. NO.52.

Liste des abréviations

Arist : Aristophane

Athé : Athéné

GB : Grazer Beiträge : Zeitschrift für die Klassische Altertumswissenschaft

GMusJ : The Paul Getty Museum Journal

Hesperia : The Journal of the American School of Classical Studies at Athens

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord Vicky Chicoine pour son soutien ainsi que pour son regard critique, mais surtout pour son amour et sa patience.

Je souhaiterais aussi remercier Thomas Mekhaël pour son amitié, ses précieux conseils, corrections et commentaires, ainsi que Marc-André Caron-Mailhot pour l'élaboration de ma question initiale.

Je suis aussi très reconnaissant à ma famille pour leur soutien et générosité sans quoi ce mémoire n'aurait jamais vu le jour.

Merci à Valérie Toillon pour sa grande maîtrise de l'iconographie antique, ce qui me permet d'éviter d'incalculables heures de recherche.

À mon directeur, Pierre Bonnechère, j'aimerais particulièrement louer son regard critique, mais surtout son esprit scientifique rigoureux sans quoi j'aurais emprunté des chemins d'argumentation sans issue.

Finalement, je tiens à remercier ma codirectrice, Gabriella Cursaru, pour sa douce gentillesse et ses commentaires pleins d'encouragements qui me poussèrent à être toujours un peu plus curieux.

Introduction

Que ce soit sur internet, dans les revues, au petit ou au grand écran, la pornographie fait partie de notre société qu'on le veuille ou non. Les autorités, mais aussi les particuliers, se demandent s'il faut la prohiber, la contrôler ou l'admettre plus ou moins librement. Bien que de telles considérations soient pertinentes, la pornographie demeure un phénomène très intéressant à étudier sous un autre angle ; tenter d'y voir à quel point ce qu'on y retrouve est un reflet de notre société. Il n'est pas nécessaire d'être un expert en recherche internet pour, d'une part, trouver un site pornographique et, d'autre part, découvrir toute une gamme de pratiques sexuelles qui s'étend des plus simples aux plus excentriques. Certaines de ces pratiques sont des plus extrêmes et il est à se demander si les couples, au quotidien, pratiquent jamais ce genre d'activités.

Cette question nous a mené à la Grèce antique : à quel point les représentations pornographiques sur les vases grecs archaïques et classiques sont-elles le reflet des pratiques sexuelles de l'époque? Nous retrouvons pour cette période historique des scènes des plus explicites, ce qui, à première vue, surprend lorsqu'on imagine la Grèce antique, qu'on imagine trop souvent encore comme une civilisation où philosophie, poésie et guerres épiques se côtoyaient. Correction, à tort ou à raison, cette époque est, depuis les deux dernières décennies, présentée au grand public comme étant une ère où l'homme pouvait librement aimer un autre homme³³ et où une poétesse lesbienne pouvait écrire sa passion pour ses disciples. Dans les études historiques, la sexualité n'est plus désormais un sujet tabou, et les conceptions sur cet aspect du monde grec ont désormais gagné sans fausse pudeur le monde universitaire. Les études du début du XXe siècle s'intéressant à l'iconographie des vases évitaient scrupuleusement de traiter des scènes explicites, à l'exception de quelques études peu nombreuses³⁴. À partir des années 1960, la libéralisation progressive de la société permit

³³ Je prends à témoin la représentation d'Alexandre le Grand dans le film d'Oliver Stone, *Alexander*, paru en 2004.

³⁴ Brandt, P., *Sexual life in ancient Greece*, London : Panther, 1969, c1932. 478 pages.; Vorberg, G., *Ars Erotica Veterum*, Stuttgart : Julius Puttmann, 1926.; Vorberg, G., *Der Erotik der Antike in Kleinkunst und Keramik*,

d'approfondir le sujet, mais aussi de publier les images qui étaient auparavant confinées dans les réserves des musées à l'abri des yeux jugés malsains³⁵. Bien qu'il fut possible de traiter de la pornographie antique, une tendance surgit au sein de certaines études durant les années 1980 : les Gender studies. Ceux-ci ont d'abord un mouvement de tendance exclusivement féministe, qui dénonçait le machisme ambiant. Eva C. Keuls, en 1985, centra son étude autour d'une conception bien précise qui teinte tout le reste de l'analyse

In the case of a society dominated by men who sequester their wives and daughters, denigrate the female role in reproduction, erect monuments to the male genitalia, have sex with the sons of their peers, sponsor public whorehouses, create a mythology of rape, and engage in rampant saber-rattling, it is not inappropriate to refer to a reign of the phallus. Classical Athens was such a society.³⁶

Cette vision mérite d'être nuancée. En effet, il faut tenter d'étudier cette culture non pas avec nos lunettes de modernes, mais dans son contexte. Premièrement, il faut comprendre que l'Antiquité était une autre époque, avec des normes sociales et des valeurs dues à des réalités différentes des nôtres. Ce qui est accepté de nos jours ne l'était probablement pas durant l'Antiquité simplement parce que les réalités et les mentalités n'étaient pas les mêmes³⁷. Deuxièmement, il est important de se rappeler que les quelques témoignages provenant de l'Antiquité furent produits par des hommes pour des hommes. Ainsi, comme l'explique brillamment J. J. Winkler³⁸, la représentation de la femme (et même de l'homme) est le résultat

Munich : G. Müller, 1931. 34 pages.; Vorberg, G., *Glossarium Eroticum*, Stuttgart, 1932. Voir aussi le chapitre 3 pour quelques exemples de passages licencieux tirés de la comédie d'Aristophane.

³⁵ Marcadé, J., *Eros Kalos*, Genève : Nagel, 1962.; Brendel, O. J., «The scope and temperament of erotic art in the Greco-Roman world» dans Theodore Bowie; Cornelia V. Christenson, *Studies in erotic art*, New York : Basic Books, 1970, p. 3-69.; Boardman, J.; LaRocca, E., *Eros in Greece*, London : J. Murray, 1978. 175 pages.; Hoffmann, H., *Sexual and asexual pursuit : a structuralist approach to Greek vase painting*, London : Royal Anthropological Institute, 1977. 17 pages.; Marks, M. C., *Heterosexual coital position as a reflection of ancient and modern cultural attitudes*, Thèse (Ph.D.), State Univ. of New York at Buffalo, 1978.; Dover, K. J., *Greek homosexuality*, Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1978. 244 pages.

³⁶ Keuls, E., *The reign of the phallus : sexual politics in ancient Athens*, Berkeley : University of California Press, 1993 (1985). 477 pages.

³⁷ Il est à se demander comment un Grec du Ve siècle av. réagirait en voyant nos sociétés de plus en plus laïcisées, lui qui vivait à une époque où la religion régulaient son quotidien.

³⁸ Winkler, J.J., *The constraints of desire*, New York : Routledge, 1990, p. 2-6.

d'un «calculated bluff», c'est-à-dire qu'elle est issue de l'imaginaire masculin faisant partie de la sphère publique, des conversations entre hommes par exemple, et qu'elle ne représente pas nécessairement la réalité³⁹.

C'est avec ces considérations en tête que nous avons tenté d'observer les documents, c'est-à-dire les vases attiques à figure rouge des époques archaïque et classique présentant des scènes sexuellement explicites. Cette observation a été rendu possible grâce à l'étude, presque une bible, de Martin F. Kilmer qui catalogua systématiquement tous les vases à figure rouge à caractère érotique précédemment recensés dans l'étude de K. J. Dover⁴⁰ en y ajoutant les vases les plus récents⁴¹. À travers une description exhaustive des quelques scènes, Martin F. Kilmer se permet quelques analyses (quelquefois exagérées), mais sans apporter de nouvelles conclusions qui changèrent profondément celles avancées par les études fondamentales précédentes telle celle de Brendel⁴². Pour de telles avancées, nous nous baserons sur des études plus récentes⁴³.

Cela dit, nous nous devons de nous restreindre dans le temps. La raison qui limite l'étude aux vases d'époque archaïque et classique est simple : jusqu'à présent, les seuls vases grecs qui représentent ce genre de scène proviennent des années s'étendant de -520 à -460⁴⁴. Pourquoi ne se limiter qu'à la Grèce quand plusieurs ouvrages combinent la Grèce antique et Rome? Nous sommes du même avis que Martin F. Kilmer quant aux dangers de mêler les deux cultures⁴⁵, ou du moins de tenter d'en montrer une certaine évolution continue des

³⁹ Winkler, J.J., *The constraints of desire...* p. 4-5.

⁴⁰ *Greek homosexuality*, Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1978. 244 pages.

⁴¹ Les plus récents découverts jusqu'en 1993.

⁴² «The scope and temperament of erotic art in the Greco-Roman world» dans Theodore Bowie; Cornelia V. Christenson, *Studies in erotic art*, New York : Basic Books, 1970, p. 3-69.

⁴³ Tel l'article de Kathleen M. Lynch «Erotic images on Attic vases: markets and meanings» dans John H. Oakley; Olga Palagia, *Athenian potters and painters. Volume II*, Oxford : Oxbow Books, 2009. p. 159-165.

⁴⁴ Cette limitation temporelle est celle que Martin F. Kilmer propose. Bien sûr, certains exemples débordent de cette période, mais d'un point de vu général, les vases dont nous traiterons correspondent à ce cadre temporel.

⁴⁵ «In my view it is most unsafe to use evidence from the late Republican, let alone the Roman Imperial, period [...] to elucidate material from Archaic Athens [...]. The time-difference (over 600 years) would be in itself enough to make it ill-advised but there is also evidence to show that sexual customs – and the sexual climate –

mœurs à travers ce type de représentation. Il va de soi qu'une grande partie de l'art grec a directement ou indirectement influencé l'art romain, mais sur un thème comme la pornographie, il serait mal venu de tenter une approche diffusionniste.

Comme nous voulons voir à quel point ces représentations seraient le reflet des mœurs de l'époque, nous nous limiterons aux scènes présentant des relations sexuelles entre des êtres humains. Nous désirons ainsi évacuer les scènes mythologiques (les scènes entre satyres et ménades par exemple), car il semble qu'elles soient des représentations de fantaisie, relatives à la mythologie, au théâtre, à l'imaginaire érotique, et non le reflet d'une certaine réalité⁴⁶. Elles pourraient bien entendu agir à titre de «repoussoir», ou de comparaison dans le domaine du fantasme, mais cela nous emmènerait trop loin. Nous désirons aussi nous concentrer sur les scènes de copulation (en couple ou en groupe). Ainsi, les scènes de cour ou de poursuites seront absentes de cette étude, car elles mettent en scène seulement la préparation de tels moments. Nous désirons traiter des scènes explicitement sexuelles hétérosexuelles uniquement. Le choix de ce dernier paramètre n'est pas par discrimination, mais bien par manque d'espace. Traiter de ces deux aspects dans une seule étude représente un travail colossal pour les quelques pages allouées à ce mémoire. Le choix de l'hétérosexualité n'est le résultat que d'un choix personnel, bien que l'homosexualité serait tout aussi intéressant à traiter.

Quant à savoir si ces représentations sont le reflet des réalités de l'époque, nous sommes conscients qu'il sera difficile d'arriver à des conclusions fermes et sans équivoque. Cela n'enlève rien à la pertinence de se pencher sur ce sujet de la manière la plus sérieuse et méthodique en abordant tout les aspects qui lui sont reliés.

Pour ce faire, nous ne pouvons débiter sans poser les bases de l'étude, c'est-à-dire les documents en question. Nous vous présenterons, d'une part, le catalogue, aussi exhaustif que possible, des vases qui nous intéressent pour, ensuite, analyser les scènes qui s'y trouvent; les catégories de scènes seront étudiées pour trouver des séries et leur fréquence, nous

changed considerably during that time.» Kilmer, M. F., *Greek erotica on Attic red-figure vases*, London : Duckworth, 1993. p. 1.

⁴⁶ Kilmer, M. F., *Greek erotica...*, p. 4.

comparerons les scènes entre elles et nous terminerons en abordant des aspects plus précis de certaines scènes. Ensuite, nous procéderons à une analyse du médium; seront étudiés les types de vases et leur utilisation ainsi que leur commercialisation.

Le troisième chapitre traitera du contexte historique ainsi que des réalités sociales de l'époque. Nous aborderons les conventions sociales de l'époque concernant les mœurs et les pratiques sexuelles à travers les sources littéraires contemporaines des vases à l'étude. Cette digression vers les sources écrites servira à nous montrer un autre aspect de la sexualité en Grèce antique que les vases, dû à leur contexte d'utilisation et à leur raison d'être, ne peuvent nous divulguer.

Nous terminerons sur des remarques finales, c'est-à-dire l'étayement d'hypothèses quant à la réalité sexuelle de l'époque et les raisons d'être des vases à l'étude.

Remarques préliminaires

Certaines précisions sont nécessaires avant d'attaquer le sujet. Tout d'abord, il convient de régler la question sémantique, c'est-à-dire qu'il nous faudrait définir ce qu'est la pornographie. À l'époque, le terme *πορνογράφος*, signifie «auteur d'écrits sur la prostitution»⁴⁷, *πορνεία* signifiant la prostitution, *πόρνη* la prostituée et *πορνεῖον* le bordel. Ainsi, on ignore si ces vases sont à mettre en relation avec la prostitution, et il serait mal venu de les aborder d'emblée sous cet angle.

De nos jours, sa signification est bien différente. C'est l'ensemble du matériel servant à exciter et stimuler le désir sexuel. Robert F. Sutton propose deux manières de voir la pornographie : d'une part, on pourrait la rapprocher au terme grec *πειθώ*, car le but de la pornographie est de persuader les consommateurs à l'imiter⁴⁸. D'autre part, il serait possible de l'assimiler à une *κάθαρσις*, une purification au sens aristotélicien du terme, car elle permet d'expurger les pulsions qui ne se réalisent pas⁴⁹. Cette définition biaise tout autant notre jugement, car elle présuppose l'effet de ces scènes sur les Grecs de l'antiquité.

Ainsi, de dire que les vases à l'étude sont pornographiques modifie notre vision des choses en fonction de la définition que nous retenons. Il nous faut alors utiliser un autre terme pour traiter de ces vases. L'autre terme souvent utilisé est *érotique*. Encore une fois, cette acceptation biaise notre vision des choses : pour les Grecs de l'Antiquité, *ἐρωτικός* (ou *érotique*) signifie «qui concerne l'amour»⁵⁰. Nommer ainsi nos sources présuppose une relation entre les individus dépeints ce qui dirige encore une fois notre pensée et pourrait fausser nos conclusions.

Jusqu'à ce que l'analyse soit complétée, nous tenterons d'être le plus objectif possible ce pourquoi nous nommerons nos sources comme étant des vases à caractère sexuel. Cette

⁴⁷ Bailly, A., *Le Grand Bailly Dictionnaire Grec Français*, Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Hachette, Paris, 2000.

⁴⁸ Pour des exemples traitant du processus d'imitation dans la mentalité grecque, voir Arist., *Les Grenouilles*, 1009-1097 et Platon, *La République*, 401.

⁴⁹ Sutton. R. S., «Pornography and persuasion on Attic pottery» dans Richlin, A. (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York : Oxford University Press, 1992. p. 6.

⁵⁰ Bailly, A., *Le Grand Bailly Dictionnaire Grec Français...*

dénomination peut paraître simpliste et peu poétique, mais décrit concrètement ce que les scènes représentent : des êtres humains en pleine relation sexuelle.

Avant tout, il convient de s'attarder aux sources, c'est-à-dire aux différents vases nécessaires à l'étude. Pour ce faire, le catalogue suivant fut monté. Quelques précisions : la classification des vases est faite selon le type de scènes qu'on y retrouve et non selon un ordre chronologique⁵¹. Le but est de voir à quelle fréquence les différents types de scène reviennent pour ensuite les analyser.

Les vases sont regroupés en catégories (1 et 2) au sein desquels ils sont divisés en séries (a, b, c) selon le type général des scènes :

1. Scènes de copulation

1.1: Couple

- a. Position de la levrette: c'est-à-dire que la femme est cambrée de manière à présenter à son partenaire son postérieur. Ce dernier s'approche afin que le coït se déroule alors que la femme s'appuie au sol ou sur un quelconque objet ou meuble avec ses pieds et ses mains.
- b. Position du lotus: la pénétration est frontale, mais la femme, comparativement à la position classique du missionnaire, soulève ses jambes pour montrer le contact génital.
- c. Scènes où la femme est par-dessus l'homme alors que ce dernier est couché ou assis.

1.2: Groupe

- a. Scènes de *kômos* (moment le plus avancé d'un banquet)
- b. Scènes présentant un trio ou «ménage à trois».
- c. Les fragments présentant des scènes de copulation de groupe.

⁵¹ Le catalogue présente des descriptions exhaustives des scènes, mais omet les données archéologiques. Ces dernières pourront être retrouvées dans la liste des vases présentée au début de la présente étude.

2. Fragments: Cette section présente des scènes qui sont impossibles à classer dans l'une ou l'autre des catégories principalement dû à l'état fragmentaire des vases.

Sauf avis contraire, la datation est celle fournie par Kilmer⁵², étant plus précise que celle de Beazley⁵³. De plus, les vases ont la cote utilisée par Kilmer, c'est-à-dire le numéro R000. Les vases ayant une cote ne commençant pas par R reprennent le numéro dans l'archive de Beazley.

La résolution des images a dû être modifiée afin de respecter les droits d'auteurs. Voir le tableau comprenant la liste des vases afin de trouver ces images en meilleure qualité.

⁵² Kilmer, M. F., *Greek erotica...*

⁵³ *The Beazley archive*, [En ligne]. <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>

Chapitre 1 : Catalogue

1. Scènes de copulation

1.1 : Couple

a : Levrette



41001

Couple en train de copuler dans la position de la levrette. La femme s'appuie au sol avec ses deux pieds et à la tondo avec ses deux mains. Sa tête est appuyée sur un coussin rayé appuyé sur la tondo. L'homme a les deux pieds au sol et prend sa partenaire aux omoplates avec ses deux mains. Il est barbu. Derrière lui, à gauche, est appuyé sur la tondo son bâton de marche. Son himation est enroulé autour de ce dernier.

R134

Un couple en train de copuler dans la position de la levrette. Le garçon porte une couronne de fleurs et touche à la poitrine de sa compagne. Cette dernière porte un couvre cheveu décoratif et s'appuie sur les bords de la tondo. Pour y arriver, elle écarte ses jambes, l'une est étirée vers l'arrière et s'appuie sur le bord inférieur gauche de la tondo tandis que l'autre s'appuie sur le bord inférieur droit. Ses deux mains s'appuient sur le bord inférieur droit. Le garçon semble s'agripper sur la poitrine de sa compagne et son poids repose sur ses jambes qui sont légèrement écartées. Inscription: ΕΠΟΙΕΣΕΝ



R434

Couple en train de copuler sur une klinè. La femme est couchée sur le ventre et appuie sa tête sur son bras gauche qui repose sur un coussin rayé. Ses genoux tombent de chaque côté de la klinè, mais ses pieds remontent vers le haut. De sa main droite, elle empoigne le phallus de son partenaire et le dirige vers son vagin. Elle porte un ruban dans ses cheveux pour les attacher. L'homme est derrière la femme et est en train de se coucher sur elle. Il s'appuie sur ses genoux et prend sa partenaire avec sa main gauche aux côtes alors que sa main droite est libre. Il porte une couronne fleurie dans les cheveux.





R361

A

Un homme barbu nu et en érection est assis sur le sol. Il soulève de ses deux mains le vêtement de la femme à droite. Tout en restant assis, il se cambre pour examiner le corps de la femme sous le vêtement. À gauche de l'homme, un haut perchoir supporte un coq qui examine la scène. La femme est debout et regarde l'homme avec un rictus de désapprobation dans le visage. Elle porte un ruban dans les cheveux et a trois mèches de cheveux qui pendent derrière l'oreille. La scène est encadrée d'un méandre aux murs, de palmettes au plafond et d'une ligne de sol.



B

Copulation en position de levrette. L'homme barbu porte une couronne florale et tient de sa main droite l'épaule droite de sa compagne. Sa main gauche semble s'apprêter à toucher le postérieur de la femme. Cette dernière est penchée vers la gauche et ne s'appuie que sur ses pieds. Elle porte un vêtement qui est levé jusqu'à sa taille. Sa main droite est étendue vers le bas et elle tient un pan du tissu qui tombe. Sa tête est retournée et elle regarde l'homme. Ses cheveux sont couverts d'un filet décoratif. La scène est encadrée d'un méandre aux murs, de palmettes au plafond et d'une ligne de sol.



R529.1

Un couple en train de copuler en position de la levrette. L'homme arbore des favoris étroits et longs. Il cambre son dos vers la droite, il se tient le bas du dos de sa main droite et de sa main gauche il tient la cuisse droite de sa compagne en passant son bras sous le postérieur. La femme est inclinée vers la droite et appuie sa tête sur une outre posée sur un tabouret. Elle porte un filet qui retient ses cheveux, des boucles d'oreille et une amulette attachée autour de sa cuisse droite. Elle

tient le meuble de sa main droite et de sa main gauche elle s'appuie sur son genou gauche. Ses jambes sont parallèles tout comme celles de l'homme. Derrière l'homme se trouve son bâton de marche appuyé sur le mur. La tondo leur sert de ligne de sol.

R543

Un couple en train de copuler dans la position de la levrette. L'homme nu (sauf pour les sandales) et barbu est légèrement cambré vers la droite et tient la femme avec ses deux mains sur ses omoplates. Il porte une couronne florale. La femme est perpendiculaire par rapport à l'homme et sa tête repose sur un coussin rayé qui est appuyé au mur (bord de la tondo). Elle prend de ses deux mains le coussin, mais ces dernières ne nous sont pas visibles, car elles sont derrière ledit coussin. La femme porte à la cuisse droite une amulette. Derrière l'homme se trouve appuyé au mur son bâton ainsi que son himation.



R545



Un couple en train de copuler dans la position de la levrette. L'homme nu (sauf pour les sandales) et barbu tend son bras droit devant lui. Son bras gauche est plié et sa main est cachée derrière son corps. Sa jambe gauche est avancée alors que sa jambe droite est fléchie. La femme est accroupie et elle s'appuie sur le sol avec ses pieds et ses mains. Sa tête touche le sol (la tondo). Derrière l'homme se trouve appuyé au mur son bâton de marche et au dessus de la femme se trouve son himation qui est accroché au mur.

R577

Un couple en train de copuler dans la position de la levrette. L'homme est cambré et prend la poitrine de sa partenaire avec ses deux mains. Cette dernière est penchée vers la droite et s'appuie avec ses pieds au sol (le bord de la tondo) et avec ses mains sur une chaise à patte de lion. Sur celle-ci sont déposés l'himation de la femme ainsi qu'une éponge. Derrière l'homme, on aperçoit le bout d'une klinè avec un oreiller rayé.



Inscription: Au haut, suivant la forme de la tondo:

HE ΠΑΙΣ ΚΑΛΕ

Sortant de la bouche de l'homme: HEXE ΗΣΥΧΟΣ



R696

Un couple en train de copuler dans la position de la levrette. La femme est penchée vers la droite et s'appuie au sol avec ses deux pieds et ses deux mains. Elle soulève son postérieur. L'homme est derrière elle et la prend à l'omoplate droite avec sa main droite. Il s'appuie avec sa main gauche sur sa hanche gauche. Il regarde la femme, mais la femme regarde le sol. Cette dernière a les cheveux attachés.

R864

Un couple en train de copuler dans la position de la levrette. L'homme tient la femme aux aisselles avec ses deux mains. Ses genoux sont légèrement fléchis. La femme est penchée vers la droite et lève son postérieur. Elle s'appuie au sol (bord de la tondo) avec ses pieds et ses mains et elle regarde le sol. Elle porte un bonnet. Au dessus d'elle, accroché au mur, se trouve une bourse.





R519.4

Un couple en train de copuler dans la position de la levrette. L'homme porte un himation décoré d'une bande foncée au bas qui repose sur l'intérieur de son coude droit. Il prend sa compagne par le dos avec sa main droite et avec sa main gauche il la prend par les côtes juste sous le sein gauche. La femme a les cuisses jointes, mais il est impossible de savoir si, avec ses mains, elle s'appuie sur un meuble ou la tondo.



R537

Une femme est penchée vers la droite et s'appuie sur un coussin posé sur la tondo. Elle regarde devant elle. Ses jambes sont légèrement fléchies ce qui lui permet de lever son postérieur. Elle porte un ruban sur la tête.



15221

Un couple est en train de copuler dans la position de la levrette. L'homme barbu prend son amante dans le dos avec sa main droite. Il regarde vers le haut. Son bâton de marche est appuyé au mur derrière lui et il est possible de voir son himation pendre derrière ses jambes (sûrement enroulé autour du bâton). La femme est penchée vers la droite et s'appuie au sol qu'avec ses deux pieds. Sa tête s'appuie à un gros coussin. Elle porte un bonnet.

Couple en train de copuler dans la position de la levrette. L'homme est cambré vers la droite et prend sa compagne sous sa poitrine avec ses deux mains. Ses genoux sont légèrement fléchis. Il porte une mince couronne sur la tête. La femme est penchée vers la droite et fait ressortir son postérieur. Ses deux pieds touchent au sol (bord de la tondo) et ses mains poussent sur un coussin décoré de rayures et de points appuyés contre le mur devant elle. Elle porte un foulard enroulé autour de sa tête et une amulette sur sa cuisse droite.



B



Le même couple que sur le côté A, mais en train de copuler dans la position du lotus. L'homme s'appuie au sol avec ses genoux et ses mains. La femme est couchée sur le dos et lève les jambes. De sa main gauche, elle se prend le postérieur alors que de la main droite elle prend le derrière de la tête de son amant. L'homme regarde droit devant lui alors que la femme le regarde dans les yeux. Ils sont sur le point ou

viennent de s'embrasser.

b : Lotus



R506

Un couple sur une klinè en train de copuler dans la position du lotus. La femme est couchée et appuie son dos sur une outre. Elle regarde le plafond et porte des boucles d'oreilles circulaires. Elle tient l'arrière de la tête de son partenaire avec sa main droite alors que de sa main gauche elle tient la klinè sous son postérieur. Ses deux jambes sont levées et le derrière se ses genoux s'appuient sur les épaules de l'homme. Ce dernier est barbu et il est légèrement cambré vers la droite et appuie son

poids sur les jambes de sa partenaire. Il la regarde. Ses genoux sont pliés et pendent de chaque côté de la klinè. Ses pieds s'appuient sur la tondo et il pousse avec ses orteils pour l'aider dans son acte. Il prend sa partenaire sous le sein gauche avec sa main droite, mais l'autre bras n'est pas visible. Un bâton de marche est appuyé sur le mur derrière lui.

R507

Un couple en train de copuler sur une klinè dans la position du lotus. La femme est couchée et appuie son dos sur un coussin rayé. Ses jambes sont levées et l'intérieur de ses genoux s'appuie sur les épaules de son partenaire. Ses bras sont tendus vers la gauche et elle empoigne la klinè avec ses deux mains. Elle regarde son partenaire dans les yeux. Ce dernier appuie son poids sur les jambes de la femme et il la regarde aussi dans les yeux. Il est barbu et son crâne présente des signes de calvitie. Il prend sa partenaire par les omoplates avec ses deux mains. Ses genoux sont pliés et pendent de chaque côté de la klinè. Ses pieds s'appuient sur la tondo et il pousse avec ses orteils pour l'aider dans son acte. Sous la klinè se trouve un tabouret avec un himation. Derrière l'homme, accroché au mur, se trouve un autre himation.



15469

Un couple en train de copuler sur une klinè dans la position du lotus. La femme est couchée et appuie son dos sur un coussin rayé. Ses jambes sont levées et l'intérieur de ses genoux s'appuie sur les épaules de son partenaire. Ses bras sont tendus vers la gauche et elle empoigne la klinè avec ses deux mains. Elle regarde son partenaire dans les yeux. Ce dernier appuie son poids sur les jambes de la femme et il la regarde aussi dans les yeux. Il est barbu et son crâne présente des signes de calvitie. Il prend sa partenaire par la poitrine avec ses deux mains. Ses genoux sont pliés et pendent de chaque côté de la klinè. Ses pieds poussent sur le bord de la klinè pour l'aider dans son acte. Sous la klinè se trouve un tabouret.



c : Femme par-dessus l'homme

R117

Un couple en train de copuler sur une klinè. L'homme est assis en regardant vers la gauche. Ses pieds pendent de chaque côté de la klinè. Son dos repose sur un coussin rayé plié en deux. Il tient la femme par les aisselles avec ses deux mains. Sa tête est manquante due à la cassure du vase. La femme lui fait dos, ses pieds reposent tous deux sur la klinè. Elle est cambrée vers la gauche et s'abaisse sur le phallus de son amant. Ses deux bras se tendent vers la gauche, mais ses mains restent dans le vide. Elle regarde vers le bas et porte un bonnet sur la tête. Sous la klinè se trouve un cratère.



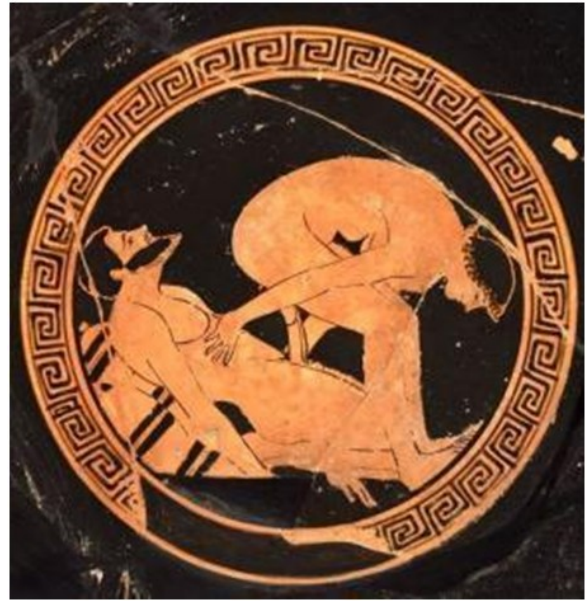
R814



Un couple en train de copuler. L'homme est assis sur une chaise et tient sa compagne. Son bras gauche la soutient dans le dos alors que la main droite touche à son sein gauche. L'homme lève le pied droit alors que l'autre est déposé au sol. Il regarde le sein droit de la femme qu'il s'apprête à mettre dans sa bouche. La femme fait face à l'homme, mais elle ne le regarde pas. Elle détourne la tête vers la droite et regarde au loin. Elle s'appuie sur le bâton de l'homme avec sa main gauche. Ses pieds sont en l'air et ses jambes sont écartées de manière à nous permettre de voir le contact génital. Elle porte un bonnet et des boucles d'oreille.

R545.2

Couple en train de copuler. L'homme est assis sur ses talons et son dos est appuyé sur un coussin rayé. Il est nu, barbu et en érection. Il regarde le plafond. Une femme à droite est dos à lui et se penche sur son phallus. Elle s'appuie sur lui avec ses deux mains, la droite sur son torse et la gauche sur sa cuisse gauche. Elle regarde le sol.



R824

Un couple en train de copuler. L'homme est assis sur une chaise vers la droite. Son himation est baissé à la taille. Il regarde sa partenaire dans les yeux et la prend avec sa main gauche par le postérieur et avec la main droite au sein gauche. Il la dirige vers son phallus en érection. La femme est accroupie et se retourne vers son partenaire. Elle porte un bonnet sur la tête et elle est nue. Elle s'accroche au cou de son partenaire avec sa main droite. De sa main gauche, elle touche

le dessous de sa cuisse. À droite, au mur, est suspendue une bourse.

R970

Couple sur le point de copuler. Un homme est assis sur une chaise vers la droite. Son himation est baissé jusqu'aux genoux. Il prend le côté de la chaise de sa main droite alors que l'autre bras n'est pas visible. Il est en érection et regarde sa partenaire qui est en train de s'approcher. Cette dernière a un pied sur la chaise alors que l'autre est sur le point de quitter le sol pour monter sur la chaise. Elle porte un large ruban dans les cheveux qui les retient. Elle est légèrement cambrée de manière à regarder son partenaire dans les yeux. Elle prend de ses deux mains le dossier de la chaise qui arrive au niveau des épaules de l'homme.



1.2 : Groupe

a : *Kômos*/Scènes festives

43264



Côté B (gauche)

À gauche, une femme nue se dirige vers la gauche, mais se retourne pour regarder l'homme à droite. Elle cache sa poitrine avec ses mains en croisant les bras. L'homme à droite se dirige aussi vers la gauche, mais regarde derrière lui. Il est nu, barbu et son phallus est au repos. Il tient derrière lui, dans sa main gauche, une sandale. À droite de l'homme est suspendu au mur un panier.

Au centre, un homme vêtu d'un himation se dirige vers la droite en tendant sa main gauche, tenant son bâton de marche, vers le couple devant lui. Ce dernier est en train de copuler dans la position de la levrette. La femme est penchée vers la gauche et s'appuie sur un tabouret. Elle regarde vers le sol. Son amant la prend à l'épaule droite avec sa main droite et à la taille avec sa main gauche. Il regarde l'homme vêtu qui le pointe de son bâton. Le phallus de l'homme est en érection et bien visible. Il n'y a pas contact génital avec la femme.

Côté B (droite)

À gauche, une femme nue se dirige vers la gauche, mais regarde derrière elle. Elle joue de l'aulos. L'étui de ce dernier est suspendu au mur à gauche de la femme. À droite de cette dernière, un couple est en train de copuler dans la position de la levrette. L'homme barbu se penche vers la droite et regarde la femme. Il lève sa main gauche (il s'appuie au mur? il se prépare à frapper son amante?). Sa main droite est ouverte et pend au niveau des genoux de la femme. La femme est penchée vers la droite et s'appuie sur un tabouret. Elle regarde le sol. Au-dessus d'elle est suspendu au mur un panier.



Sous l'anse gauche se trouve une table avec un vase. Sous l'anse droite se trouve un vase.



R62

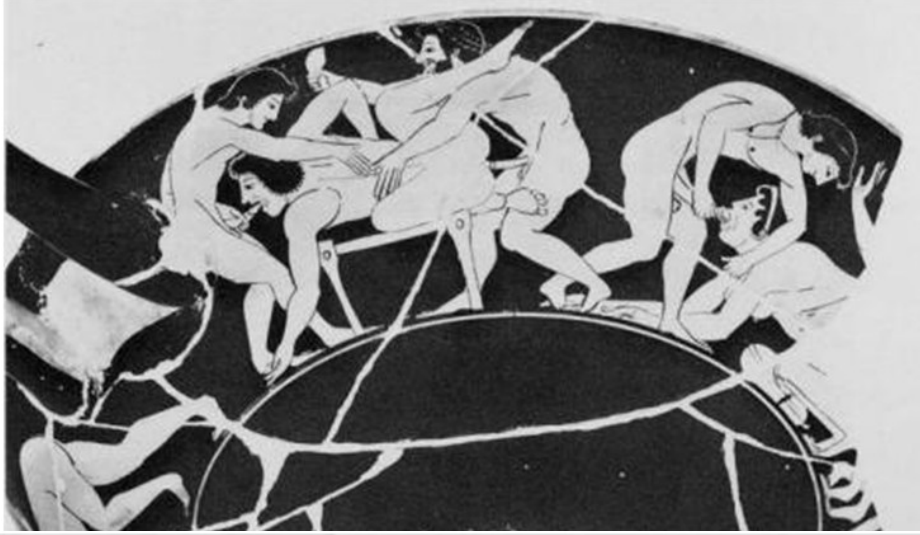
Deux jeunes couples étendus sur un matelas. Le couple de gauche est dans la phase préliminaire à une relation sexuelle. Le jeune homme est couché et s'appuie sur un coussin rayé avec son coude gauche. Il porte une couronne fleurie et ses jambes sont recouvertes d'une couverture. Il regarde vers la gauche une jeune femme qui s'accroupit sur lui. Il est sur le point de palper le sexe de sa partenaire avec sa main droite. Cette dernière a les deux genoux au sol, sa main droite touche à la cuisse gauche du jeune homme et sa main droite disparaît derrière ce dernier. Elle porte un ruban qui tient ses cheveux et regarde son partenaire dans les yeux.

Le couple à droite s'enlace en se regardant dans les yeux. Les deux semblent être en train de se s'étendre. L'homme soutient sa partenaire en passant son bras gauche autour de son cou et le retient avec sa main au niveau de l'omoplate alors que la main droite empoigne la fesse gauche de sa partenaire. La jeune femme elle prend son partenaire avec sa main gauche qui disparaît dans son dos alors que de la main droite elle semble empoigner le sexe de ce dernier. Elle porte un ruban dans les cheveux et le couple est couvert jusqu'aux cuisses d'une couverture.

Entre les deux couples se trouve un étui à aulos suspendu au mur.

R156

Côté A



A à B



Côté B



Côté A: À gauche, une femme est couchée sur un tabouret. Elle fait une fellation à l'homme à gauche. Ce dernier empoigne son phallus de sa main gauche et le dos de sa compagne de sa main droite. Ses pieds sont légèrement séparés. À droite de la femme, un homme barbu la pénètre. Il tient une sandale dans sa main droite et tend le bras vers la femme. De sa main gauche, il tient le dos de sa partenaire.



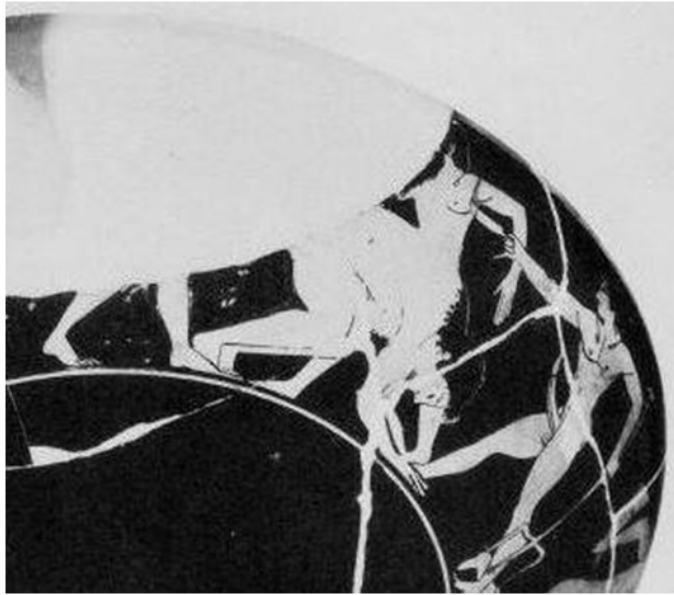
Au centre, un homme se dirige vers une femme accroupie. Il prend son phallus de sa main droite et le force dans la bouche de la femme. Avec son bras gauche, il immobilise la tête de la femme. Il est cambré. La femme s'appuie au sol avec ses mains, et ses genoux. Ces derniers reposent sur un coussin. Sa bouche est ouverte pour recevoir le phallus de l'homme. Elle porte un ruban dans les cheveux. Au-dessus d'elle, un bras est allongé vers la gauche, mais le reste du corps de cette personne manque. Seuls ses pieds restent et il semble être sur la pointe des pieds (voir l'image ci-dessous). Ces derniers pointent vers la femme.

un ruban dans les cheveux. Au-dessus d'elle, un bras est allongé vers la gauche, mais le reste du corps de cette personne manque. Seuls ses pieds restent et il semble être sur la pointe des pieds (voir l'image ci-dessous). Ces derniers pointent vers la femme.

À droite, la majeure partie du vase est manquante. Il est possible de distinguer deux pieds qui pointent vers la droite. Une main est aussi visible qui se dirige vers un chien qui regarde vers la gauche. Il est légèrement cambré en levant son postérieur et la tête, mais cette dernière est plus basse que le premier. Ses oreilles sont baissées le long de sa tête comme pour dénoter la peur ou l'inquiétude.



Côté B: À gauche, une femme accroupie s'appuie sur ses mains et lève son postérieur. Derrière elle, deux pieds pointant dans sa direction (seuls les pieds et le bas des jambes de la personne sont préservés) semblent indiquer que le personnage en question se dirige vers elle. Un homme se dirige vers la gauche en passant derrière elle. Son visage et son bras droit manquent. Derrière lui, un homme en érection tend le bras droit et tient une lampe à l'huile. Son corps et son regard sont dirigés vers la gauche. De son bras gauche, il tient un candélabre qu'il est en train de soulever.



À droite se trouve un couple. L'homme est à genou et reçoit une fellation de sa compagne. De sa main droite, il tient une corne et il tend le bras gauche vers la droite. Il semble avoir un



rictus de plaisir (sa bouche est légèrement ouverte). La femme est accroupie et s'appuie au sol avec ses deux mains et ses deux pieds. Ces derniers sont écartés comme si elle s'avancait dans cette position sur le phallus de son amant. Elle porte une

décoration dans sa chevelure. Ses mains sont cachées par un coussin sur lequel l'homme appuie ses genoux.

R192

Intérieur

Scène de groupe avec deux hommes et deux femmes. Les deux hommes et une des femmes sont sur une klinè alors que la seconde femme est couchée sous le meuble. Elle dort en appuyant sa tête sur son bras gauche et de sa main droite elle couvre son sexe.

Sur la klinè, un homme à gauche est assis sur un coussin rayé et appuie son dos sur un coussin



similaire. Il regarde vers la droite et lève sa main gauche dans cette direction. Avec sa main droite, il se masturbe. Il porte une couronne fleurie et regarde le couple en train de copuler à droite.

Ce dernier copule dans la position du missionnaire. La femme est sous l'homme, mais elle lève le haut de son corps de manière à avoir sa tête au dessus de l'homme. Elle s'appuie sur un coussin rayé. Sa jambe droite entoure les jambes de son partenaire. Elle regarde vers le bas. Elle porte une couronne fleurie et de sa main droite, elle tend une sandale et s'apprête à frapper son partenaire. Ce dernier est barbu et regarde vers le bas la femme sous la klinè. Il pénètre sa partenaire. Derrière le couple, un candélabre est visible.

Côté A



Scène de fête avec hommes et femmes dansants. Les figures qui nous intéressent sont:



À gauche, deux couples en relation sexuelle. Le couple le plus à gauche est sur le point d'avoir un contact génital. L'homme prend sa partenaire par la cuisse gauche en la soulevant alors que la jambe droite est toujours appuyée au sol ce qui nous permet de voir le phallus de l'homme être sur le point de pénétrer la femme. L'homme regarde ce qu'il fait et il porte sur

la tête le même bonnet que sa partenaire. La femme elle regarde vers la gauche et lève son bras droit dans cette direction. Son bras gauche est plié à angle droit et elle dirige sa main vers son sexe.

Le couple plus à droite est encore en phase préliminaire. La femme est debout et lève sa jambe gauche. Elle nous fait face et écarte ses deux jambes pour nous permettre de voir son sexe. Elle regarde vers le bas et porte aussi un bonnet comme sa collègue de gauche. Son bras gauche est levé en l'air alors que son bras droit est baissé, elle semble danser. Son partenaire est étendu au sol et lève le haut de son corps pour atteindre l'entrejambe de sa partenaire. Son visage est très près du sexe de cette dernière et il y approche sa main gauche alors que sa main droite est levée vers la cuisse gauche, mais l'état du vase ne nous permet pas de voir s'il l'empoigne ou non.

R223

Côté A: Tous les personnages sont sur une grande table. Sous cette dernière se retrouve une bassine sur trois pieds et deux paires de bottes. À gauche, un couple en train de copuler. L'homme nu est assis, ses genoux sont pliés et ses tibias sont étendus sur la table. Son



dos est appuyé sur un coussin rayé. Il est en érection et prend une femme par les hanches de ses deux mains et la guide vers son phallus. Il regarde le postérieur de sa partenaire et porte une couronne fleurie sur la tête. La femme est accroupie et se retourne vers son partenaire. Elle le regarde et tend son bras droit vers lui, au dessus de sa tête. Elle porte une couronne fleurie sur la tête. Son bras gauche est caché par l'homme à droite. Ce dernier est accroupi, mais seuls ses pieds touchent à la table. Il tient un phallus postiche dans ses mains et le dirige vers la femme à droite. Il regarde vers le point de contact entre le postérieur de la femme et le phallus postiche. Il porte lui aussi une couronne fleurie sur la tête. Devant lui se trouve une cage d'oiseau suspendue au mur.



À gauche, une femme est accroupie et fait une fellation à un homme à droite. Elle porte une couronne fleurie sur la tête. Au dessus d'elle se retrouvent accrochés au mur un étui à aulos et un phallus postiche double. L'homme qui reçoit la fellation est étendu sur la table et appuie son dos

sur un coussin rayé. Son pied gauche repose sur le sol et non sur la table. Sa jambe droite semble être en l'air, mais son genou est plié à angle droit. Il appuie son poids sur sa main gauche tandis que son bras droit passe par-dessus sa tête et de sa main droite il tient une sandale. Il porte une couronne fleurie sur la tête.

Entre les personnages se retrouve des inscriptions qui non aucun sens.

R249



À gauche, un homme en érection et ayant de longs favoris se penchent vers la droite et attrape une femme par la jambe droite de ses deux mains. Il semble la tirer vers lui. Cette dernière ne s'appuie au sol qu'avec son pied gauche et ses deux mains. Son postérieur est élevé et son regard se dirige vers le sol. Au dessus d'elle, à gauche et à droite sont suspendues au mur deux banderoles.

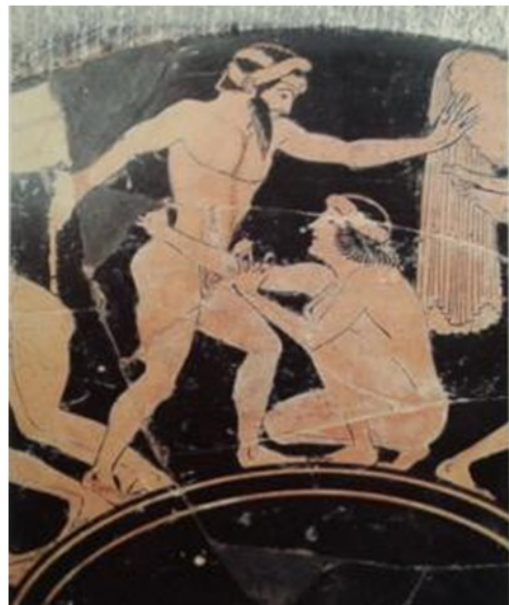
À droite, un couple sur une klinè copule. L'homme est étendu sur le dos et s'appuie sur le dossier de la klinè à l'aide de ses coudes. Son dos repose sur un coussin. Sur lui, une femme s'accroupit sur son phallus. Elle fait dos à l'homme. Ses pieds reposent sur la klinè alors que ses mains s'appuient sur le bas des cuisses de son compagnon. À la droite de la klinè (c'est-à-dire derrière le dos du couple en plein ébat) un homme en érection se dirige vers la gauche (vers le couple sur la klinè). Il étire son bras droit vers eux comme s'il semblait vouloir signifier sa présence.



Côté A: À gauche, un homme nu en érection reçoit une fellation d'une femme. De sa main droite, il semble vouloir prendre la tête de cette dernière, mais ne lui touche pas. Toute la partie supérieure du corps de l'homme est manquante. Derrière lui se trouve un bâton de marche autour duquel semble

être accroché son himation. La femme qui lui fait une fellation le prend par les cuisses et elle le regarde. Derrière elle, un homme nu et barbu la prend en position de la levrette. Il lui prend la tête de sa main droite pour la forcer à faire la fellation à l'autre homme. De sa main gauche, il prend la femme au dos. Il regarde le postérieur de la femme. Il porte une couronne fleurie sur la tête.

Au centre, un homme nu en érection et barbu tient une flûte de sa main droite qui est derrière lui. Il semble se diriger vers la femme accroupie qui est face à lui. Il lève son bras gauche en ouvrant la main au dessus de sa compagne. Cette dernière semble avoir été interrompue par l'homme pendant qu'elle lui faisait une fellation. Sa main gauche semble avoir lâché le phallus de l'homme alors que son bras gauche est étendu devant elle comme pour barrer la route à l'homme qui se dirige vers elle. Sa bouche est légèrement ouverte. Les deux amants se regardent et portent une couronne fleurie sur la tête. Derrière l'homme est accroché au mur un pot à trois pattes (chandelier?) et derrière la femme est accroché ce qui semble être son himation.





À droite, un homme nu et barbu est debout et copule avec une femme. Cette dernière s'agrippe de ses deux bras sur le cou et l'arrière de la tête de l'homme barbu. Ses deux jambes passent par-dessus les épaules de l'homme et ce dernier soutient la femme de ses deux mains dans le bas du dos. Les deux portent une couronne fleurie sur la tête. Les deux se regardent dans les yeux. À droite, derrière la femme, se trouve un homme barbu portant un himation et une couronne fleurie sur la tête. De sa main gauche

il tient un pan de son manteau et de sa main droite il tient une lampe à l'huile qu'il tend vers le postérieur de la femme de manière à voir le contact génital des deux amants copulant devant lui. Entre la femme et l'homme à la lampe, on peut distinguer le bas d'un étui à aulos.

Côté B: À gauche, un homme nu (sans érection) ne portant que des bottes. Une partie de son visage ainsi que ses avant-bras et mains manquent. Il lève les bras comme s'il voulait tenir quelque chose, mais il est impossible de le savoir dû à l'état de conservation. Devant lui se trouvent deux personnes (quatre jambes). Une des personnes semble être soutenue par une autre, l'une de ses jambes est levée et son poids est vers l'arrière. Une main semble prendre le sexe de cette personne et le cache complètement. L'autre paire de jambes a les pieds qui pointent vers la droite et le genou droit est légèrement fléchi, mais l'état du vase ne permet pas de décrire d'avantage. Le pied d'un candélabre est visible et accroché au mur semble se trouver un chandelier.





Au centre, une femme est accroupie et s'appuie au sol avec ses deux pieds et ses deux mains. Son postérieur est levé et un homme nu et barbu derrière elle lui pousse la tête vers le sol avec sa main gauche. De sa main droite, il tient une sandale et s'apprête à frapper la femme. Il est impossible de voir s'il y a contact génital. L'homme regarde la femme. Devant lui est accroché au mur un étui à aulos.

À droite, un homme nu barbu et en érection danse en regardant le couple à gauche. Il est en équilibre sur sa jambe droite. À droite, un couple semble copuler. Seuls les pieds et les mains de l'homme sont visibles. Sa main droite tient la cuisse de sa compagne et sa main gauche la tient par le dos. La femme semble être soutenue par l'homme et elle s'agrippe au mur de sa main gauche à une sangle quelconque. Elle regarde vers le plafond. Son corps, comme celui de l'homme est perdu due à l'état de conservation. Derrière elle se trouve un bâton de marche sur lequel est enroulé un himation.



R527.2

À gauche, un homme vêtu d'un manteau joue de l'aulos. Derrière lui se trouve l'étui de l'aulos. Devant lui un sac est suspendu au mur.

Au centre, un homme vêtu d'un manteau ouvert laisse entrevoir son phallus au repos. Il tient un bâton de marche. Devant lui se trouve une porte fermée.

À droite, un couple semble être sur le point de copuler en position de la levrette. Seuls les pieds et les jambes en bas des genoux de l'homme sont visibles. Il porte un manteau ouvert. La femme est nue et présente son postérieur à l'homme, mais les deux amants sont trop éloignés pour croire qu'il y a contact génital. Malheureusement, l'état de conservation du vase ne nous permet pas de le confirmer. La femme porte une couronne florale et s'appuie sur le bâton de marche de l'homme avec sa main gauche. De sa main droite, elle s'appuie sur sa cuisse droite. Ses deux pieds sont légèrement séparés et son poids semble reposer sur son pied gauche qui est derrière. Elle semble utiliser le pied droit pour pousser vers l'arrière.



R461

Haut: Un couple en train de copuler. La femme est couchée sur un coussin rayé, elle porte un ruban dans les cheveux et une amulette sur sa cuisse droite. Elle s'appuie au sol avec ses mains sous son postérieur. Elle lève légèrement sa tête et ses jambes sont écartées et levées. Un homme barbu et par dessus elle. Il s'appuie au sol avec ses mains sous les épaules de sa partenaire et pousse son corps avec ses orteils. Il pénètre sa partenaire (il est possible de voir le contact génital grâce aux jambes levées de la femme). Le couple se regarde dans les yeux. À gauche du couple, un homme se dirige vers eux et semble vouloir soutenir la tête de la femme avec sa main gauche. Seuls les jambes, le sexe, un pan du manteau et la main gauche de l'homme sont visibles. À droite du couple, il est possible de distinguer que deux pieds qui se dirigent vers le couple.

Bas: Une femme est au centre. Elle s'appuie au sol avec ses mains et ses pieds. Ces derniers sont légèrement séparés, le pied droit un peu plus avancé que l'autre ce qui oblige le genou de plier presque à angle droit. Son postérieur est levé et il est possible de distinguer une main gauche qui touche au sexe de la femme. Les deux jambes de cet individu sont visibles, mais il est impossible de dire son sexe faute de l'état du vase. Devant la femme, un individu se dirige vers elle, seuls les pieds et un bâton de marche sont distinguables.



R1151

Une femme est supportée au-dessus du phallus d'un homme couché par deux hommes qui sont de chaque côté de la klinè au centre. Elle est nue et ses jambes sont écartées. Chacun des deux hommes prend d'une main une cuisse de la femme et un bras de l'autre. La femme regarde vers le bas l'homme sous elle qui est couché sur la klinè. Les deux hommes qui portent la femme sont nus et en érection. Les deux portent une couronne fleurie, mais seul celui de droite est barbu. L'homme couché sur la klinè est aussi en érection, mais n'est pas barbu. Il regarde vers le haut. Ses bras pendent le long de la klinè.



b : Scènes de «ménage à trois»

R464

Côté A: À gauche, un jeune homme se tient sur le pied gauche et lève son pied droit. Il est cambré vers la droite et lève sa main gauche en l'air. Sa main droite est baissée vers son pied droit qui est levé. Il porte un manteau qui passe sur l'intérieur de son coude gauche puis derrière son dos pour repasser sur l'intérieur de son coude droit. Derrière lui, un bâton de marche est appuyé au mur.

Au centre, une femme nue est étendue au sol vers la droite et appuie son dos sur une outre de vin. Sa jambe droite est allongée au sol et elle porte une amulette au bas de son genou droit. Sa jambe gauche est levée en l'air. Elle s'appuie au sol avec sa main droite et de sa main gauche elle agrippe une sorte de poignée souple fixée au plafond. Elle est nue sauf pour l'amulette à la jambe et un collier.

À droite, un homme barbu et nu se dirige vers la femme. Il est cambré vers la gauche et tend la main gauche vers le sexe de la femme. Il cache derrière son dos avec sa main droite une sandale. Il porte une couronne fleurie sur son front et son bâton de marche est derrière lui appuyé au mur.



Côté B: À gauche, un jeune homme se tient sur sa jambe gauche et lève la droite de manière à ce que sa cuisse soit perpendiculaire au sol, mais son genou est plié à 90°. De sa main droite, il tient un bâton en forme de T. De sa main gauche, il agrippe les cheveux de la femme qui est au centre de la scène et la regarde. Il porte un large tissu décoré d'une simple bande foncée au bas. Ce vêtement lui passe autour du cou et du bras gauche. Il est possible d'entrevoir le début de son érection.

La femme au centre de la scène touche au sol avec ses deux mains et ses deux pieds. Son corps est perpendiculaire au sol et elle ne porte qu'une amulette autour de sa cuisse gauche. Elle surplombe une outre pleine. Au dessus d'elle, sur le mur se trouve un large panier.

À droite, un homme barbu sans érection se dirige vers la femme. Sa main droite empoigne le postérieur de cette dernière alors que de sa main gauche il tient le même genre de bâton en T que le jeune homme. Il ne porte qu'une couronne fleurie sur ses sourcils. Son regard se dirige vers le sexe de la femme.

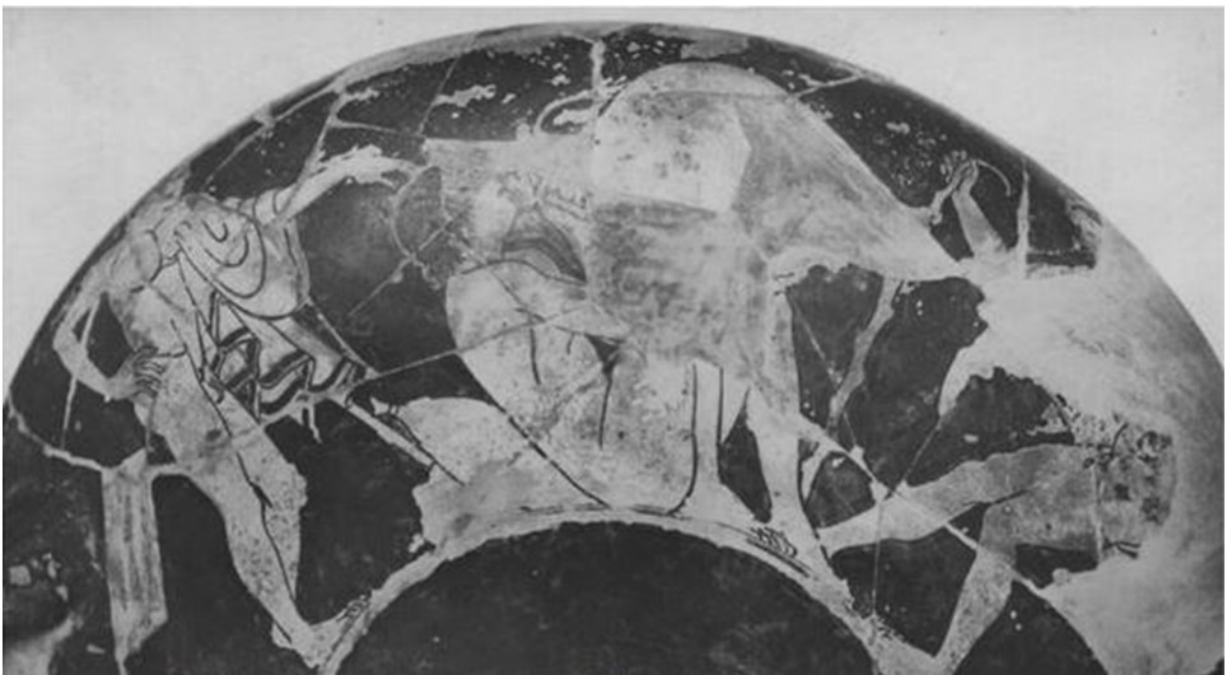


R486

Côté A: À gauche, un homme presque nu (sauf pour son manteau sur son bras gauche) se dirige vers la femme au centre. Il tend son bras gauche vers elle. Il appuie sa main droite sur sa hanche droite.

Au centre, une femme est couchée au sol et appuie son dos sur une outre de vin. Ses jambes sont pliées ce qui lui permet de mettre ses pieds à plat sur le sol. Elle prend à deux mains une amphore et y boit.

À droite, un homme se dirige vers la femme, il tient dans sa main droite un bâton de marche. La majorité de son corps est perdu dû à l'état du vase.



Côté B: À gauche, un homme tient la femme au centre de la scène à l'épaule droite avec sa main gauche. De sa main droite, il tient une sandale en regardant la femme. Il ne porte qu'un himation décoré d'une double ligne au bas. Ce vêtement lui entoure les deux bras et lui passe dans le dos. Dû à l'état de conservation, il est impossible de savoir s'il est en érection ou non.

Au centre de la scène, une femme s'appuie sur le sol avec ses deux pieds et ses deux mains. Son corps est perpendiculaire au sol. Elle surplombe un coussin décoré de trois lignes foncées. Au-dessus d'elle est accroché au mur ce qui semble être deux bottes souples.

À droite, un homme nu et en érection se penche vers la femme en s'appuyant sur le bas de son dos avec sa main gauche. De sa main droite, il semble vouloir toucher le sexe de la femme.



R489

Côté A: À gauche, un jeune homme nu accroupi joue de l'aulos en regardant la femme à droite. Cette dernière est penchée et s'appuie au sol avec ses deux mains et ses deux pieds. Son corps est parallèle au sol et elle regarde le joueur d'aulos. Ses cheveux sont couverts par un bonnet à carreaux. Elle surplombe un coussin rayé. Au dessus de sa tête un peu à gauche se trouve suspendu au mur un pot à trois pattes (chandelier?).

À droite, un homme barbu nu se dirige vers la femme. Il la prend au dos avec sa main gauche et de l'autre main il empoigne son phallus en érection.

À sa droite est suspendu au mur l'étui de l'aulos.



Côté B: À gauche, un homme nu copule avec une femme en position de levrette. Il empoigne sa compagne avec ses deux mains sur les cuisses de celle-ci. Son bâton de marche est déposé derrière lui. La femme s'appuie au sol avec ses deux pieds et ses deux mains. Elle surplombe un coussin décoré de deux bandes foncées. Au-dessus d'elle est suspendu au mur ce qui semble être une corde quelconque.

À droite, un homme se dirige vers la femme. Il ne porte qu'un himation qui repose sur son épaule droite, passe dans son dos et est attrapé par sa main gauche. De sa main droite, il tient un bâton de marche. Il est difficile de voir s'il est en érection ou non dû à l'état de conservation du vase.



R898

Côté A: À gauche, un trio sur le point de copuler. Un homme nu et barbu en érection soutient une femme en la prenant sous les cuisses. Il amène le sexe de cette dernière au bon niveau pour pouvoir la pénétrer. Cette dernière est supportée par un autre homme en érection légèrement barbu qui la prend de dos avec sa main gauche au ventre et avec sa main droite sous son bras droit. La femme prend de sa main droite les cheveux au dessus de la tête de l'homme dans son dos et de sa main gauche, elle le masturbe. Sa tête est levée et elle tente de regarder derrière elle l'homme qu'elle excite. Les trois protagonistes portent une couronne fleurie.

À droite, un jeune homme vêtu d'un himation et d'une couronne fleurie joue de la lyre.



Côté B: À gauche, un homme barbu nu et en érection tend le bras gauche vers une joueuse d'aulos. Il se dirige vers elle. De sa main droite, il tient une sandale derrière son dos.

Au centre, une joueuse de flûte qui se dirige vers la droite, mais regarde vers la gauche l'homme à la sandale. Elle porte une couronne fleurie sur la tête. Dans sa main gauche, elle tient son aulos.

À droite, un homme nu, barbu et en érection tend les deux bras vers la joueuse de flûte à gauche de lui. Il se dirige vers elle.



R490

Côté A: À gauche, un homme se dirige vers la droite. Il tient dans sa main gauche un bâton de marche et il tend la main droite vers la femme au centre. Il porte un manteau sur ses deux épaules, mais le bas de son corps est découvert. Il porte aussi une couronne fleurie sur la tête.

Au centre, une femme nue est couchée sur le sol et s'appuie le dos un coussin rayé. Elle se retient avec ses mains et lève la tête en regardant le plafond. Ses jambes sont levées par l'homme à droite.

Ce dernier est nu, barbu et en érection. Il se dirige vers la femme du centre en tenant dans sa main gauche une sandale derrière lui. Il porte aussi une couronne fleurie. Il regarde la femme.



Côté B: À gauche, un couple en train de copuler dans la position de la levrette. L'homme empoigne de sa main gauche la taille de sa compagne alors que de la main droite il prend le dessous de ses cuisses. La femme s'appuie au sol avec ses deux pieds et ses deux mains.

À droite, une femme nue est par terre et lève sa main gauche. Elle semble être menacée par l'homme nu qui la tient au bras droit. Ce dernier s'avance vers la femme en tenant une sandale fermement dans sa main droite. Entre les deux couples, accroché au mur au centre de la scène, se trouve un panier.



23731

Côté A: À gauche, un homme se dirige vers la droite. Il tient dans sa main gauche un bâton de marche et il tend la main droite vers la femme au centre. Il porte un himation sur ses deux épaules, mais le bas de son corps est découvert.

Au centre, une femme nue est couchée sur le sol et s'appuie le dos un coussin décoré d'une ligne en zigzag. Elle se retient avec ses mains et lève la tête en regardant le plafond. Ses jambes sont levées par l'homme à droite.

Ce dernier est nu, barbu et en érection. Il se dirige vers la femme du centre en tenant dans sa main gauche une sandale derrière lui. Il regarde la femme.



Côté B: À gauche, un jeune homme se tient sur le pied gauche et lève son pied droit. Il est cambré vers la droite et lève sa main gauche en l'air. Sa main droite est baissée vers son pied droit qui est levé. Il porte un himation qui passe sur l'intérieur de son coude gauche puis derrière son dos pour repasser sur l'intérieur de son coude droit.

Au centre, une femme nue est étendue au sol vers la droite et appuie son dos sur une outre de vin. Sa jambe droite est allongée au sol. Sa jambe gauche est levée en l'air. Elle s'appuie au sol avec sa main droite et de sa main gauche elle agrippe une sorte de poignée souple fixée au plafond. Elle porte un collier.

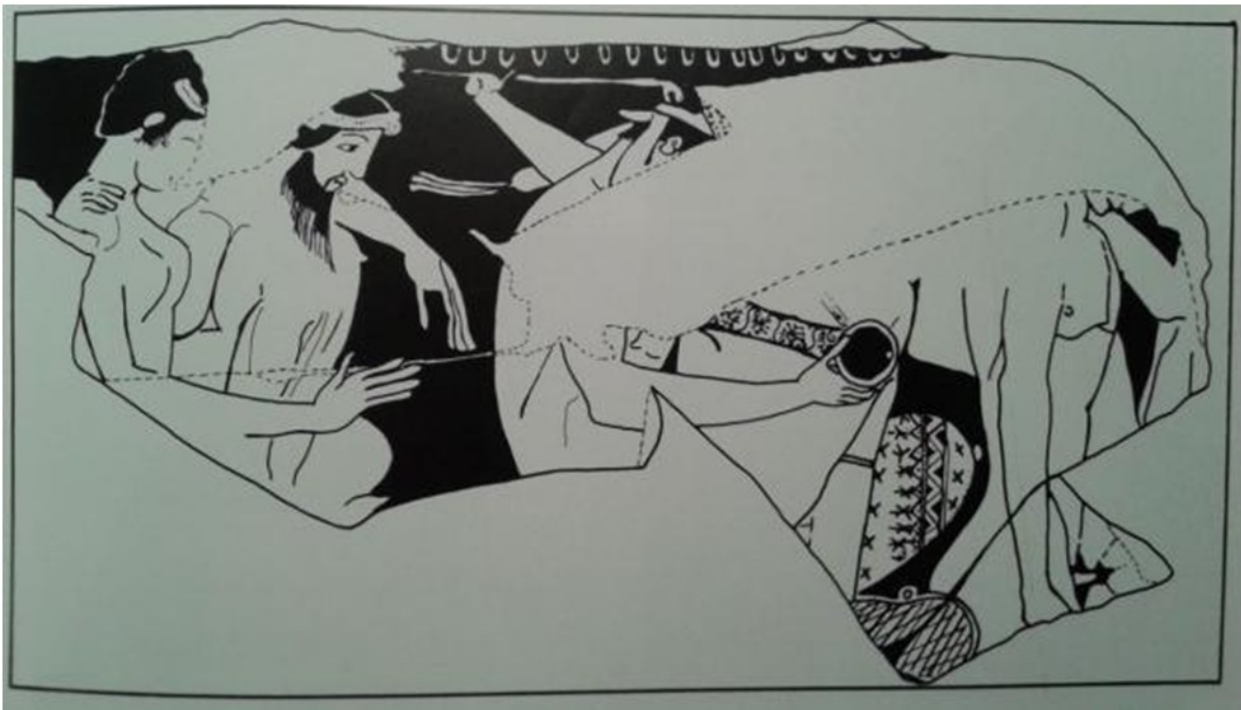
À droite, un homme barbu et nu se dirige vers la femme. Il est cambré vers la gauche et tend la main gauche vers le sexe de la femme. Il cache derrière son dos avec sa main droite une sandale.



c : Fragments

R697

L'état fragmentaire du vase rend l'identification de la scène difficile. Par contre, à droite complètement, il est possible de voir un jeune homme en train de copuler avec une femme. Seul l'entrejambe de la femme est visible. L'homme regarde ce qu'il fait et il tient sa partenaire avec ses deux mains sur chaque cuisse. Les deux autres couples à gauche semblent être en train de se courtiser dans une ambiance de symposium, mais il est impossible de savoir s'il y a contact génital.



46171

À gauche, un homme nu est debout et copule avec une femme qu'il soulève. Il prend sa jambe gauche avec sa main droite et la soutient avec sa main gauche dans le dos. Il porte une couronne sur la tête. La femme semble s'appuyer au sol avec sa jambe droite (mais l'état du vase



ne nous permet pas de le confirmer). Elle se tient à son partenaire avec sa main droite dans le cou de ce dernier. Elle porte un bonnet sur la tête. Les deux amants se regardent dans les yeux. Derrière la femme, à droite, se trouve une autre femme qui porte aussi un bonnet. Elle semble être étendue au sol, mais il est impossible d'élaborer dû à l'état du vase.

9133

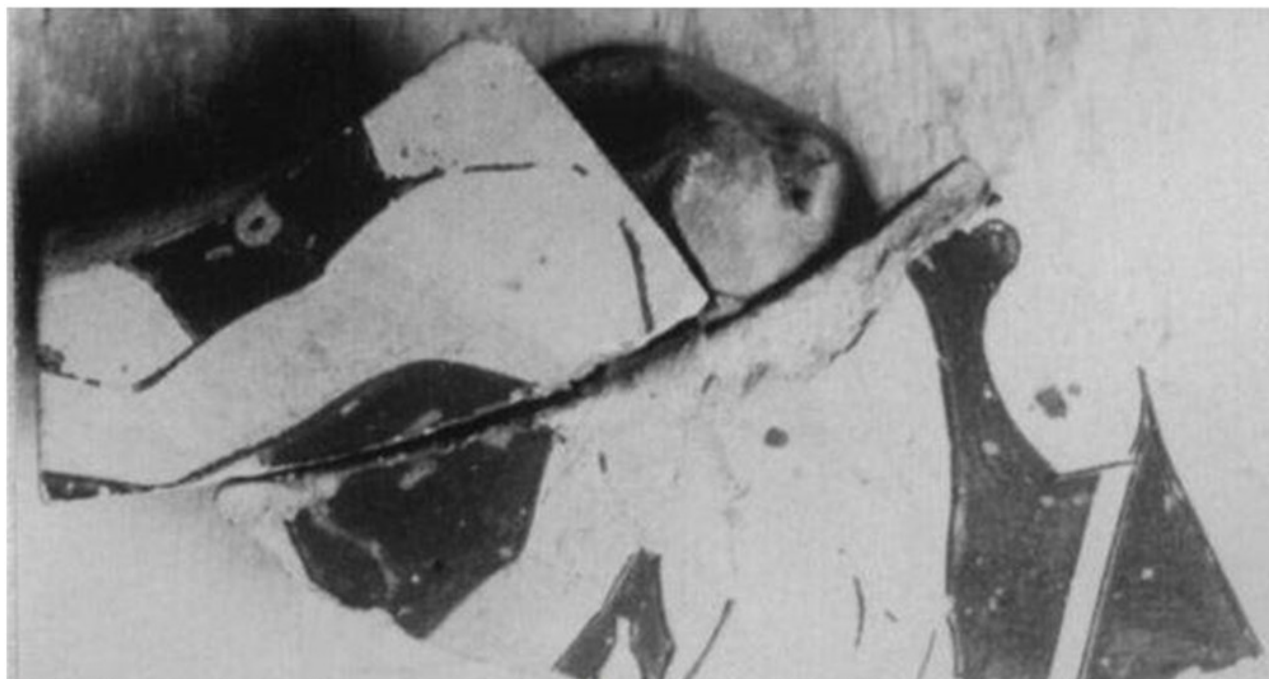
À gauche, un homme nu et en érection se dirige vers la droite. Il lève son bras droit. Au centre, une femme nue est penchée vers la droite et présente son postérieur à l'homme de gauche. Elle s'appuie au sol avec ses deux pieds et ses mains empoignent un coussin rayé. Devant elle, à droite, un individu (le sexe est indéterminable) se dirige vers la gauche et tend vers la femme au centre un phallus postiche avec sa main gauche.



2. Fragments

R463.2

Un homme nu en érection se penche vers la gauche, son bras gauche est levé et tendu devant lui alors que son bras droit semble prendre quelque chose (quelqu'un?) devant lui, mais au niveau de son bassin. Derrière lui se trouvent une cruche et son bâton de marche appuyé au mur.



R488

Un homme se dirige vers une femme à droite. Il tient dans sa main droite une coupe qu'il avance vers la femme. De sa main gauche, derrière son dos, il tient une outre. Il ne porte qu'un morceau de tissu qui repose sur son épaule gauche, passe dans son dos et repose sur



l'intérieur de son coude droit. Il n'est possible de voir que le dessus de la tête de la femme qui porte un bonnet décoré de lignes zigzagantes et de lignes pointillées. Elle semble surplomber un coussin décoré d'une bande foncée. Selon l'orientation de sa tête, il semble qu'elle soit accroupie au sol, mais il est impossible de savoir si elle s'appuie sur ses deux mains et sur ses deux pieds.



R1188

Une femme se penche vers la gauche et empoigne des deux mains le phallus en érection de son partenaire et s'apprête à lui faire une fellation. Elle regarde vers le haut, là où serait la tête de ce dernier, mais l'état fragmentaire de la pièce ne nous permet pas d'en être sûr. Elle porte un bonnet sur la tête. L'homme semble être étendu en appuyant son dos sur un quelconque objet à gauche.

R307

Un couple en train de copuler. Dû à l'état de conservation, il est impossible de savoir s'il s'agit d'un couple hétérosexuel ou homosexuel. Il est aussi difficile de voir s'il s'agit d'une position de levrette ou si simplement la personne s'assoit sur l'homme qui lui est couché.



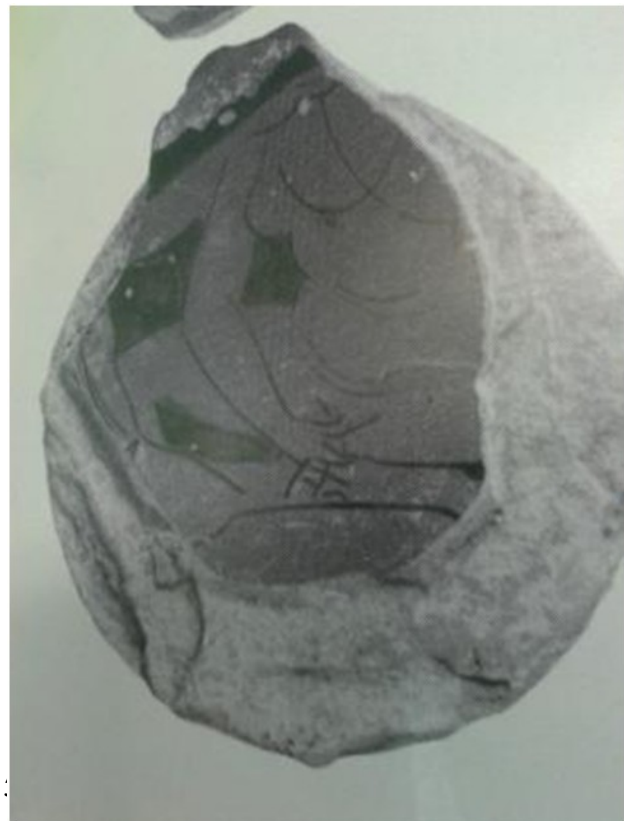
9021759



Un couple en train de copuler dans la position du lotus. L'homme se prépare à pénétrer sa partenaire à droite. Il la prend au postérieur de ses deux mains. La femme est couchée sur un meuble (inconnu dû à l'état du vase) et lève ses deux jambes en pliant ses genoux.

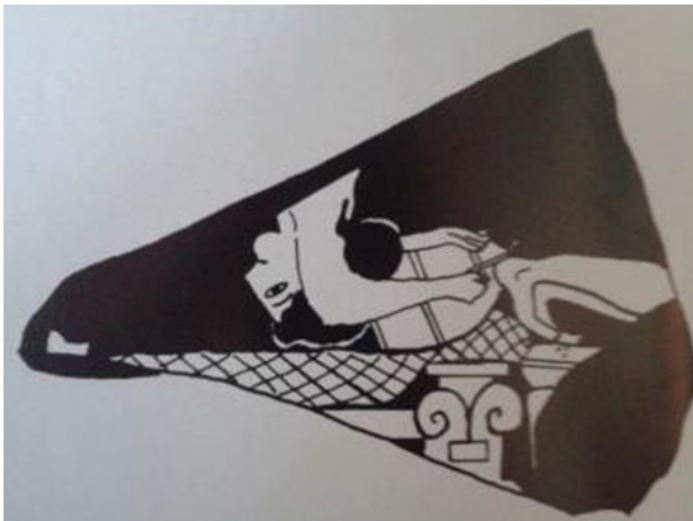
15339

Une femme nue (sauf pour un collier) surplombe un homme nu assis et en érection. Celle-ci empoigne le phallus de ce dernier et, en écartant les jambes, s'apprête à l'insérer dans son sexe. L'homme prend la femme à l'épaule droite avec sa main gauche. Le reste du vase est impossible à décrire du à l'état de conservation.



R260

A: Couple en train de copuler. Dû à l'état de conservation du vase, seuls les jambes, un pied et le phallus de l'homme sont visibles. Il pénètre une femme dont on ne voit que le postérieur et la cuisse droite. Le couple est couché sur une klinè et sous celle-ci se trouve un petit tabouret à patte de lion.



B: Une femme, dont le dessus de la tête repose sur une klinè, regarde vers la gauche. Elle s'appuie sur ses deux mains qui reposent sur un coussin rayé. À droite, l'on peut voir une autre klinè avec deux pieds. L'individu est allongé sur le ventre selon la position de ses jambes et il se tient sur les orteils.

R487

À gauche, une femme couchée sur le ventre sur un coussin rayé. Elle s'appuie au sol avec ses deux mains. Elle porte une boucle d'oreille ronde. Devant elle se trouve un individu portant un manteau. Il semble être assis sur une chaise et tient un bâton d'où une sorte d'outre pend. Sur son manteau, un fruit semble pendre.



Chapitre 2

Analyse iconographique

Le catalogue se veut très précis en ce sens où seules les scènes présentant des relations sexuelles explicites (ou sur le point de l'être) sont à l'étude. Le but, rappelons-le, est de savoir à quel point les scènes représentent la réalité sexuelle des Grecs du tournant du Ve siècle⁵⁴.

Pour tenter de répondre à cette question, il est indispensable de s'attarder aux différentes scènes présentées dans le catalogue. Dans un premier temps, les catégories seront analysées séparément pour relever les moindres détails pertinents au sein des séries (scènes semblables). Dans un deuxième temps, ces mêmes catégories seront comparées entre elles ce qui permettra d'investiguer les similitudes et/ou les différences.

1.1: Copulation en couple

En se référant au tableau 1.1, qui compile tous les vases présentant des scènes de copulation en couple, on remarque que ces 22 exemplaires proviennent principalement de la fin du VIe et de la première moitié du Ve siècle. Seul trois d'entre eux (**R970**, **R1184**, **41001**) se situent vers la seconde moitié du Ve siècle. Bien que la datation générale soit large -une marge d'erreur allant de 15 à 50 ans empêche toute certitude quant à la datation précise des vases- il est possible quand même de remarquer que les scènes où la femme est par-dessus l'homme n'apparaissent généralement pas avant 480, et qu'après 470 la position du lotus disparaît. Il pourrait être tentant de déceler un changement dans les goûts des consommateurs de l'époque lorsqu'un type est remplacé par un autre. Cette observation est malheureusement limitée du fait de deux exceptions, les vases **R117** et **15469** : **R117** devance de 20 ans les autres exemplaires alors que **15469**, lui, est de 20 ans plus tardif. Le seul fait de trouver un

⁵⁴ Sauf avis contraire, toutes les dates sont avant notre ère.

exemplaire qui ne correspond pas, chronologiquement, aux autres vases de la même série indique plus que probablement que le corpus conservé est incomplet. Il est ainsi impossible de confirmer ou même d'infirmer qu'un type de scène ait disparu au profit d'un autre alors qu'une simple coïncidence chronologique pourrait être alléguée d'où l'occasion de rappeler que les conclusions qui seront tirées dans la présente analyse doivent être considérées uniquement sur la base du corpus connu, c'est-à-dire des 49 vases compris dans le catalogue, un échantillon somme toute très limité.

Il est, par contre, frappant de constater à quel point les scènes présentant des relations en position de la levrette sont nettement plus fréquentes comparativement aux autres positions (lotus et femme par-dessus l'homme). En effet, sur un total de 22 vases, 14 présentent la position de la levrette, 4 la position du lotus alors que 5 présentent la femme assise sur l'homme⁵⁵.

a: Position de la levrette

(**R134**, **R361(B)**, **R434**, **R529.1**, **R543**, **R545**, **R577**, **R696**, **R864**, **R1184(A)**, **15221**, **41001**)⁵⁶

Deux caractéristiques principales sont à noter pour cette série de vases. Tout d'abord, la position comme telle. Comme on l'a décrit en introduction, la position de la levrette oblige la femme à se cambrer pour que l'homme puisse la pénétrer de derrière. Il est important ici de clarifier un point qui est source de discorde dans la communauté historique : ces scènes représentent-elles une pénétration anale ou vaginale⁵⁷? Les goûts des Grecs quant au type de

⁵⁵ Le total de 23 s'explique par le vase **R1184** qui présente deux positions différentes : levrette et lotus.

⁵⁶ Nous excluons **R519.4** ainsi que **R537** pour certaines comparaisons dues à leur état trop fragmentaire.

⁵⁷ Dover, K. J., *Greek homosexuality...* p. 100; Hoffmann, H., *Sexual and asexual pursuit...* p. 4; JOHNS, C., *Sex or symbol : erotic images of Greece and Rome*, London : British Museum Publications, 1982. p. 129-134; Keuls, E., *The reign of the phallus...* p. 176-179; Kilmer, M. F., *Greek erotica...* p. 180-186; Marks, M. C., *Heterosexual coital position...* p. 118; POMEROY, S. B., *Goddesses, whores, wives, and slaves : women in classical antiquity*, New York : Schocken Books, 1975. 265 pages. p. 144; Sutton, R. F., «Pornography and persuasion on Attic pottery»... p. 11; Sutton, R. F., *The interaction between men and women portrayed on Attic red-figure pottery*, Thèse (Ph.D.), University of North Carolina at Chapel Hill, 1984. p. 81-87.

pénétration seront abordés au chapitre traitant des mœurs⁵⁸. Pour l'instant, l'accent ne sera mis que sur l'aspect iconographique de ce dilemme.

D'un point de vue purement iconographique, le problème semble moins de savoir si ces scènes présentent une pénétration anale que de comprendre pourquoi certains vases présentent une certaine ambiguïté quant à cette question. Pour toutes les scènes de levrette dans cette catégorie, il est impossible d'identifier le type de pénétration. La raison de ce flou pourrait être double: il serait logique de penser qu'il n'est pas très important pour le peintre d'être précis dans son dessin. Pour qu'une scène soit comprise par ceux qui verront et utiliseront l'objet, il faut que le message soit très clair⁵⁹. On peut alors imaginer que pour l'artiste, la nature de la pénétration n'est pas une préoccupation majeure. Son souci premier est de rendre le message le plus explicite possible, c'est à dire d'explicitier de quel genre de scène il est question: une scène sexuelle. C'est ce que l'on constate en observant le catalogue. Sauf pour un exemple, **R134**, toutes les scènes montrent clairement qu'il y a un contact génital, mais sans préciser le type de pénétration⁶⁰. Le seul fait de présenter l'action serait alors important pour que l'observateur comprenne tout de suite de quoi il s'agissait. Une autre hypothèse pourrait être liée à la difficulté du médium et à la maîtrise technique de l'artiste. Rappelons premièrement que les scènes furent peintes sur des surfaces très restreintes et irrégulières. Le tondo est circulaire et concave alors que l'extérieur des vases est convexe. De plus, les surfaces décorées sont très serrées ce qui oblige le peintre à réfléchir à la composition de la scène⁶¹. Ainsi, peut-être est-il impossible d'être précis en représentant cette position surtout si cette précision n'est pas primordiale. Outre la difficulté due au support, l'habileté même du peintre pourrait aussi entrer

⁵⁸ Voir chapitre 3.

⁵⁹ Johns, C., *Sex or symbol...* p. 129.

⁶⁰ Précisons qu'ici **15221** et **R537** sont exclues dues à la cassure qui empêche de voir le contact génital. Bien que **15221** soit très abimé, la position de la femme laisse très peu de doute quant au type de position.

⁶¹ STROUP S. C., «Designing women: Aristophanes' *Lysistrata* and the "hetairization" of the Greek wife», *Arethusa*, Vol. 37, 1, 2004. p.54; Sutton, R. F., *The interaction between men and women...* p. 77-79. **R545** en est l'exemple type. La femme doit s'appuyer sur le tondo et l'homme est obligé d'ouvrir les jambes pour s'abaisser afin d'éviter de dépasser du cadre.

en ligne de compte. Bien que ces peintres soient parmi les plus reconnus de leur époque⁶², la technique picturale avait certaines limites. La perspective n'était toujours pas développée ce qui obligeait une certaine rigidité dans les représentations de profil. La position de la levrette, pour être explicite, demande à la femme de lever ou d'avancer une jambe, et ce d'une manière peu naturelle qui ne permettait sans doute guère plus à l'artiste d'être précis quant au type de pénétration. En effet, si elle ne fait qu'écartier ses jambes, son sexe n'est toujours pas visible et nous restons dans le même flou⁶³. Donc, quant à savoir si la levrette représente une pénétration anale, la question reste relativement futile⁶⁴, car cette précision semble inutile pour l'artiste, du moins, il n'éprouve pas le besoin d'être plus précis.

Un autre point à considérer est la position des corps des femmes. À l'exception de **R361B**, toutes les femmes s'appuient au sol, sur un coussin ou sur un meuble. Elles le font de leurs mains ou de la tête d'une manière qui semble indiquer qu'il leur serait difficile de prendre l'initiative, surtout pour celles dont la courbure dorsale est la plus marquée, ce qui laisse croire que, dans cette position, c'est l'homme qui bouge et non la femme⁶⁵. La femme ne semble donc pas prendre l'initiative, sauf dans une représentation (**R434**) où elle empoigne le phallus de son partenaire et le dirige vers son sexe. Toutefois, si elle contrôle l'action à ce moment-là, elle ne fait que préparer la scène à une position de levrette où l'homme, en la surplombant, sera celui qui bouge. C'est aussi en observant la position des hommes que l'on peut constater que dans la position de la levrette, ce sont eux qui dirigent l'action. En général, les hommes empoignent leur partenaire au dos, sous ou sur la poitrine et, dans une scène unique, l'homme saisit la femme sous le postérieur (**R529.1**). Avec cette gestuelle, on peut supposer que c'est l'homme qui bouge lors de la relation sexuelle et non la femme. Trois exemples (**41001**, **R543**, **R696**)

⁶² Brendel, O. J., «The scope and temperament of erotic art in the Greco-Roman world»... p. 19; Keuls, E., *The reign of the phallus*... p. 165; Sutton, R. F., *The interaction between men and women*... p. 75.

⁶³ **R134** en est l'exemple parfait.

⁶⁴ Le tout, d'un point de vu artistique. La pénétration anale quant aux mœurs et aux pratiques de l'époque sera traitée au chapitre 3.

⁶⁵ Pour **R519.4**, bien que la tête et les mains de la femme ne soient pas visibles, en observant la manière dont l'homme tient sa partenaire, il est possible de croire qu'il est celui qui bouge. Par contre, il convient d'être prudent et de se garder de conclure définitivement quand à savoir qui des deux amants dirige l'action.

montrent même que l'homme force sa partenaire à baisser la tête, ce qui démontrerait peut-être une certaine prise de contrôle plus marquée que dans les autres scènes. De plus, un exemple (**R577**) montre bien que c'est l'homme qui est actif, car une inscription sortant de sa bouche et visant la femme lui dit : *HEXE HΣYXOΣ* / Reste calme⁶⁶ ou «tout doux», ce qui peut impliquer qu'à ses yeux, la femme bouge trop.

b: Position du lotus
(**15469, R506, R507, R1184B**)

Les scènes présentant la position du lotus sont, comparativement aux scènes précédemment analysées, nettement moins disparates. Les quiproquos quant au type de pénétration sont éliminés pour toutes les instances de cette position: les jambes des femmes sont levées jusqu'au plafond, ce qui permet de voir le contact génital vaginal.

Dans cette position, ce sont toujours les hommes qui prennent l'initiative. Si l'on observe la manière dont la femme se tient, il est clair qu'elle se positionne afin de rester immobile alors que l'homme la pénètre. À l'exception de **R1184B**, toutes les femmes sont couchées sur une klinè et appuient leur dos sur un coussin tout en agrippant celle-ci de manière à éviter de rouler sur le dos. Notons que sur **R1184B**, à défaut de mobilier, la femme se tient au sol avec une main au dessus de son postérieur et s'agrippe à la tête de son partenaire avec l'autre main⁶⁷.

⁶⁶ Kilmer, M. F., *Greek erotica...* p. 83 traduit en anglais par «Hold still», ce qui correspond mieux au sens de la scène.

⁶⁷ N'oublions pas que la position des femmes peut tout aussi être expliquée par le tondo. En effet, le médium oblige à modifier les corps pour les faire entrer dans le cadre.

c: Femme par-dessus l'homme
(**R117**, **R545.2**, **R814**, **R824**, **R970**)

Pour la dernière série dans cette catégorie, notons d'emblée qu'il n'existe aucun doute quant au type de pénétration⁶⁸. Dans le cas de **R814**, il est d'autant plus clair que celle-ci est vaginale.

Parmi les 5 vases qui illustrent cette position, la femme prend à 2 reprises l'initiative (**R545.2**, **R970**). En effet, **R545.2** présente un homme couché sur une klinè et sa partenaire s'accroupit sur son phallus. L'homme ne la touche pas, c'est elle qui bouge. Sur **R970**, l'homme empoigne à deux mains les bords de la chaise ce qui montre bien que la femme qui va le chevaucher aura le contrôle de l'action.

Les autres vases de cette série montrent bien le que ce sont les hommes qui sont actifs. **R117** présente un homme assis sur une klinè qui tient sa partenaire alors que celle-ci se laisse prendre : ses mains ne s'appuient sur aucune surface et sa courbure dorsale montre qu'elle est dirigée par son partenaire. Sur **R814**, l'homme est assis sur une chaise et tient sa partenaire avec ses deux mains de manière à contrôler l'action. En effet, alors que cette dernière n'a que le bâton dans sa main droite comme appui, ses jambes sont levées, ce qui l'empêche de bouger par elle-même. **R824** montre l'homme qui abaisse sa partenaire sur lui alors que cette dernière, bien qu'elle s'appuie sur l'épaule de son amant, a une main qui ne l'aide pas à prendre l'initiative. Pour cette série, même si la femme est sur l'homme, elle n'est pas nécessairement celle qui est active.

⁶⁸ Prenons en compte que **R117** manque la partie du vase qui présenterait la pénétration. Par contre, en comparant avec les autres vases, il est relativement sûr d'estimer que selon la position des deux amants, une pénétration anale serait très difficile.

1.2: Copulation de groupe

Cette catégorie a été divisée en deux séries, soit les scènes de *kômos* (moment le plus avancé d'un symposium⁶⁹) et les scènes de «ménage à trois». Au total, 19 vases appartiennent à la catégorie de copulation de groupe et seulement 8 présentent une scène de «ménage à trois».

Comme pour la catégorie des scènes de copulation en couple, les vases représentant des copulations en groupe sont principalement issus du tournant du Ve siècle, comme le montre le tableau 1.2. Le seul vase qui, chronologiquement, sort du lot est **R1151** qui s'étend jusqu'à la dernière moitié du Ve siècle. Les scènes de «ménage à trois», comparativement aux scènes de *kômos*, ne sont pas présentes sur toute la période à l'étude : on ne les retrouve qu'entre 505 et 450. Tout comme les vases de la catégorie «copulation de couple», il n'est pas prudent de donner un sens aux changements dans les types de scènes. D'une part, les fourchettes chronologiques sont bien trop larges pour établir une chronologie sûre, et - rappelons-le- le corpus des vases est loin d'être complet à cause des pertes incalculables de vases. Cette analyse sert avant tout à expliciter ce que le tableau nous montre, et ce, sans se lancer à la recherche de réponses que les vases ne sont pas en mesure de nous donner.

a: Scènes de komos

(R62, R156, R192, R223, R249, R461, R490B, R518, R527.2, R697, R1151, 43264, 46171)

En observant le tableau 2, il est frappant de constater que, parmi les trois positions précédemment exposées, la levrette est la plus fréquente; elle revient à 9 reprises (**R156, R490B, R518, R527.2, 43264**). Avant tout, remarquons que **R223** diffère grandement du point de vue de l'acte sexuel. Il ne s'agit pas ici d'une levrette au sens propre, l'homme à droite, sur le côté A, insère un *ἄλιςβος* dans le sexe d'une femme. Dans le cas qui nous intéresse, l'homme ne pénètre pas la femme, il utilise un objet pour stimuler sa partenaire. Il serait ainsi plus juste

⁶⁹ Kilmer, M. F., *Greek erotica...* p. 57-58. Il est à préciser qu'il reste à prouver si ces scènes sont bien campées dans un symposium, voir le chapitre 3.

de considérer cette scène comme étant une stimulation artificielle, car elle ne représente pas, au sens général du terme, une position de levrette typique.

Dans la série de vases présentant des positions de levrette, comme pour les vases de la catégorie précédente, le type de pénétration n'est toujours pas explicite. Malheureusement, quatre exemples trop fragmentaires ont dû être laissés de côté pour des raisons évidentes (**R156A centre et B, R518B, R527.2**). Seuls deux exemples sont clairs quant au type de pénétration. **R156A** montre clairement une pénétration vaginale, l'anus de la femme est visible (image ci-contre), et **43264 gauche** où l'on voit que le phallus de l'homme est à l'extérieur à côté du postérieur de la femme. Pour les autres cas de cette série, il est impossible de savoir de quel type de pénétration il s'agit.



La position des corps sur les différentes scènes représentant la levrette est intéressante. Pour la majorité, ce sont les hommes qui prennent l'initiative, car les corps sont sensiblement placés de la même manière que pour les vases de copulation en couple. **R156A gauche** montre sans équivoque que c'est l'homme qui bouge du fait que la femme soit couchée sur une table, ce qui limite ses mouvements. Un exemple ambigu se retrouve sur **R527.2** à cause de l'état fragmentaire du vase. Il n'est pas possible de voir le haut du corps de l'homme, mais la position de la femme crée un dilemme. Cette dernière s'appuie sur un genou avec sa main droite, mais son autre main n'est pas visible à cause d'une cassure. Ainsi, à la seule estimation de la position de la femme, il est tout autant possible de penser qu'elle prend le contrôle de l'action que de croire que c'est l'homme qui la dirige. En comparant cette scène avec ses semblables, nous serions tentés de conclure que c'est l'homme qui bouge, mais un exemple (**43264 droite**) montre clairement la possibilité inverse. En effet, l'homme s'appuie au «plafond» de sa main gauche comme pour se retenir des poussées de sa partenaire, qu'il ne touche pas de la main droite. La femme, quant à elle, semble pousser avec ses bras qui sont tendus en tenant le petit tabouret devant elle et la position de son corps laisse entendre qu'elle

est en train de pousser vers son partenaire. Elle pourrait contrôler l'action, surtout que son partenaire ne la touche pas. En comparant avec la scène à gauche du même vase, on remarque que la femme a la même position que sa consœur, mais elle est empoignée par son amant. Cet exemple rend donc moins évidentes les conclusions que l'on pourrait porter sur **R527.2**, car il existe au minimum un exemple où la femme semble prendre l'initiative.

Parmi les 13 vases de style *kômos*, seulement 3 présentent la position du lotus (**46171**, **R461**, **R518**). À l'exception d'un vase (**R461**), les couples qui copulent dans cette position dans cette série le font debout au lieu d'être couchés. Ces trois exemples manifestent le fait que ce soit l'homme qui bouge. **R461** adopte sensiblement la même position que les vases de la catégorie précédente (copulation de couple, lotus), alors que pour les deux cas où le couple est debout, c'est l'homme qui soutient sa partenaire pour la lever du sol, ce qui ne laisse pas de doute quant au rôle passif des femmes.

Lorsqu'on observe le tableau 2, il saute aux yeux que les scènes où la femme est par-dessus l'homme sont rares. Sur les 13 vases de la série *kômos*, seulement deux présentent la position de la femme sur un homme. Pourtant, deux scènes sont bien différentes. **R223** présente une femme qui, dirigée par son partenaire qui l'emmène vers son phallus, ne semble pas contrôler quoi que ce soit dans ses actions, alors que sur **R249**, la femme semble en pleine maîtrise de la situation. En effet, son partenaire est étendu sur la klinè et s'appuie sur ses coudes, ce qui l'empêche de prendre sa partenaire, laquelle jouit de la liberté de ses mouvements. Avec aussi peu d'exemples, on manque d'éléments représentatifs de ce type de position, à tout le moins dans le cadre des vases de cette série.

Quelles sont les autres positions présentes sur ces vases? En termes de proportions, parmi les 16 positions répertoriées sous la colonne «autres» dans le tableau 2, la fellation est la plus commune : 6 scènes présentent des relations orales (**R223A**, **R156**, **R518A**)⁷⁰. Celles-ci peuvent paraître «fortes», en ce sens que les femmes semblent plutôt forcées d'accomplir cet acte, comme on peut le constater sur **R156A**. Par contre, sur le côté B, la femme ne semble pas

⁷⁰ **R156** en présente 3 et **R518A** 2.

être forcée par l'homme, car ce dernier ne la touche pas. Tout de même, la bouche des trois femmes est marquée de ridules, ce qui laisse entendre une certaine intensité et pourrait dénoter une obligation à accomplir l'acte⁷¹, mais ces ridules pourraient tout aussi servir à montrer le stéréotype «dévergondé» des femmes qui mettent trop de cœur à l'ouvrage ce qui viendrait contredire l'aspect de violence sur ce vase. Sur **R518A**, l'homme qui prend la femme en position de levrette la force de sa main à accomplir une fellation en poussant sa tête sur le phallus de l'homme à gauche. L'autre scène sur ce vase présente une femme qui semble vouloir empêcher son partenaire d'approcher en lui barrant la route avec son bras droit. En observant sa main gauche, il semble que la femme vient tout juste d'ouvrir la main pour laisser le phallus de son partenaire, ce qui laisse croire qu'elle vient d'interrompre la fellation qu'elle lui faisait. Il n'y a que sur **R223** que la femme semble ne pas être forcée, alors que sa bouche ne présente aucun signe de vigueur et que son partenaire s'étend en la regardant accomplir l'acte sans même la toucher. Par contre, celui-ci tient une sandale dans sa main droite, ce qui pourrait laisser croire qu'il menace la femme d'accomplir l'acte, mais qui sait, cet objet pourrait simplement servir de code pour rendre du ton érotique de la scène⁷². Il vient alors difficile de conclure quant à la violence qui semble émaner de ce type de représentation. Certains exemples pourraient bien montrer que les femmes sont forcées d'accomplir l'acte (**R156A**, **R518**) alors que d'autres (**R156B**, **R223**) en prenant en compte de l'ambiguïté des ridules autour de la bouche des femmes, nous montrent le contraire.

Certaines positions sont uniques dans cette catégorie. La position dite du missionnaire n'apparaît qu'une seule fois (**R192 intérieur**) et il semble que l'artiste eut du mal à la représenter de manière à ce que l'action soit explicite, car pour montrer le contact génital vaginal, la femme est représentée de côté alors que l'homme est couché sur le ventre, ce qui expliquerait la rareté de cette position dans tout le corpus des scènes sexuellement explicites. Ici, par contre, l'homme semble bien diriger l'action, mais on remarque que sa partenaire tient dans sa main droite une sandale et semble s'apprêter à frapper son amant. On remarque aussi

⁷¹ Kilmer, M. F., *Greek erotica...* p. 116.

⁷² Nous y reviendrons au chapitre 3.

que la jambe droite de la femme entoure celles de l'homme, ce qui laisse croire que le couple était en plein ébat jusqu'à ce que l'homme soit distrait par la femme sous la klinè en train de se masturber. Il est difficile de savoir qui bouge dans cette scène, car, bien que l'homme soit en position pour être actif, il semble distrait par la femme sous la klinè. De plus, la sandale que tient la partenaire de l'homme pourrait tout aussi servir à dénoter du ton érotique de la scène et ne devrait pas alors être vu comme un objet servant à frapper. Il serait alors plus prudent de ne pas tenter de pousser l'analyse trop loin étant donné l'ambiguïté inhérente à cette scène. Notons simplement qu'à première vue, étant donné la position qu'adopte le couple pour copuler, il est physiquement plus logique de croire que c'est l'homme qui bouge.

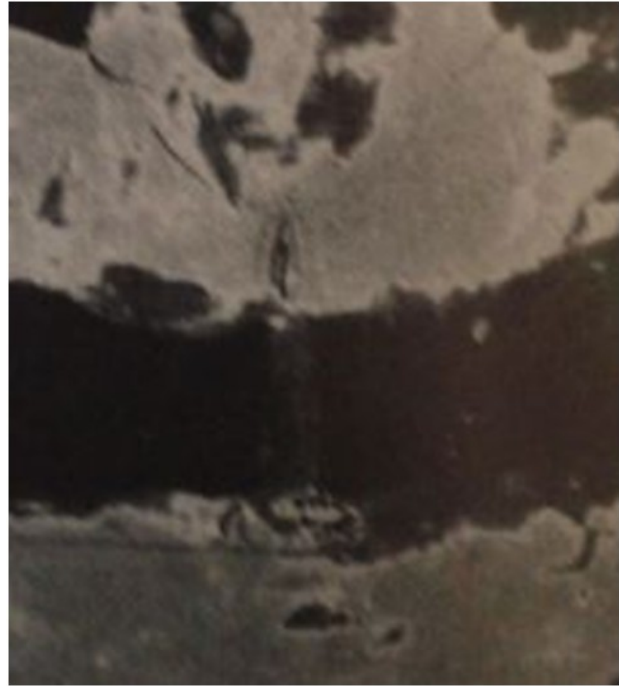
Un autre exemple unique émaille cette catégorie, soit un cunnilingus exécuté d'une manière bien particulière (**R192A**). En effet, l'homme est étendu au sol et excite sa partenaire debout avec sa bouche. C'est le seul exemple de ce type d'acte pour tout le corpus connu. Il est, par contre, difficile de savoir lequel des deux partenaires est actif étant donné la position adoptée.

R62 présente, à droite, un couple qui s'enlace, mais il n'est pas possible de confirmer s'il sont en train de copuler ou s'ils ne sont qu'à la phase préliminaire. Cette position «couchée» pourrait être le prélude à une position de missionnaire. Il est impossible d'arriver à des conclusions sur cette scène, il n'en reste pas moins que cette position «couchée» soit unique dans cette catégorie. L'homme est clairement celui qui bouge du fait qu'il enlace sa partenaire et semble soit la déposer sur l'oreiller, soit l'amener vers lui pour un baiser.

R1151 est de loin le vase qui présente la position la plus imaginative. Nous retrouvons deux hommes qui tiennent une femme par-dessus un homme couché sur une table. Cette scène est-elle réelle ou non? La femme est «suspendue» au-dessus de l'homme couché grâce aux deux hommes qui la prennent par les bras et les jambes. Cette dernière ne s'appuie donc sur rien et l'acte dépend entièrement des hommes qui la soutiennent. De plus, l'homme couché ne touche pas sa partenaire, ses bras sont même placés de façon à éviter d'encombrer l'action. Le type de pénétration semble clair, mais un problème s'impose. Le sexe de la femme est bien visible, mais on remarque que le phallus de l'homme n'y est pas inséré. En fait, l'organe de l'homme est quelque peu effacé et il n'est pas facile de savoir s'il y a une pénétration anale ou

si les hommes sont en train d'abaisser la femme pour une pénétration vaginale⁷³ (voir l'image ci-contre).

La position observée sur deux vases (**R192A** et **R518B**) présente un couple en train de copuler debout face à face. Le second exemple est trop fragmentaire pour élaborer suffisamment, mais il est possible de voir que la femme ne repose plus sur le sol et qu'elle est soutenue par son partenaire. Elle-même s'accroche à une sorte de poignée au plafond. Par contre, l'exemple



sur **R192A** montre bien la copulation, mais le contact génital n'y est pas explicite. À la différence des vases précédents, la femme ici se tient au sol sur un pied, mais elle ne s'accroche à rien d'autre, l'homme la supporte sans aide.

Il serait possible d'ajouter à ces vases **R697**, mais avec prudence, vu l'état fragmentaire de la pièce. En effet, nous pouvons observer trois couples, mais il est impossible de savoir s'il y a contact génital sauf pour le couple à droite. En fait, l'homme semble être debout alors qu'il n'est pas possible de savoir si la femme repose sur un meuble ou si elle est complètement soutenue par l'homme. Le bras droit de cette dernière semble reposer sur l'épaule gauche de son partenaire, mais la scène est trop abimée pour savoir qui des deux amants prend l'initiative. Le seul élément qu'il est possible d'avancer de manière sûre est le contact génital vaginal qui est explicitement représenté.

⁷³ Une observation méticuleuse de l'objet original permettrait peut-être de résoudre le problème.

b: Scènes de «ménage à trois»
(**R461, R464, R486, R489, R490A, R898, 9133**)

L'autre série de vases qui appartient à la catégorie des copulations de groupe regroupe les scènes dites de «ménage à trois». Ceux-ci se distinguent des vases dits «*kômoi*» de par leur composition qui est récurrente : en général, trois individus, une femme au centre flanquée de deux hommes, sont sur le point d'entreprendre une relation sexuelle⁷⁴. Le fait de retrouver cet arrangement des personnages marque un contraste évident avec les vases de *kômos* qui sont plus aléatoires dans leur composition et présentent toujours plus de trois individus.

L'élément à observer est la répétition des mêmes scènes à travers toute cette série.

Scènes semblables:

- Femmes couchées ou assises: **R464A, R486A, R490A, 23731**⁷⁵
- Femmes penchées au-dessus du sol: **R461, R464B, R486B, R489, 9133**
- Femmes debout ou portées: **R898**

Même si les individus changent de positions (la femme plus radicalement que les hommes), les scènes conservent toujours la même composition, c'est-à-dire une femme flanquée de deux hommes. De plus, aucune de ces scènes ne présente un contact génital explicite. Les hommes sont soit trop éloignés de la femme ou, lorsqu'ils sont assez près, le phallus est sur le point de pénétrer, mais reste à une distance assez claire pour montrer qu'il n'y a pas de pénétration. Cette précision est importante, car cette «règle» de non-pénétration est scrupuleusement respectée par tous les vases de cette série. Pour bien comprendre ce code, il faut observer le vase **R490** qui présente, sur le côté A, une scène de «ménage à trois» où cette règle de non-pénétration est respectée, alors que sur le côté B, on retrouve une scène de *kômos* qui montre une pénétration de manière explicite. Ce même contraste se retrouve sur **R461**, qui

⁷⁴ Sauf pour **R898A** qui présente quatre individus, mais cette scène fut tout de même incluse dans cette série, car la quatrième personne, un homme, ne brise pas fondamentalement la composition de la scène qui présente tout de même un groupe de trois individus semblable aux autres vases de cette série, soit une femme flanquée de deux hommes.

⁷⁵ Bien que Beazley doute de l'authenticité de ce vase, nous avons décidé de l'inclure dû à l'hésitation de ce dernier.

présente au bas une scène de «ménage à trois» clairement sans pénétration : l'homme stimule le sexe de la femme avec les doigts. Sur la scène en haut du vase, on retrouve, par contre, quatre personnes (seuls les pieds de la quatrième personne à droite subsistent), signe que la composition n'est pas celle du type «ménage à trois», d'autant plus que le contact génital est clair. Encore une fois, cette «règle» de non-pénétration est d'autant plus explicite qu'on peut voir sur un même vase, deux scènes n'appartenant pas à la même catégorie.

En termes de positions adoptées, bien qu'aucun contact génital ne soit indiqué, il est tout de même possible d'estimer la position qui devrait advenir:

- Levrette: **R464B, R486B, R489, 9133**
- Lotus: **R490A, 23731A**
- Autre: **R898**

Encore une fois, la position de la levrette est celle qui domine et il semble que ce soit toujours l'homme qui bouge, et ce, peu importe le type de position adoptée.

Parmi les 8 exemples de scène de ce type, 7 présentent un homme qui tient un objet (le plus souvent une sandale). Un seul exemple, **9133**, diverge en ce sens où l'homme à gauche tient un *ὄλισβος* et non une sandale.

Cette catégorie est bien unique en son genre, car, sauf pour un seul exemple (**R898**), toutes les scènes sont particulièrement semblables. On se retrouve avec un type de scène qui respecte vraisemblablement un code bien établi⁷⁶.

⁷⁶ La ressemblance entre les scènes de **23731** et **R490A, R464A** est frappante même s'il existe quelque doute sur l'authenticité de **23731**. Si ce vase se révèle authentique, de sérieuses questions doivent être posées quant au peintre ou l'atelier qui le peignit et aux relations entre les peintres. Rappelons que ces deux vases sont contemporains, mais produits par deux peintres différents (**R464A** fut fait entre 505-475 par le peintre Onesimos et que **R490A** entre 490-475 par Antiphon).

2: Fragments

Reste les fragments, c'est-à-dire toutes les scènes (morceaux) où il est impossible de dire si l'action se déroule en groupe ou en couple ou, pour certains exemples, dans quelle position se déroule l'acte précisément.

R463.2 n'a de particulier sinon qu'il est impossible de savoir de quel type de copulation il y est question ni même de connaître la position adoptée. Le seul élément qui laisse croire à une scène sexuellement explicite est le bout du phallus de l'homme et son bras gauche qui semble saisir un autre individu dont le sexe est impossible à déterminer.

R487 et **R488** semblent être des fragments de scènes de ménage à trois : dans les deux cas, on peut voir un homme soit près d'une femme, qui semble être en position de levrette, mais l'état fragmentaire empêche toutes certitudes.

R1188 montre clairement une fellation, mais le contexte reste incertain, sommes-nous en présence d'une scène de couple ou de groupe? Il est tout de même possible de voir que la femme semble avoir le contrôle sur l'action, car elle empoigne le phallus de son partenaire des deux mains et ouvre la bouche pour accomplir l'acte. Il n'est malheureusement pas possible de voir s'il y a un individu derrière elle qui la force à accomplir l'acte.

R307 montre bien une copulation en levrette, mais le contexte du vase n'est pas clair quant à savoir s'il s'agit d'un groupe ou d'un couple. Le type de pénétration est ambigu tout comme la majorité des scènes présentant cette position. Il n'est pas non plus possible de savoir qui contrôle l'action.

9021759 montre bien une copulation dans la position du lotus où l'homme dirige l'action en tirant la femme vers lui. Il n'y a pas de contact génital, mais le type de pénétration à venir n'est pas certain bien que si l'on se fie aux autres copulations dans cette position, la pénétration vaginale est à prévoir. Le contexte reste lui aussi incertain, copulation de couple ou de groupe?

Finalement, **15339** montre clairement une copulation vaginale, mais le contexte de groupe ou de couple reste lui aussi incertain. Le contrôle de l'action l'est lui aussi. En effet, on peut remarquer que la femme dirige le phallus de son partenaire vers son sexe, mais on peut aussi voir la main droite de l'homme qui agrippe la femme à l'épaule droite et semble l'abaisser sur son phallus. Il serait possible de voir sur cette scène une action concertée ce qui expliquerait pourquoi la femme dirige le sexe de son partenaire afin de faciliter la pénétration. Malheureusement, l'état fragmentaire empêche toute conclusion.

En fonction des nombreuses imprécisions, les fragments seront omis dans les sections suivantes afin d'éviter de leur faire dire ce qu'ils ne disent pas nécessairement.

Comparaison des catégories

En comparant les deux catégories (copulation de couple et de groupe) entre elles, un élément est particulièrement saillant: les scènes sexuellement explicites ne se retrouvent pas aux mêmes endroits sur les vases. Majoritairement, la copulation en couple se trouve à l'intérieur du vase (le tondo) alors que les scènes de groupes se retrouvent à l'extérieur:

- Scènes de couples: sur 22 vases, 17 se retrouvent à l'intérieur alors que 5 sont à l'extérieur.
- Scènes de groupe: tous les 19 vases présentent des scènes sexuellement explicites à l'extérieur. On ne retrouve qu'une seule scène de ce type à l'intérieur (**R192**).

Cette différence semble significative, car la majorité des vases sont d'un type dont la forme permet de peindre l'intérieur comme l'extérieur⁷⁷. On remarque que dans le cas des scènes de couple, lorsqu'une scène se trouve dans la tondo, l'extérieur du vase n'est pas décoré⁷⁸. Seulement deux vases ne respectent pas cette règle (**R537** et **R545.2**). Le premier arbore des ménades sur ses deux côtés alors que le second présente des scènes où des athlètes s'adonnent à des activités physiques⁷⁹. Bien que ces deux vases soient décorés à l'intérieur comme à l'extérieur, les scènes sexuellement explicites ne se trouvent qu'à l'intérieur des vases. Dans le cas des scènes de groupe, les vases sont décorées à l'intérieur comme à l'extérieur⁸⁰, mais les scènes à l'intérieur ne sont pas sexuellement explicites. Le seul exemple où une scène sexuellement explicite se trouve à l'intérieur comporte aussi des scènes de ce type à l'extérieur (**R192**). Ainsi, une nouvelle catégorisation apparaît à la lumière de cette

⁷⁷ Parmi les 49 vases à l'étude, seulement 9 sont d'un type qui ne permet pas de peindre ni de voir l'intérieur (Scènes de couple: **R361**, **R696**, **R970**, **R1184**, **15469**; Scènes de groupe: **R62**, **R697**, **R898**, **R1151**) ce qui force les scènes à être à l'extérieur uniquement. Voir la section sur le médium pour plus de détails quant à la typologie des vases et leur utilisation.

⁷⁸ Voir l'image 1 de l'annexe iconographique.

⁷⁹ Voir l'image 2 en annexe. **Côté A**: scène de lutte avec un arbitre. **Côté B**: des *hoplodromoi*, c'est-à-dire des coureurs en armure d'hoplite.

⁸⁰ Sauf pour **R223** qui, bien qu'étant d'un type dont la forme permet de peindre et de voir l'intérieur, celui-ci n'est décoré qu'à l'extérieur.

observation : en général⁸¹, les vases à scènes de couple sont plus «individuels», car seul l'utilisateur du vase voit l'image alors que tous les autres vases sont «publics»⁸² du fait que tous peuvent voir les scènes. Pourrait-on ainsi comprendre que certains vases furent utilisés dans un contexte précis?⁸³

Du point de vue des différentes positions déjà mentionnées, il n'est pas surprenant de constater que la position de la levrette est celle qui est la plus fréquente. En effet, lorsqu'on comptabilise tous les vases (en incluant les fragments du catalogue 3), on remarque que sur un total de 49 vases, la position de la levrette apparaît 29 fois, la position du lotus 10 fois et la position où la femme est par-dessus l'homme, 8 fois. Quant aux autres positions qui sont difficiles à regrouper, on en retrouve un total de 16 dont plusieurs sont uniques, mais parmi celles-ci, la fellation revient à 7 reprises et n'apparaît que sur les vases «publics»⁸⁴. La levrette est plus fréquente sur les vases «individuels» (14 instances pour ce type puis 9 sur les vases publics), que les scènes où la femme est sur l'homme sont nettement plus fréquentes sur les scènes en couple (5) que lors des scènes en groupe (2). Remarquons aussi que les positions plus «fantaisistes» n'apparaissent que sur les vases «publics».

Quant aux types de pénétration, la levrette est de loin celle qui crée le plus d'ambiguïtés. Rares sont les exemples où il est explicitement montrée de quel type de pénétration il s'agit. Les autres positions sont moins incertaines, mais comme on l'a mentionné au début de ce chapitre, ce problème n'est peut-être pas aussi important. Le seul fait de présenter une relation sexuelle est suffisant pour donner le ton à la scène.

D'un point de vue général, ce sont toujours les hommes qui bougent, même si certains cas montrent la femme à la manœuvre. Ce sont principalement dans les scènes où la femme est par-dessus l'homme que l'on peut voir ces exemples peu nombreux.

⁸¹ C'est-à-dire 17 vases sur 22.

⁸² C'est-à-dire 24 vases sur 41 (les fragments ne sont pas inclus dans ce total ce pourquoi celui-ci arrive à 41).

⁸³ Nous reviendrons sur ce point au le chapitre 3.

⁸⁴ Le fragment **R1188** peut ainsi laisser croire qu'il s'agit d'une scène de groupe, mais la prudence est toujours de mise afin d'éviter d'apporter des conclusions non étayées.

Le dernier élément à remarquer qui sera utile pour l'analyse future est les regards. Françoise Frontisi-Ducroux a élaboré une théorie quant au fait que les regards qu'échangent les individus sur les vases sont une marque de réciprocité alors que ceux qui évitent les regards mutuels «[...] suggèrent une entente incomplète.»⁸⁵. Nous y reviendrons au chapitre 3. Par contre, pour y parvenir, il convient de relever les instances où des regards s'échangent afin de compiler toutes les données avant de se lancer dans l'analyse plus poussée. Le tableau 5 en annexe présente toutes les occurrences où des individus se regardent. Le tableau ne retient pas (pour rester en accord avec la théorie des regards mutuels de F. Frontisi-Ducroux) les scènes, telles que **R506** ou **R361B**, où un individu regarde son partenaire alors que celui (ou celle-ci) regarde ailleurs. De plus, le tableau rejette les exemples où un échange de regards s'effectue entre deux personnes qui ne copulent pas, par exemple la femme et le flûtiste sur **R489**.

La première constatation à faire, lorsqu'on observe le tableau 5, est la rareté des regards mutuels. En effet, parmi les 49 vases à l'étude, seulement 9 montrent des regards mutuels. Parmi ces 9 vases, 5 sont des scènes de couple pour 4 des scènes de groupe. Parmi les scènes de couple, on retrouve l'échange des regards seulement sur les scènes où le couple est en position du lotus ou lorsque la femme est au dessus de l'homme. La levrette n'est pas, pour une fois, la série dominante. Quant aux scènes de groupe, c'est sans aucun doute les scènes de *kômos* qui présentent des regards mutuels plus fréquemment (à 3 reprises) alors que les scènes de ménage à trois n'ont qu'un seul exemple, **R898B**, qui est, rappelons-le, unique parmi la série des scènes de ménage à trois.

Objets et vêtements

La section précédente s'est principalement concentrée sur les actions des individus présents dans les scènes. Un œil un tant soit peu attentif aura remarqué d'autres éléments présents dans ces scènes. En effet, une pléiade d'objets sont représentés et il convient de s'y attarder quelque peu. Le tableau 4 compare tous les vases du catalogue en faisant ressortir les

⁸⁵ Frontisi-Ducroux, F., «Le sexe du regard» dans Paul Veyne; François Lissarrague; Françoise Frontisi-Ducroux, *Les mystères du Gynécée*, Paris : Gallimard, 1998. p. 206.

différents éléments que l'on retrouve dans les scènes. Plusieurs récurrences vestimentaires tout d'abord, sont observables. Même si la grande majorité des individus sont nus, certains arborent quelques éléments d'habillement. Le vêtement peut se trouver en arrière-plan, pendu au mur. Chez les hommes comme chez les femmes, la couronne et le bonnet reviennent à plusieurs reprises, ce dernier étant, par contre, plus commun chez les femmes que chez les hommes. Les femmes arborent quelquefois un ruban pour attacher leurs cheveux et il n'est pas non plus rare de voir des femmes porter des bijoux. Ceux-ci sont principalement portés à la cuisse ou à la cheville, on retrouve quelques colliers, mais plus rarement des boucles d'oreilles.

En ce qui concerne les vêtements, on trouve surtout des himations. Ils appartiennent souvent aux hommes qui soit les portent, soit les ont enroulés autour de leur bâton de marche. Le manteau est aussi un élément récurrent dans les scènes, mais il est important de préciser que pour deux exemples (**R527.2**, **R814**), c'est la femme qui le porte.

Rares sont les occurrences où les hommes portent des sandales, mais plus fréquentes sont celles où ils les tiennent en main (**R156**, **R223**, **R464A**, **R486B**, **R490**, **R518**, **R898B**, **23731**). Un seul exemple montre une femme tenant une sandale (**R192 Int**). D'autres objets sont tenus tel une outre (**R488**), un *ὄλιβος* (**9133**) et un aulos (**R518A**). Ce dernier objet n'apparaît que sur les scènes de groupe. Soit un individu en joue, soit on aperçoit son étui au mur, ce qui peut laisser croire qu'il y ait été rangé : aucune scène de copulation en couple ne présente un homme (ou une femme) qui tient un objet.

Quant au mobilier, c'est principalement la klinè et le tabouret que l'on retrouve en plus grande proportion. Des candélabres apparaissent quelquefois ainsi que des chaises. Évidemment, comme le lit est très présent, il va sans dire qu'on retrouve fréquemment des coussins. Fait à noter, certaines femmes sont à même le sol et s'appuient sur un coussin. Par contre, dans plusieurs cas, c'est sur une outre de vin qu'elles reposent. Ces derniers cas surviennent plus fréquemment sur les scènes de «ménage à trois».

Analyse du médium

Il va de soi que l'étude des vases à caractère sexuel s'intéresse principalement à l'iconographie de ceux-ci. Par contre, l'examen du médium qui présente ces scènes est tout aussi, sinon plus, important pour mieux comprendre le contexte dans lequel il fut réalisé.

Ces vases étaient fabriqués pour une raison bien particulière : la consommation du vin (principalement du *symposion*)⁸⁶. En se référant au tableau 3, on constate que la majorité des vases sont des coupes (ou *kylikes*), c'est-à-dire des contenants évasés servant à boire le vin. Parmi les 49 vases à l'étude, 37 sont des coupes⁸⁷ dont une, **R223**, est un canthare, un autre modèle de coupe à anses larges. Les autres types de vases servent principalement aux autres fonctions entourant la culture du vin⁸⁸:

- Cratère (**R696**): Mélanger le vin
- Dinos (**R697**): Mélanger le vin
- Oenochoé (**R970**): Une cruche pour verser le vin.
- Pélikè (**R361**): Conservation du vin
- Stamnos (**R898** et **R1151**): Conservation du vin
- Askos (**R1184**): Pour verser des petites quantités de liquide (vin/huile)

Mais deux d'entre eux ont une autre utilité:

- Hydrie (**R62**): Recueillir l'eau au puits ou à la fontaine
- Lécythe (**15469**): Contenir et étendre des parfums ou des huiles parfumées

⁸⁶ Johns, C., *Sex or symbol ...* p. 117. Sutton, R. F., *The interaction between men and women...* p. 75; Brendel, O. J., «The Scope and Temperament...» p. 30; Sorkin Rabinowitz, N., «Excavating women's homoeroticism in ancient Greece: evidence from Attic vase painting», dans Nancy Sorkin Rabinowitz; Lisa Auanger, *Among women : from the homosocial to the homoerotic in the ancient world*, Austin : University of Texas Press, 2002. p. 109; Skinner, M. B., *Sexuality in Greek and Roman culture*, 2e ed., Hoboken : Wiley-Blackwell, 2014. p. 102. Quant au *symposion*, voir le chapitre 3.

⁸⁷ Sont inclus les fragments identifiés par Beazley comme provenant de coupes.

⁸⁸ Deux vases sont des fragments dont le type de vase n'est pas identifié (**R260** et **R1188**).

Il est donc clair que ces vases ressortissaient à un contexte où le vin était central. Mais encore convient-il de se demander où ces vases furent découverts, et la réponse à cette question apporte son lot de nouvelles questions.

D'emblée, les vases présentés dans le catalogue ont tous été identifiés par Beazley comme étant attiques⁸⁹, c'est-à-dire qu'ils furent fabriqués par les Grecs de la cité d'Athènes et ses environs. Le lieu de leur découverte est, par contre, différent. Le tableau 3 révèle que sur les 49 vases présentés, 19 proviennent d'Étrurie (l'Italie préromaine), 3 de la Grèce (dont deux d'Athènes) alors que la provenance des 27 autres, près de la moitié du corpus, est inconnue⁹⁰. De plus, il est très rare de retrouver des artefacts en bonne condition, sauf s'ils ont bénéficié de bonnes conditions de préservation. Dans la majorité des vases à l'étude, ceux dont la provenance nous est connue, proviennent de tombes d'aristocrates épargnées par les intempéries et le pillage⁹¹. Ici, plusieurs questions se posent quant à leur provenance: 1- pourquoi retrouve-t-on des vases attiques en Étrurie? 2- les scènes sont-elles davantage le reflet de la culture étrusque que de la culture grecque? 3- pourquoi des vases destinés à la consommation du vin se retrouvent-ils dans un contexte funéraire? 4- jusqu'à quel point le marché étrusque a-t-il influencé la production grecque, c'est-à-dire jusqu'à quel point ces vases furent-ils spécifiquement destinés à l'exportation vers l'Étrurie?

Tout d'abord, il peut paraître surprenant de retrouver des vases attiques en Étrurie. Pourquoi une civilisation produit-elle des objets à son image, destinés à la consommation

⁸⁹ *The Beazley archive*, [En ligne]. <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>

⁹⁰ Deux vases, **R1151** et **23731**, sont peut-être des faux, mais leur provenance présumée n'est pas indiquée.

⁹¹ Lewis, S., «Representation and reception (Athenian pottery in its Italian context)» dans John B. Wilkins; Edward Herring, *Inhabiting symbols: symbol & image in the ancient Mediterranean*, London : Accordia Research Institute, University of London, 2003. p. 175; Sutton, R. F., «Pornography and persuasion... p. 5; LYNCH, K. M., «Erotic images on Attic vases: markets and meanings» dans John H. Oakley; Olga Palagia, *Athenian potters and painters. Volume II*, Oxford : Oxbow Books, 2009. p. 161; MURRAY, O., *La Grèce à l'époque archaïque*, Toulouse : Presse universitaire du Mirail, 1995. p. 223. **R1184** provient d'une tombe dans le quartier du Céramiques à Athènes, il est difficile de savoir à quelle classe appartenait le défunt : Hoffmann, H., *Sexual and asexual pursuit...* page 9 note 5.

locale pour les vendre ailleurs⁹²? Pourquoi alors retrouver de tels produits à l'étranger? Plusieurs théories ont été mises de l'avant pour expliquer la présence de ces vases à l'étranger et les relations entre Grecs et Étrusques⁹³.

L'artisan grec produit normalement des objets en ayant en tête une clientèle athénienne sans se soucier de l'exportation. Certains produits pourront terminer à l'étranger alors que la majorité sera écoulée sur le marché local. Certains vases peuvent aussi n'être utilisés qu'une seule fois ou rarement pour ensuite être vendus à l'étranger comme produit usagé⁹⁴. Quant aux clients étrangers, ils achètent le plus souvent sans se soucier de la sélection des produits, pourvu que ce soit athénien⁹⁵.

En observant la concentration de la distribution de ces vases en Étrurie, on vient cependant à se demander si l'artisan avait conscience de ce que ses produits étaient appréciés à l'étranger. Peut-être pouvait-il lui-même sélectionner parmi son inventaire certaines pièces qu'il savait être susceptibles d'intéresser les clients étrangers. Ceux-ci achetaient donc des produits reflétant la culture athénienne, mais en sélectionnant des formes précises ou des scènes auxquelles ils pouvaient malgré tout s'identifier, tels des vases, par exemple, arborant des hoplites⁹⁶. Ces scènes ne représentent pas la culture étrusque, mais l'aspect militaire s'intègre malgré tout à cette culture, ce qui montre à quel point une interprétation peut différer selon l'observateur⁹⁷

Artefacts made and decorated within self-conscious local traditions, especially those in regular use, reflects and reinforce the identities and priorities of the

⁹² Arafat K.; Morgan, C., «Athens, Etruria and the Heuneburg : mutual misconceptions in the study of Greek-barbarian relations» dans, Ian Morris, *Classical Greece : ancient histories and modern archaeologies*, Cambridge: New York : Cambridge University Press, 1994. p. 109.

⁹³ Recension inspirée de celle de Lynch, K. M., «Erotic images on Attic vases... p. 161-162.

⁹⁴ Théorie du «second-hand market» de Webster, T.B.L., *Potter and Patron in Classical Athens*, Londres : Methuen, 1972. p. 272.

⁹⁵ Osborne, R., «Workshops and the iconography and distribution of Athenian red-figured pottery: a case study» dans Simon Keay; Stephanie Moser, *Greek art in view*, Oxford : Oxbow Books, 2004. p. 78-94.

⁹⁶ Lynch, K. M., «Erotic images... p. 162.

⁹⁷ N'oublions pas non plus que l'art étrusque a été fortement influencé par l'art grec dès le VIIIe. Celui-ci est donc en partie fait de codes grecs.

societies which produce them. When they move beyond the boundaries of the producer society and are integrated within the material cultures of other social groups, they acquire new roles and meanings. Hence it is possible to think of such artefacts as commodities with ascribed, but redefinable, social identities and value.⁹⁸

À la lumière d'autres découvertes, il semble qu'une demande bien particulière amena l'artisan grec à modifier délibérément sa production pour plaire à ses clients étrangers. L'un de ces exemples est celui des amphores nicosthéniennes qui furent fabriquées en Grèce, mais qui présentent des caractéristiques bien particulières qu'on ne retrouve pas sur les vases typiquement attiques : «Their shape, derived directly from bucchero, belongs to an Etruscan tradition going back to ninth-century impasto [...], and in addition to the majority decorated in black-figure, there is a group decorated predominantly in black-glaze with the occasional use of Six's technique on the neck which closely resembles bucchero. »⁹⁹ Ces vases furent spécialement trafiqués de manière à ce que par leur forme, mais aussi par leur iconographie, ils représentent la culture étrusque : «The targeting apparently extends to the iconography of the vases, with, for example, three Nikosthenic amphorae showing boxers much as are seen on the contemporary wall painting from Tarquinia [...]»¹⁰⁰. Ce dernier exemple montre bien que les artisans de la céramique étaient à l'écoute de leurs clients et que ces derniers passaient parfois des «commandes spéciales»¹⁰¹.

En ce qui concerne les scènes sexuellement explicites, on a par contre prétendu qu'elles étaient symboliques, c'est-à-dire des distorsions de la réalité, des *topoi* qui «[...] paraissent n'être ni Grecs ni Étrusques, mais des personnages créés pour un marché qui, d'après les

⁹⁸ Arafat K.; Morgan, C., «Athens, Etruria and the Heuneburg... p. 108.

⁹⁹ *Ibid.*, p.115. Voir aussi Williams D., «Greek potters and painters: marketing and movement» dans Tsingarida, A; Viviers D., *Pottery markets in the ancient Greek world (8th - 1st centuries B.C.)*, Bruxelles : CReA-Patrimoine, 2013. p.. 46 et Langridge-Noti E., «Consuming iconographies», p. 64 dans la même étude; Lynch, K. M., «Erotic images... p. 162.

¹⁰⁰ Arafat K.; Morgan, C., «Athens, Etruria and the Heuneburg... p. 115 en se référant à la figure 7.3 (ABV 217.8 (Rome, Torlonia) et 225.9 (Rome).

¹⁰¹ Langridge-Noti E., «Consuming iconographies»... p. 67.

informations données par des voyageurs ou des trafiquants, les accueillera volontiers.»¹⁰². Kathleen M. Lynch¹⁰³ propose même que les scènes soient spécialement conçues pour une clientèle étrusque, et que leur interprétation diffère selon l'observateur. En effet, en observant certains vases à caractère sexuel, il est facile de lier les orgies à la vision que les Grecs avaient des Étrusques :

Théopompe, dans le livre XLIII de ses Histoires, ajoute qu'il est monnaie courante chez ces populations de mettre les femmes en commun ; celles-ci prennent un soin particulier à leur corps, n'hésitant pas à s'exercer en compagnie des hommes, ou entre elles. En effet, les femmes n'éprouvent aucune honte à se montrer nues. Lors des banquets, elles se mettent à table, non point aux cotés de leurs maris, mais indifféremment auprès du premier convive qui se présente, donnant un toast à qui bon leur semble. Du reste, dotées d'une rare beauté, elles sont aussi de sacrées buveuses.¹⁰⁴

Ainsi, il est bien possible que les vases sexuellement explicites furent créés par les Grecs qui croyaient dépeindre ce qu'ils s'imaginaient être la culture étrusque alors que ceux-ci, en recevant ces vases, croyaient y voir un reflet de la culture grecque. Cette théorie se base principalement sur le fait que la majorité de ces vases furent trouvés en Étrurie¹⁰⁵. Kathleen M. Lynch va même plus loin, en analysant les dépôts de vases de l'Agora d'Athènes¹⁰⁶. Ces dépôts sont dus à un événement bien particulier : le sac d'Athènes par les Perses en 479, durant les guerres médiques. Lorsque les Perses occupèrent la cité, il semble qu'ils aient pollué les puits

¹⁰² La Genière, J. de, «Les amateurs des scènes érotiques de l'archaïsme récent» dans Athena Tsingarida; Laurent Baway, Shapes and uses of Greek vases (7th-4th centuries B.C.) : proceedings of the symposium held at the Université libre de Bruxelles, 27-29 April 2006, Bruxelles : CReA-patrimoine, 2009. p. 346.

¹⁰³ Lynch, K. M., «Erotic images... p. 163 en se réfèrent à des exemples plus tardifs comme les vases chinois du XVIIIe et les cartes postales orientalisantes algériennes du XXe siècle qui étaient destinés à une clientèle européenne qui désirait des produits proches de leur culture, mais qui représentait «l'autre» ou plutôt l'image de ce qu'ils s'attendaient à être l'autre.

¹⁰⁴ Athénée, *Les Deipnosophistes* XII, 14.

Θεόπομπος δὲ ἐν τῇ τεσσαρακοστῇ τρίτῃ τῶν ἱστοριῶν καὶ νόμον εἶναι φησὶν παρὰ τοῖς Τυρρηνοῖς κοινὰς ὑπάρχειν τὰς γυναικας· ταύτας δ' ἐπιμελεῖσθαι σφόδρα τῶν σωμάτων καὶ γυμνάζεσθαι πολλάκις καὶ μετ' ἀνδρῶν, ἐνὶ στήθεσσι δὲ καὶ πρὸς ἑαυτάς· οὐ γὰρ αἰσχρὸν εἶναι αὐταῖς φαίνεσθαι γυμναῖς. Δειπνεῖν δὲ αὐτάς οὐ παρὰ τοῖς ἀνδράσι τοῖς ἑαυτῶν, ἀλλὰ παρ' οἷς ἂν τύχῃσι τῶν παρόντων, καὶ προπίνουσιν οἷς ἂν βουληθῶσιν. Εἶναι δὲ καὶ πιεῖν δεινὰ καὶ τὰς ὄψεις πάνυ καλάς.

¹⁰⁵ Lynch, K. M., «Erotic images... p. 161 et de La Genière, J., «Les amateurs des scènes érotiques... p. 339.

¹⁰⁶ Lynch, K. M., «Erotic images... p. 159-160.

domestiques afin de nuire aux Athéniens lorsque ceux-ci seraient de retour de leur exil défensif¹⁰⁷. La population, les considérant comme étant contaminés, décidèrent, durant le grand nettoyage postsaccage, de les condamner en les remplissant de poterie pour ensuite les sceller¹⁰⁸. L'importance de ces sites réside dans le fait qu'ils montrent l'état de la ville à l'époque où ces événements se produisirent. Comme nous l'avons mentionné antérieurement, les vases à caractère sexuel sont limités dans le temps. Vers la seconde moitié du Ve siècle, ce type de scène disparaît. Ainsi, les dépôts autour de l'Agora sont, comme les tombes, des capsules qui permirent de préserver des vases datant de l'époque où les vases à l'étude étaient toujours produits. Le recensement de ces puits démontre un élément important : «Among the some one hundred pieces of red-figures pottery from the Persian destruction clean-up, there are no examples of scenes of heterosexual intercourse.»¹⁰⁹. Ainsi, il serait tentant de croire que les vases à scène sexuellement explicite étaient uniquement destinés au marché étrusque, car ils proviennent tous d'Italie alors qu'aucun ne fut trouvé à Athènes.

Par contre, cette conclusion devient problématique lorsqu'on s'intéresse un peu plus à la provenance des vases à l'étude. Tout d'abord, lorsqu'on s'attarde à la catégorie plus large des vases érotiques, les données sont quelque peu maigres : «M.F. Kilmer a établi [...] une liste de 443 vases porteurs de thèmes érotiques, ou proches de l'érotisme. Seuls 49 d'entre eux ont une provenance connue [...]»¹¹⁰. Rappelons ensuite que pour les 49 vases présentement à l'étude, c'est-à-dire des vases porteurs de scènes de copulation hétérosexuelles, la provenance de près de la moitié du corpus, 27 vases, est inconnue. À la lumière de cette information, il semble risqué d'avancer le fait que ces vases soient destinés uniquement pour le marché étrusque en raison de leur provenance. De plus, trois vases, rappelons-le, furent découverts en Grèce: deux à Athènes, **R1184** dans une tombe du Céramique¹¹¹ et **R697**, et un en Argolide **15339**. Le recensement des puits autour de l'Agora révèle tout de même un élément d'analyse très

¹⁰⁷ Ou alors les Grecs ont-ils considéré que leur utilisation par les Perses les avaient souillés.

¹⁰⁸ SHEAR T. L., «The Persian destruction of Athens: evidence from Agora deposits», *Hesperia*, Vol. 62, No. 4, 1993. p. 415-417; Hérodote, 9, 49.

¹⁰⁹ Lynch, K. M., «Erotic images... p. 160.

¹¹⁰ La Genière, J. de, «Les amateurs des scènes érotiques... p. 338.

¹¹¹ Hoffmann, H., *Sexual and asexual pursuit...* p. 4. (R3)

important. Les puits condamnés étaient principalement domestiques¹¹², ce qui confirmerait le fait que les Athéniens n'utilisaient pas des vases à scènes sexuelles dans leurs maisons, mais cela n'empêche pas le fait que ce type de vase était utilisé dans d'autres contextes. Nous reviendrons sur cet aspect plus tard, mais il convient tout de même de constater que des vases sexuellement explicites, même si c'est en très faible quantité, furent trouvés en Grèce.

Du fait de la provenance inconnue de plusieurs vases et de quelques exemplaires trouvés en Grèce, il est donc bien probable que les scènes représentent un aspect de la culture grecque, mais que ces scènes s'intégraient aussi à la culture étrusque, ce qui expliquerait leur présence dans cette région.

C'est ce qui semble être la raison la plus logique lorsqu'on s'intéresse quelque peu à cette culture. En effet, il semble que la présence de ces vases grecs en Étrurie soit due au fait que l'élite les utilisait pour marquer leur différence avec le reste de la population¹¹³. Ils n'étaient peut-être pas les seuls à comprendre leurs significations, mais ils étaient sûrement les seuls à pouvoir se les procurer¹¹⁴. Les vases à caractère sexuel semblent avoir été utilisées pour renforcer le désir de l'élite qui voulait se différencier du reste du peuple en consommant des produits étrangers. Il était si important pour l'élite de s'assurer de se distinguer des autres classes sociales qu'il fallait qu'ils le fassent aussi dans la mort. Ce point est très important, car les vases qui furent trouvés en Étrurie proviennent tous, rappelons-le, de tombes d'aristocrates. Larrisa Bonfante propose une théorie qui lie la sexualité et la mort chez les Étrusques, car, selon elle, cela permettait, une fois trépassé, à l'élite de montrer la continuité de leur lignée¹¹⁵. De plus, ces tombes imitent des maisons, et les sarcophages qui y sont placés représentent des couples couchés sur une klinè en train de banqueter (en buvant du vin) avec leurs ancêtres¹¹⁶.

¹¹² Lynch, K. M., «Erotic images... p. 160.

¹¹³ Arafat K.; Morgan, C., «Athens, Etruria and the Heuneburg... p.117.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Bonfante, L., «Etruscan sexuality and funerary art» dans Natalie Boymel Kampen; Bettina Bergmann, *Sexuality in ancient art: Near East, Egypt, Greece and Italy*, Cambridge; New York : Cambridge University Press, 1996. p. 159.

¹¹⁶ Murray O., *La Grèce à l'époque archaïque...* p. 223; Brendel, O. J., *Etruscan art*, New Haven : Yale University Press, 1995 (1978). p. 387-392; Arafat K.; Morgan, C., «Athens, Etruria and the Heuneburg... p.117.

La mise en scène représente un *symposion* post-mortem (à la Grecque), ce qui renforce ce désir de l'élite de se démarquer du reste de la population en pratiquant des activités typiquement grecques. Il est alors possible de savoir pourquoi des vases normalement utilisés pour la consommation du vin se retrouvent dans un contexte funéraire. Comme les tombeaux représentent des *symposia* post-mortem (où l'on boit du vin), les vases sont parfaitement à leur place dans ce contexte où les Étrusques voulaient imiter certains comportements «à la Grec». Ainsi, il serait possible de croire que les Étrusques achetaient spécifiquement des vases athéniens pour montrer leur appartenance à une classe sociale distincte, mais leur interprétation et leur utilisation de ces vases leur étaient propres.

Ici, nous comprenons peut-être pourquoi les Étrusques voulaient posséder de tels vases, mais il reste à se demander jusqu'à quel point le marché étrusque eut une influence sur la production grecque. Rappelons que parmi les 22 vases dont la provenance est connue, 19 viennent d'Étrurie, ce qui indique clairement qu'un marché important pour ce type d'objet existait entre la Grèce et l'Italie préromaine. Il est donc possible, à voir l'ampleur des vases en Étrurie et la faible quantité trouvée en Grèce, que les vases trouvés en Grèce ne soient que des «accidents de parcours», c'est-à-dire qu'ils étaient initialement destinés au marché étrusque, mais qu'ils plurent à certains individus qui en achetèrent tout de même. Le débat actuel au sein de la communauté historique tourne principalement autour de cette question, c'est-à-dire de savoir si les vases à caractère sexuel étaient destinés uniquement au marché étrusque et si les scènes y représentent alors la culture grecque.

Les données sur le commerce dans l'Antiquité sont minces et plusieurs hypothèses ont été avancées. Les sources les plus souvent utilisées sont les épaves de navires marchands qui sombrèrent dans la Méditerranée, dont la cargaison est accessible¹¹⁷. Peu d'épaves cependant ont été trouvées, menant à un constat contradictoire : d'un côté, la faible quantité de poterie

¹¹⁷ Langridge-Noti E., «Consuming iconographies»... p. 64; Arafat K.; Morgan, C., «Athens, Etruria and the Heuneburg»... p. 109.

dans les cargaisons¹¹⁸ de certains navires laisse entendre que ce type d'objet servait à combler l'espace vide pour maximiser le voyage. Le commerce de la céramique n'aurait donc pas été à ce point important pour influencer la production en Attique¹¹⁹. D'un autre côté, l'importance de la cargaison en poterie d'autres épaves (près de 800 coupes attiques pour un simple navire¹²⁰) laisse croire au contraire que les liens commerciaux entre la Grèce et l'Italie étaient à ce point importants qu'Elizabeth Langridge-Noti parle de «targeted selling/marketing»¹²¹. Par contre, ces données ne permettent pas d'établir l'influence du marché étrusque sur la production grecque. En effet, même si une cargaison possédait une grande quantité de céramique, il est possible que le navire se soit arrêté plusieurs fois tout au long de sa route pour écouler sa cargaison dans différents ports «[...] the Porticello wreck, for example, may have begun its journey as far east as Byzantium [...]. A selection of wine, oil and fish from different regions, including Athens, could have formed a major part of many cargoes [...]. Yet the degree of direct Athenian input into the cargoes which reached Etruria is questionable [...]»¹²². Il est ainsi très difficile d'évaluer à quel point certains objets étaient destinés spécialement pour le marché étrusque ou étaient simplement inclus dans la cargaison pour générer un profit au premier client potentiel¹²³.

Comme nous l'avons vu, quelques rares cas semblent indiquer qu'une relation spéciale pouvait exister entre un producteur grec et un marchand étrusque. Les amphores nicosthéniennes en sont un bon exemple. Un autre exemple est **R223** qui est un vase à scène sexuelle, mais dont la forme (le canthare) se retrouve presque qu'exclusivement en Étrurie¹²⁴. Il est bien possible que ce vase fût une commande spéciale. La scène est semblable à celles que l'on retrouve sur les vases à l'étude, on l'a vu, mais c'est la seule occurrence où on voit un

¹¹⁸ Arafat K.; Morgan, C., «Athens, Etruria and the Heuneburg... p.109.

¹¹⁹ *Ibid.* p.116-120.

¹²⁰ Langridge-Noti E., «Consuming iconographies»... p. 64. note 19.

¹²¹ *Ibid.*, p. 64.

¹²² Arafat K.; Morgan, C., «Athens, Etruria and the Heuneburg... p.116.

¹²³ Il est tout aussi possible que les colonies grecques du Sud de l'Italie aient été des clients majeurs pour les produits venant de Grèce et que ceux-ci, de par leur proximité, revendaient aux Étrusques les produits qui semblaient être les plus prisés. Reste que les clients «prioritaires» étaient Grec.

¹²⁴ Langridge-Noti E., «Consuming iconographies»... p. 64.

homme utiliser un *ὄλισθος* pour stimuler sa partenaire, ce qui peut peut-être laisser croire que, comparativement à ses semblables, ce vase fut spécialement destiné pour le marché étrusque, alors que les autres sont des vases au départ pour la Grèce, qui finissent par intéresser aussi les Étrusques. Par contre, une «commande spéciale» force l'artisan à utiliser son temps pour produire une petite quantité qui sera vendue à une minorité, ce qui, dans l'optique d'une entreprise rentable, n'est pas soutenable financièrement¹²⁵. Il est donc logique de penser qu'un artisan produira en général des pièces qui seront sujettes à intéresser la plus vaste proportion de clients¹²⁶ et qu'il favorisera la vente locale avant de produire pour un marché risqué et peu régulier¹²⁷. Cela ne l'empêche pas de faire des commandes spéciales pour des clients qui ont la bourse bien remplie ou simplement pour faire rayonner à l'étranger sa réputation. En examinant les marques sur le pied des vases destinés à l'exportation, Véronique Chankowski¹²⁸ démontra que les relations commerciales entre Grecs et Étrusques étaient «[...] plus contractuelles que mercantiles¹²⁹». Ces marques représentent le prix à payer par le marchand, mais il est intéressant de constater que le prix indiqué ne représente pas la valeur unitaire des objets, mais bien le prix d'un ensemble de vases, ce qui laisse entendre que le commerce de la poterie fine se faisait en lots¹³⁰. De cette manière, il était plus rentable pour l'artisan de produire une certaine quantité qui serait exportée, tandis que le marchand était tout aussi favorisé, car il pouvait, une fois à destination, briser les lots et modifier le prix à l'unité pour engendrer un plus grand profit¹³¹. Cette différence de prix sous entend donc que les marchés étrangers n'influençaient pas la production attique, car le changement de prix n'affectait que le vendeur et non l'artisan : «[...] la valeur ajoutée de la céramique attique, acquise par le commerce extérieur et par sa diffusion dans le bassin méditerranéen, ne semble pas avoir

¹²⁵ Lynch, K. M., «Erotic images... p. 162.

¹²⁶ Langridge-Noti E., «Consuming iconographies»... p. 67.

¹²⁷ Arafat K.; Morgan, C., «Athens, Etruria and the Heuneburg... p.109-110.

¹²⁸ Chankowski V., «La céramique sur le marché: l'objet, sa valeur et son prix problèmes d'interprétation et de confrontation des sources» dans Tsingarida A; Viviers D., *Pottery Markets in the Ancient Greek World (8th - 1st centuries B.C.)*, Bruxelles : CReA-Patrimoine, 2013. p. 25-38.

¹²⁹ Chankowski V., «La céramique sur le marché... p. 36.

¹³⁰ *Ibid.*, p.29.

¹³¹ *Ibid.*, p. 31, 33.

d'incidence sur le marché de départ. Ces écarts de valeur entre le marché de production et les marchés de diffusion, qui rendent compte de marchés cloisonnés, permettaient aux importateurs de réaliser les bénéfices nécessaires à la rentabilité de leurs expéditions maritimes.»¹³².

Il est donc risqué de croire que les vases à scènes sexuelles étaient uniquement destinés à l'exportation vers l'Étrurie à cause du cloisonnement des marchés. De plus, le manque d'informations quant à la provenance de plus de la moitié des vases limite les conclusions. Il est aussi peu logique de croire que les scènes représentent la culture étrusque, car on retrouve de ces scènes en Grèce. Bien que les exemplaires que nous possédons soient peu nombreux, n'oublions pas que les seuls vases que nous possédons viennent des tombes, étrusques comme grecque, ce qui laisse croire qu'une plus grande quantité de vases aurait pu exister à Athènes. En effet, la raison de leur conservation est liée aux tombes qui agissent comme des capsules temporelles. Le fait de retrouver plus de vases en Étrurie est simplement dû au fait que cette culture avait comme tradition, à un certain moment, de reproduire des *symposia* post-mortem, ce que les Grecs ne faisaient pas. Ainsi, de ne retrouver que peu de vases à caractère sexuel en Grèce est peut-être simplement dû aux aléas du temps. En effet, les vases que l'on retrouve dans les tombes athéniennes présentent d'autres types de scènes, mais lorsqu'on retrouve des scènes érotiques, elles apparaissent sur des vases qui ont une autre fonction que le *symposion*¹³³. Cela nous démontre simplement que les Grecs n'utilisaient pas des vases symptomatiques pour leurs rites funéraires, alors que les vases qu'ils utilisaient pour les banquets ont peut-être simplement été perdus de par aléas du temps. Ainsi, les vases sexuellement explicites présenteraient bien la culture grecque, mais pour bien comprendre quel aspect de cette société ils reflètent, il faut s'attarder à des points bien précis qui seront abordés au chapitre suivant.

¹³² Chankowski V., «La céramique sur le marché... p. 36.

¹³³ La Genière, J. de, «Les amateurs des scènes érotiques... p. 343. Ici elle fait référence à un lécythe à figure noire (Fig. 9) représentant des couples en pleine activité sexuelle daté de -490.

Chapitre 3

Symposion

Comme mentionné au chapitre 2, les vases présentant des scènes sexuellement explicites servaient à la consommation du vin. Plus particulièrement, ces coupes, ou *κύλικες*, étaient utilisées lors des *symposia*, c'est-à-dire des banquets où le vin était central¹³⁴.

Le terme *symposion* ne désigne en fait qu'une phase du banquet. C'est le moment où les convives consomment le vin après le *deipnon*, le repas¹³⁵. Oswyn Murray¹³⁶ résume cette phase en trois aspects : c'est une réunion exclusivement d'hommes à laquelle l'action de boire est plus importante que le fait de manger et où les convives participent couchés sur des *klinai*, des lits; ce genre d'événement doit donc être organisé dans un lieu spécial.

Il faut s'intéresser à cet aspect de la culture grecque afin de comprendre le contexte dans lequel les vases à l'étude étaient utilisés et aussi pour répondre à la question initiale : jusqu'à quel point ceux-ci représentent-ils la réalité des Grecs du Ve siècle?

Le *symposion* était étroitement lié à l'idéologie aristocratique. Lors du banquet, tous recevaient la même part de vin et chaque convive pouvait s'exprimer au même titre que ses confrères¹³⁷. Cette rencontre servait à favoriser les liens entre les citoyens, c'est-à-dire de créer une relation de camaraderie entre des hommes qui ne sont pas liés par le sang¹³⁸. Le vin servait justement à favoriser cet esprit de fraternité en permettant à tous de se détendre et de s'exprimer librement¹³⁹ en créant une ambiance, grâce à l'ivresse et à la musique, où il était

¹³⁴ Skinner, M. B., *Sexuality in Greek...* p.102; Murray O., *La Grèce à l'époque archaïque...* p. 225.

¹³⁵ Corner S., «Symposion» dans Thomas K. Hubbard, *A companion to Greek and Roman sexualities*, Hoboken : John Wiley & Sons Inc., 2014. p. 199.

¹³⁶ Murray, O., «Symptotic History» dans MURRAY, O., *Symptotica : a symposium on the symposion*, Oxford : Clarendon Press, 1990. p. 6.

¹³⁷ Corner, S., «Symposion»... p. 200.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 207.

¹³⁹ Pellizer, E., «Outlines of a morphology of symptotic entertainment» dans MURRAY, O., *Symptotica : a symposium on the symposion*, Oxford : Clarendon Press, 1990. p. 179.

possible d'échapper aux contraintes et aux conventions sociales¹⁴⁰. Par contre, ce relâchement aviné se devait d'être contrôlé afin d'éviter les excès «This opposition [...] is therefore intended to define [...] the distance between the correct celebration and the anti-*symposium* characteristic of barbarians [...] considered violent and non-cultural, because unable to make appropriate use of the divine gifts of Dionysos.»¹⁴¹. L'ambiance est donc favorable à la consommation des désirs et des plaisirs, mais le tout doit se faire avec une certaine modération de manière à ce que tous puissent y avoir accès également¹⁴².

Durant la soirée, les convives participaient aussi à une compétition de poésie où tous récitaient une œuvre improvisée ou préalablement mémorisée¹⁴³. Avec le temps, l'art poétique se professionnalisa et on vit apparaître des poètes composant spécialement pour cette occasion¹⁴⁴, comme Anacréon de Téos, au Ve siècle. Leurs œuvres traitaient de plusieurs sujets,¹⁴⁵ dont l'amour. Ces derniers servaient à émouvoir l'assistance en abordant l'amour dans ses contradictions¹⁴⁶:

Par exemple, un homme peut désirer une jeune femme qui ne le lui rend pas en retour :

πῶλε Θρηκίη, τί δὴ μελοζὸν ὄμμασι βλέπουσα νηλέως φεύγεις, δοκεῖς δέμ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν; ἴσθι τοι, καλῶς μὲν ἂν τοιτὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι, ἠνίας δ' ἔχων στρέφοιμίς' ἀμφὶ τέρματα δρόμου· νῦν δὲ λειμῶνάς τε βόσκειαικοῦφά τε σκιρτῶσα παίζεις, δεξιὸν γὰρ ἵπποπείρην οὐκ ἔχεις ἐπεμβάτην.

O cavale de Thrace pourquoi me fuir, cruelle, avec des yeux désobligeants? Ou crois-tu que je sois un complet ignorant? Je pourrais, dis-le toi, parfaitement t'assujettir au mors ou bien tenir les rênes, et vire la cavale contre la borne alors! En attendant, tu te nourris dans les prés, où tu peux librement t'amuser. Car tu n'as pas connu le cavalier qui monte la cavale et sait la maîtriser¹⁴⁷.

¹⁴⁰ Corner, S., «Symposion»... p. 200.

¹⁴¹ Pellizer E., «Outlines of a Morphology... p. 178.

¹⁴² Corner, S., «Symposion»... p. 200.

¹⁴³ Pellizer E., «Outlines of a Morphology... p. 179.

¹⁴⁴ Murray O., *La Grèce à l'époque archaïque*... p. 225.

¹⁴⁵ «Ces poèmes pouvaient être militaires, comme ceux de Tyrtée, politiques et moraux, comme une bonne partie du corpus de Théognis.» *Ibid.*

¹⁴⁶ Pellizer E., «Outlines of a morphology... p. 181; Skinner M.B., *Sexuality in Greek*... p. 59.

¹⁴⁷ Anacréon, fr 417.

L'âge avancé du poète peut aussi être la cause du rejet :

*σφαίρη δηῦτέ με πορφυρῆ βάλλων χρυσοκόμης Ἔρωσ νήνι ποικιλοσαμβάλω
συμπαίξειν προκαλεῖται· ἢ δ', ἐστὶν γὰρ ἀπ' εὐκτίτου Λέσβου, τὴν μὲν ἐμὴν
κόμην, λευκὴ γάρ, καταμέμφεται, πρὸς δ' ἄλλην τινὰ χάσκει.*

Amour, aux cheveux d'or, qui me jette une balle à la couleur de pourpre, m'appelle pour jouer avec la jeune fille aux beaux souliers brodés. Mais elle, qui s'en vient de Lesbos la cité, a vu mes cheveux blancs. Cela ne lui dit rien. Elle regarde ailleurs vers d'autres que les miens...¹⁴⁸.

D'autres sources, se déroulant durant des *symposia*, semblent indiquer que des femmes pouvaient être présentes et qu'elles contribuaient à cette consommation des plaisirs. L'extrait qui suit met en scène Philocléon qui demande des faveurs sexuelles à une joueuse d'aulos :

*ἀνάβαινε δεῦρο χρυσομηλολόνηθιον, τῆ χειρὶ τουδὶ λαβομένη τοῦ σχοινίου. ἔχου:
φυλάττου δ', ὡς σαπρὸν τὸ σχοινίον· ὅμως γε μέντοι τριβόμενον οὐκ ἄχθεται. ὅρ
ἄς ἐγὼ σ' ὡς δεξιῶς ὑφειλόμην μέλλουσαν ἤδη λεσβιᾶν τοὺς ζυμπότας· ὧν οὐνεκ
' ἀπόδος τῷ πέει τωδὶ χάριν.*

Monte ici, mon petit henneton d'or et prends dans ta main la corde que voici. Tiens bien; mais prends garde, car elle est en mauvais état, la corde; cependant, je t'assure qu'une friction ne lui est pas désagréable. Tu vois avec quelle adresse je t'ai soustraite, au moment où on allait te faire faire la débauche, aux autres convives. En retour, montre-toi complaisante pour le machin que voici.¹⁴⁹

À la lumière de ces sources, on constate, outre la qualité de délier la langue, que le vin servait aussi à relâcher les mœurs. En effet, il semble que le banquet, normalement réservé qu'aux hommes, accueillait des femmes à titre d'artistes (musiciennes/danseuses), mais aussi pour offrir des services sexuels.

Cet aspect est aussi visible sur certaines scènes des vases à l'étude. Plusieurs d'entre elles mettent en scène des *symposia*, c'est-à-dire que les images reflètent le contexte d'utilisation des vases¹⁵⁰ comme le montrent certains éléments iconographiques¹⁵¹ qui y sont

¹⁴⁸ Anacréon, fr 358.

¹⁴⁹ Arist, *Guêpes*, 1341-1347.

¹⁵⁰ Johns, C., *Sex or symbol* ... p. 119. Sutton, R. F., «Pornography and persuasion... p. 7-8.

¹⁵¹ Revoir le tableau 4.

liés : les couronnes portées par certains participants, les outres de vin sur lesquelles certaines femmes s'appuient, les vases utilisés par certains participants¹⁵², l'aulos, parfois utilisé, parfois simplement suspendu au mur et, bien sûr, la *kline*^{153 154}.

Il est donc clair, à la lumière, non seulement des textes, mais aussi des scènes se trouvant sur les vases destinés au *symposion*, que le contexte dans lequel ils étaient utilisés favorisait, grâce à la consommation de vin, non seulement la fraternité entre hommes, mais aussi les plaisirs sexuels.

Le lieu de ces rencontres est aussi un aspect important à comprendre pour aider à répondre à notre question. En observant les vestiges des maisons de l'époque archaïque et classique, il est très difficile de savoir quelle était la fonction des pièces. Leur architecture est très endommagée et un simple espace carré révèle peu quant aux activités qu'on y menait. Une pièce est tout de même plus facilement identifiable, c'est l'*andron*. Elle se distingue par son architecture particulière où le périmètre est surélevé et la porte légèrement décentrée. Ceci permettait de placer des *klinai* tout autour de la pièce¹⁵⁵, ce pourquoi elle est d'habitude associée au *symposion*. L'*andron* est généralement, avec la cour, l'unique endroit à comporter quelques décorations¹⁵⁶, ce qui laisserait à penser que cette pièce revêtait une importance particulière : l'endroit où l'homme de la maison recevait ses visiteurs notamment lors des *symposia*. De plus, l'*andron* est souvent la seule pièce qui soit séparée des autres. Une maison typique du début de l'époque classique est faite de manière à ce que, pour y pénétrer, il faille passer préalablement par la cour intérieure. Le but était de séparer la maison en une section

¹⁵² **R192A** montre une femme en train d'utiliser une *kylix*

¹⁵³ Sutton, R. F., *The interaction between men and women...* p. 98 et notes 88-91. Kilmer, M. F., *Greek erotica...* p. 57-58.

¹⁵⁴ Ces objets, précisons-le, ne sont pas nécessairement utilisés pour situer l'action. Ils peuvent simplement servir à délimiter le cadre, induire un mouvement ou simplement séparer les personnages entre eux. C'est la récurrence d'objets similaires sur un médium destiné aux *symposia* qui laisse croire que ces scènes sont campées dans ce type d'événement.

¹⁵⁵ Grâce à l'emplacement de la porte, il était possible de placer un lit supplémentaire parallèle au mur où se trouvait la porte afin que l'*andron* puisse accommoder 7 *klinai*. Nevett, L. C., *House and society in the ancient Greek world*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001. p. 65-66.

¹⁵⁶ Corner, S., «Bringing the outside in» dans Glazebrook, A. et Henry M. M., *Greek prostitutes in the ancient Mediterranean, 800 BCE-200 CE*, Madison, Wis : University of Wisconsin Press, 2011. p. 61.

publique (la cour où on recevait les visiteurs) et une autre privée. L'*andron* est placé de manière à n'être qu'accessible que par la cour tout en étant séparé du reste de la maison. Cette disposition permettait ainsi d'éviter que les étrangers aient accès à la section privée tout en permettant aux femmes de s'y retirer lors de visites d'étrangers.

Ce modèle de l'*andron* a récemment été critiqué par Janett Morgan¹⁵⁷: à Athènes, au Ve siècle, les seules pièces dont l'architecture correspondrait à cet «*andron* typique» ne se retrouvent que dans certains bâtiments religieux et publics et non dans les maisons privées¹⁵⁸. Dans le cas des sanctuaires, ces pièces servaient principalement aux rituels où il fallait passer une nuit dans le temple alors que l'*andron* des bâtiments publics commerciaux pouvait être loué par divers groupes¹⁵⁹. Les seules pièces domestiques répondant à la théorie traditionnelle furent découvertes à Olynthe, une ville du nord de la Grèce. Bien que les ruines des maisons privées à Athènes ne révèlent aucune salle spécifiquement conçue pour le *symposium*¹⁶⁰, rien n'empêchait la tenue de ce genre d'activité dans un contexte domestique «[...] an '*andron*' was not an essential component of either domestic space or male sociability; a *krater*, cups and company were sufficient.»¹⁶¹. On comprend ainsi que le *symposion* n'était pas uniquement le fait du domaine privé, il était possible de louer des salles pour s'adonner à ce genre d'activités.

Cet élément est important lorsqu'on se souvient de ce que les vases sympotiques découverts dans les dépôts des puits à Athènes (provenant tous d'un contexte domestique) ne présentent pas de scènes sexuellement explicites. Par contre, un quartier bien connu d'Athènes pourrait peut-être se révéler intéressant quant au contexte d'utilisation de ces vases : le Céramique. Ce lieu était connu pour ses ateliers de potiers, mais aussi pour ses bordels¹⁶².

¹⁵⁷ Morgan J., «Drunken men and mordern myths: re-viewing the classical *Andrôn*», dans S. D. Lambert, *Sociable man (essays on Ancient Greek social behaviour) in honour of Nick Fisher*, Swansea : Classical Press of Wales, 2011. p. 267-290.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 275-276.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 277.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Glazebrook, A., «Porneion» dans Glazebrook, A. et Henry M. M., *Greek prostitutes in the ancient Mediterranean, 800 BCE-200 CE*, Madison, Wis : University of Wisconsin Press, 2011. p.47-48.

Bien qu'il soit difficile de reconnaître ce type d'établissement¹⁶³, deux bâtiments découverts dans ce quartier (datant du Ve et IV siècle¹⁶⁴) pourraient bien avoir été des maisons closes. Le bâtiment Z¹⁶⁵ a une architecture particulière où une série de petites pièces (U, V, W, X, Y, Z) se suivent et dont l'accès donne directement sur la rue¹⁶⁶, ce qui laisse croire à un bordel¹⁶⁷ alors que le bâtiment Y¹⁶⁸ revêt un graffito mentionnant une prostituée¹⁶⁹. Ces deux constructions renferment des pièces qui semblent avoir été faites pour accueillir plusieurs convives à la manière des *symposia* domestiques, ce qui laisse croire que certaines personnes pouvaient les louer : «Building Z3 (Z3 correspond à la phase 3) had at least two *andrones* and contained much dining and drinking equipment, most of it fine ware, as well as cookware.»¹⁷⁰.

Ainsi, pourrait-on croire que les vases à caractère sexuel n'étaient utilisés que dans les bordels? Comme nous venons de le mentionner, ce type de vase ne semble pas avoir été utilisé dans un contexte domestique à la lumière des objets trouvés dans les puits autour de l'agora d'Athènes. Par contre, les bordels du Céramique ont des pièces qui semblent être précisément désignées pour accueillir des banquets à la manière des *symposia*. Des vases servant à la consommation du vin ont même été retrouvés dans les salles de banquet du bâtiment Z, mais malheureusement, ceux-ci ne présentent pas de scènes sexuellement explicites : «[...] it is notable that the pottery finds [...] are mostly plain ware, [...] there are no explicit sexual scenes recorded.»¹⁷¹. Il est alors important de mettre le tout en perspective. Les dépôts autour de l'agora montrent l'état de la ville au moment où les vases qui s'y trouvent étaient utilisés. Tout

¹⁶³ Contrairement aux bordels de l'époque romaine, ceux d'Athènes n'avaient pas d'architecture particulière. Il semble que la fonction du bâtiment dépende de ses occupants. Un même établissement pouvait, à une époque, être un bordel alors que ses occupants suivants pouvaient en faire un atelier. Glazebrook, A., «Porneion»... p. 34-36.

¹⁶⁴ Ces bâtiments eurent cinq phases d'occupations, mais seules les premières phases (1 à 3) sont considérées pour le reste de l'étude.

¹⁶⁵ Voir l'annexe pour une image du plan.

¹⁶⁶ Glazebrook, A., «Porneion» ... p. 39.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹⁶⁸ Voir l'annexe pour une image du plan.

¹⁶⁹ Glazebrook, A., «Porneion» ... p. 43.

¹⁷⁰ *Ibid.* Pour le bâtiment Y, les *andra* ouvrent sur des couloirs à péristyle ce qui laisse croire à des salles de banquet : voir *ibid.*, p. 45.

¹⁷¹ Lewis, S., *The Athenian woman : an iconographic handbook*, London; New York : Routledge, 2002. p. 118.

comme les tombes étrusques, ils agissent comme des capsules temporelles. Les objets trouvés dans le bâtiment Z, au contraire, ne sont que ce qui n'a pas été récupéré par les occupants qui l'abandonnèrent à la phase 3. Ce dernier fut occupé durant un certain nombre d'années par plusieurs occupants qui en changèrent sa fonction¹⁷². Ainsi, lorsqu'un nouvel occupant arrivait, il pouvait se débarrasser des vases sexuels laissés sur place (s'il y en avait), ce qui expliquerait mieux le fait qu'on ne retrouve plus ce genre de vase dans ce lieu. Il est tout aussi possible de croire que dans ce bâtiment précis, aucun vase à caractère sexuel ne fut jamais utilisé. Cela n'exclut pas, par contre, la possibilité que des vases sexuellement explicites fussent jamais utilisés dans d'autres bâtiments de ce genre. Bref, les découvertes dans les puits confirment que les vases sexuellement explicites n'étaient pas utilisés dans un contexte domestique, alors qu'il est possible, mais incertain, de croire qu'ils étaient uniquement utilisés dans les bordels¹⁷³.

Pour étayer ce point, il est pertinent de se concentrer sur les vases à caractère sexuel qui n'ont pas de lien avec la consommation du vin. En effet, ce type de vase semble renforcer l'idée qu'ils étaient utilisés dans les bordels. L'hydrie sert normalement à aller chercher l'eau au puits ou à la fontaine. Les fouilles archéologiques des bâtiments Z et Y ont révélé que ceux-ci possédaient tout ce qu'il fallait pour fournir en eau ses occupants dont des citernes et des drains¹⁷⁴. Ainsi, l'hydrie (**R62**), arborant des scènes sexuelles, pouvait être utilisée par les prostituées pour chercher l'eau à l'intérieur d'un bordel et ces scènes contribuaient à donner le ton général au bâtiment. Le lécythe (**15469**), étant un vase à parfum, pouvait être utilisé par une prostituée qui, recevant un client, le laissait à la vue dans sa cabine tout comme l'askos (**R1184**) qui pouvait servir à contenir l'huile pour les lampes ou même de petites quantités de vin qui pouvaient être servies aux clients. Les vases servant à la conservation du vin (**R361**, **R898**, **R1151**), quant à eux, devaient être entreposés, mais on peut croire que, lorsqu'ils étaient

¹⁷² Glazebrook, A., «Porneion»... p. 36

¹⁷³ Le seul exemple de vase arborant des scènes sexuellement explicites découvert à Athènes qu'il est possible de bien situer est **R1184** qui fut trouvé dans une tombe du quartier du Céramiques. Bien que le cimetière ne soit pas nécessairement lié aux bordels, il est tout de même intéressant de constater qu'un des rares vases de ce genre découvert en Grèce provienne d'un quartier où il serait possible de croire que ces vases furent utilisés.

¹⁷⁴ Glazebrook, A., «Porneion»... p. 39 pour le bâtiment Z et p. 45 pour Y.

sortis pour remplir le cratère ou le dinos, ils contribuaient eux aussi à créer l'ambiance lubrique propre aux bordels.

Cette discussion sur le lieu où étaient peut-être utilisés ces vases nous force ainsi à nous intéresser à un autre pan de la culture grecque, la prostitution.

Prostitution

L'hypothèse selon laquelle ces vases furent utilisés dans les bordels d'Athènes lors de parties fines n'est donc pas à rejeter. Comme le lieu et le contexte de leur utilisation seraient liés de près à la prostitution, il est pertinent de s'interroger sur le statut social des individus qui s'y adonnent.

En ce qui a trait aux hommes qui sont dépeints sur ces vases, leur habillement ainsi que leurs accessoires correspondent aux attributs du citoyen (manteau, bâton de marche, sandales)¹⁷⁵. Mais pour les femmes, l'identification se corse légèrement. Celles-ci semblent être des prostituées, vu qu'il n'était pas admis, pour un Grec, d'inviter son épouse à un *symposion*¹⁷⁶.

Mais s'il s'agit de prostituées, de quel type s'agit-il? En effet, il en existait plusieurs à Athènes au Ve siècle. Les *pornai* travaillaient dans la rue et les bordels¹⁷⁷. Elles étaient esclaves et leur condition ne leur permettait pas de choisir leurs clients¹⁷⁸. Les joueuses d'aulos participaient aux *symposia* et pouvaient finir la soirée en offrant des services sexuels¹⁷⁹. Il s'agirait d'une classe à part, bien qu'en soit rien n'empêchait qu'une *pornè* soit entraînée aux arts musicaux pour qu'elle puisse être engagée aux *symposia* en plus d'œuvrer au bordel¹⁸⁰. Enfin l'hétaïre, comparativement aux autres, n'était pas une esclave et choisissait ses

¹⁷⁵ Brendel, O. J., «The scope and temperament... p. 32; Brulé, P., «Bâtons et bâtons du mâle, adulte, citoyen» dans Lydie Bodiou; Dominique Frère; Véronique Mehl; Alexandre Tourraix, *L'expression des corps ; gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006. p. 75-84.

¹⁷⁶ Murray, O., «Symptotic history... p. 6; Corner S., «Sumposion»... p. 200; Sutton, R. F., «Pornography and persuasion on Attic pottery»... p. 7-8; SHAPIRO, H. A., «Eros in love: pederasty and pornography in Greece» dans Richlin, A. (ed.), *Pornography and representation in Greece and Rome*, New York : Oxford University Press, 1992. p. 54; Kilmer, M. F., *Greek erotica*... p. 161 n. 77; Lewis, S., *The Athenian woman*... p. 112.

¹⁷⁷ Robson, J., *Sex and sexuality in classical Athens*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2013. p. 70.

¹⁷⁸ Skinner, M. B., *Sexuality in Greek and Roman culture*... p. 120.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 75-76.

¹⁸⁰ *Ibid.*

partenaires tout en ne travaillant pas pour de l'argent, mais pour être richement entretenue, ce qui lui permettait de mener une vie très luxueuse¹⁸¹.

Les femmes sur les vases ont souvent été identifiées comme des hétaires : elles seules étaient capables d'entretenir des conversations avec les hommes, lors des *symposia*, du fait de leur éducation qui les élevait à un niveau intellectuel comparable à celui de leurs clients¹⁸². Par contre, aucun signe distinctif ne permet de les identifier comme des hétaires. Certains signes, auraient, selon certains, permis d'identifier le type de prostituée, comme les bijoux parfois portés à la cuisse ou la cheville, par leur habillement (lorsqu'il y en a un) ou à leurs cheveux courts¹⁸³. Si, quand l'aulos est présent, on peut croire que c'est une joueuse de flûte, aucun de ces signes allégués n'est à ce point récurrent ou commun à toutes les femmes représentées pour permettre une identification sûre et hors de tout doute¹⁸⁴. Par exemple, «Garter amulets have been singled out as another possible indicator for hetairai. Amulets are worn by many children in depictions on choes and terracottas, a feature which presumably reflect reality: amulets were protective, intended to ward off sickness and bad luck.»¹⁸⁵.

À la lumière de ces faits, on serait porté à croire qu'il n'était pas important d'identifier clairement les femmes sur les vases. En effet, à supposer qu'ils aient été utilisés dans les bordels, le seul fait de montrer l'acte sexuel servait à créer l'ambiance voulue¹⁸⁶. Il n'était ainsi pas important de préciser le statut social de la femme, car les hommes qui utilisaient ces vases savaient pertinemment de quel type de femme il pourrait s'agir, et libre à lui d'imaginer laquelle.

¹⁸¹ Skinner, M. B., *Sexuality in Greek and Roman culture...* p. 76-79.

¹⁸² Corner, S., «Symposion»... p. 211.

¹⁸³ Lewis, S., *The Athenian woman...* p. 101-111. Skinner, M. B., *Sexuality in Greek and Roman culture...* p. 127-128.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 101; Topper, K., *The imagery of the Athenian symposium*, New York : Cambridge University Press, 2012. p. 106. Voir le tableau 4 qui recense les différents accessoires.

¹⁸⁵ Lewis, S., *The Athenian woman...* p. 107.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 120-121.

En observant certaines scènes, comme **R156**, on devine que la manière dont sont représentées les femmes (l'une est couchée et sert deux hommes en même temps) renvoie à un stéréotype de l'époque : l'appétit sexuel insatiable des femmes¹⁸⁷. Cette manière de les représenter pourrait ainsi servir à amplifier la stimulation sexuelle des hommes qui visitent le bordel. En effet, ceux-ci devaient voir qu'ils allaient pouvoir passer un bon moment en compagnie de ces femmes, car elles étaient avides de ce genre de pratique. Cette manière de représenter des stéréotypes correspond alors tout à fait à l'ambiance recherchée dans un bordel.

Par contre, lorsqu'on compare les vases dits «publics» et «individuels», cette analyse n'est plus guère valable. En effet, les scènes les plus fantaisistes sont en fait sur les vases «publics» alors que sur les vases «individuels», le ton est bien différent. À la différence des vases «publics», où les scènes sont ouvertement exposées, les vases individuels ne sont décorés qu'à l'intérieur, ce qui pose problème quand on prétend que ces scènes servaient à donner le ton à la soirée. Peut-on alors croire que ces vases étaient utilisés dans un autre contexte que le *symposion*? Il est facile d'identifier le contexte de la scène lorsqu'on y retrouve plusieurs personnes participant à l'événement avec les éléments typiques du *symposion*. Par contre, qu'en est-il des scènes où seul un couple est représenté? Le symposium est normalement une rencontre entre hommes où des femmes étaient engagées pour les divertir. Les vases présentant uniquement des couples ne représentent pas cette réunion : «Yet it is not difficult to see from the start that these pairs of lovers in self-contained compositions, not participants in a crowd, represented something more than a mere variant of the banquet theme. I regard them as a different iconographic type and, in Greek art, a new thematic concept having special implications.»¹⁸⁸. Ici, Brendel propose que ces vases, du fait de leur intimité, tentent de représenter un nouvel idéal, liée à l'époque classique, où l'émotion et le plaisir amoureux dominant sur les scènes plus violentes et brutales de l'époque archaïque¹⁸⁹. Bien que cette analyse soit intéressante, la marge trop grande des datations empêche de bien situer ces

¹⁸⁷ Topper, K., *The imagery...* p. 112. N'oublions pas non plus les ridicules de fellation vues plus haut.

¹⁸⁸ Brendel, O. J., «The scope and temperament of erotic art in the Greco-Roman world»... p. 37.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 37-47.

vases. Il est alors très difficile de savoir si deux vases semblables sont contemporains¹⁹⁰. Il serait, par contre, possible de croire que ces scènes, bien qu'elles ne représenteraient pas des *symposia*, soient liées au contexte plus intime de la maison close¹⁹¹. Les vases «publics» auraient alors été utilisés lors des *symposia* dans les bordels, où tous pouvaient voir les scènes et donnaient le ton à la soirée, alors que les vases «individuels» auraient pu être utilisés lorsque l'homme passait un moment plus intime avec une prostituée seule dans sa cabine. Un client pouvait sûrement consommer du vin en discutant avec la dame et, une fois l'alcool consommé, la scène se révélait, et le tout servait à rendre l'ambiance favorable aux plaisirs.

On constate aussi que les scènes «individuelles» sont bien différentes des scènes «publiques», ce qui peut peut-être donner un indice sur la réalité sexuelle des Grecs du Ve siècle. Les scènes d'orgies que tous voient sur les vases pourraient peut-être alors être vues comme des spectacles érotiques lors des *symposia*, car ils diffèrent à ce point des scènes plus intimes. En effet, on sait que ce genre de spectacle se donnait lors des banquets¹⁹² comme on le lit chez Xénophon où un couple de professionnels recrée la nuit d'amour entre Dionysos et Ariadne¹⁹³. Ces spectacles pourraient peut-être aussi expliquer pourquoi certaines scènes sur les vases (principalement les «ménages à trois») ont une composition récurrente et particulière. Ce sont peut-être des scènes tirées de spectacles qui étaient communs lors des *symposia*.

Est-il possible que les scènes plus fantaisistes fussent le fait de spectacles alors que les Grecs, dans l'intimité de la cabine avec une prostituée, se contentaient d'agir de manière plus conventionnelle? Bien qu'il ne soit pas possible de répondre à cette question d'une manière

¹⁹⁰ Voir le tableau 1.1. Celui-ci montre aussi que la majorité des vases «individuels» semblent provenir de la fin du VIe siècle et du tout début du Ve siècle. Il est alors risqué de conclure que leur iconographie veut véhiculer les mœurs de la fin du Ve siècle.

¹⁹¹ On peut toujours alléguer que ces scènes sont des extraits de séances en groupe!

¹⁹² Sutton, R. F., «The good, the base, and the ugly: the drunken orgy in Attic vase painting and the Athenian self» dans Beth Cohen, *Not the classical ideal : Athens and the construction of the other in Greek art*, Leiden; Boston : Brill, 2000. p. 190.

¹⁹³ Voir l'annexe.

sûre, on doit se demander si les actes précis sur ces scènes étaient vraiment pratiqués. Pour se faire, nous devons tenter de comprendre les réalités sociales du Ve siècle.

Réalités sociales

Pour mieux comprendre les mœurs des Athéniens du Ve siècle, il convient de se tourner vers les sources littéraires. Il faut, par contre, rester vigilant dans leur lecture, car elles sont le fait de l'élite, c'est-à-dire des classes sociales supérieures ayant reçu une éducation, ce qui n'est pas nécessairement représentatif de l'ensemble de la population. De plus, les quelques textes qui nous sont parvenus jusqu'ici furent l'objet d'une sélection «naturelle» tout au long de l'histoire, en fonction de différents critères -incluant le hasard-, ce qui, tout comme les vases, fait en sorte que le corpus que nous possédons n'est qu'un misérable échantillon. La majorité de ces auteurs écrivirent pour un public athénien, ce qui n'est pas représentatif du reste des cités grecques, tout en respectant un certain genre littéraire qui oblige des *topoi*, lesquels ne reflètent jamais la réalité au premier degré, mais un imaginaire masculin¹⁹⁴. Un auteur tel qu'Aristophane désire faire rire son public en caricaturant certains éléments de la société par exemple. Il faut alors garder un esprit critique quant à ce type de source pour éviter de tout y prendre pour argent comptant.

L'étude de Marks¹⁹⁵ m'a été d'une grande aide pour l'élaboration de cette section, car elle présente un catalogue, malheureusement incomplet, de sources littéraires grecques traitant des différentes positions sexuelles¹⁹⁶. Il est à noter que ces textes, en grande majorité, ne correspondent pas à la période qui nous intéresse¹⁹⁷. Pour tenter de rester au plus près de l'époque des vases à l'étude, seules les œuvres contemporaines de peu postérieures seront considérées¹⁹⁸.

¹⁹⁴ Voir Winkler, J.J., *The constraints of desire...* p. 2-6.

¹⁹⁵ Marks, M. C., *Heterosexual coital position...*

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 57-58.

¹⁹⁷ Ces sources, dont Aristophane, proviennent principalement du tournant du IVe siècle, de l'époque hellénistique et même romaine.

¹⁹⁸ Ainsi, les auteurs grecs de l'époque hellénistique et romaine ne seront pas considérés.

La source la plus importante est sans nul doute la comédie attique¹⁹⁹, dont Aristophane : duquel nous possédons le plus de pièces complètes. Plusieurs termes grecs existaient pour nommer l'acte sexuel²⁰⁰, mais la comédie permettait d'en parler d'une manière plus subtile, par métaphore ou par jeu de mots, pour leur donner une tournure humoristique. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux passages qui rendent explicites certaines positions²⁰¹. Tout d'abord, les trois positions récurrentes vues au chapitre 2:

Levrette

Aristophane

Thesmophories: 488; Moi, après avoir versé de l'eau sur le gond, je sors et je vais trouver mon amant : puis, je m'arcboutai près de l'Aguius en me courbant et cramponnée à son laurier.²⁰²

Lysistrata: 231; LYSISTRATA. - Je ne me poserai pas en lionne sur une râpe à fromage.²⁰³

Fragment 140 ; Pencher et secouer comme une bergeronnette.²⁰⁴

La paix: 895; Puis, vous pourrez tout de suite, maintenant que vous la tenez, instituer dès demain une joute tout à fait charmante, [lutter à terre, dans la posture à quatre pattes]...²⁰⁵

D'autres sources mentionnent cette position, mais d'une manière plus métaphorique, par exemple, en comparant les femmes à des tables²⁰⁶.

¹⁹⁹ Voir Henderson, J., *The maculate Muse: obscene language in Attic comedy*, New York : Oxford University Press, 1991. pour un recensement exhaustif des fragments de la comédie attique.

²⁰⁰ Voir Marks, M. C., *Heterosexual coital position...*; Henderson, J., *The maculate Muse...*

²⁰¹ Les extraits de sources présentés ici ne représentent pas un catalogue complet. Le but est simplement de présenter des exemples littéraires montrant les positions déjà présentées dans la présente étude.

²⁰² ἐξῆλθον ὡς τὸν μοιχόν· εἶτ' ἠρειδόμην παρὰ τὸν Ἀγυῖᾶ κῦβδ', ἐχομένη τῆς δάφνης.

²⁰³ (Λυσιστράτη) οὐ στήσομαι λέαινα ἐπὶ τυροκνήστιδος.

²⁰⁴ λορδοῦ κιγκλοβάταν ῥυθμόν. La traduction française est personnelle. L'édition traduit en anglais «Bend and jerk like a wagtail.»

²⁰⁵ Ἐπειτ' ἀγῶνά γ' εὐθύς ἐξέσται ποιεῖν ταύτην ἔχουσιν αὔριον καλὸν πάνυ, ἐπὶ γῆς παλαίειν, τετραποδηδὸν ἐστάναι,

²⁰⁶ Voir Henderson, J., *The maculate Muse...* p. 180.

Lotus

Aristophane:

Les oiseaux: 1254; Quant à toi, pour peu que tu m'ennuies, la messagère, toi d'abord, je te lèverai les jambes et t'enfilerai : Iris en personne, et tu admireras comment, tout vieux que je suis, je pointe par trois fois l'éperon.²⁰⁷

Lysistrata: 230; LYSISTRATA. - Je n'élèverai pas au plancher mes persiques.²⁰⁸

796-99; Un vieillard: Je veux, la vieille, te baiser...

La femme: Alors tu n'as pas besoin d'oignons.

Le vieillard: ... lever la jambe et donner du pied.²⁰⁹

La paix: 890; Vous pouvez dès à présent, lui lever les jambes en l'air, et ensuite procéder à «l'effusion».²¹⁰

Assemblée des femmes: 264; (La seconde Femme) Mais voilà à quoi nous n'avons pas songé : le moyen de nous souvenir de lever les bras alors, habituées que nous sommes à lever les jambes.²¹¹

Voir aussi Eupolis, fragments : 47, 50, 77.4, 161.3.

²⁰⁷ Σὺ δ' εἴ με λυπήσεις τι, τῆς διακόνου πρώτης ἀνατείνας τῷ σκέλει διαμηριῶ τὴν Ἴριν αὐτήν, ὥστε θαυμάζειν ὅπως οὕτω γέρων ὦν στύομαι τριέμβολον.

²⁰⁸ (Λυσιστράτη) οὐ πρὸς τὸν ὄροφον ἀνατενῶ τῷ Περσικά.

²⁰⁹ (Γέρων) βούλομαι σε γραῦ κύσαι

(Γυνή) κρόμμυδόν τάρ' οὐκ ἔδει.

(Γέρων) κἀνατείνας λακτίσαι.

²¹⁰ ὥστ' εὐθέως ἄραντας ὑμᾶς τῷ σκέλει ταύτης μετέωρα καταγαγεῖν ἀνάρρυσιν.

²¹¹ Ἐκεῖνο δ' οὐ πεφροντίκαμεν, ὅτῳ τρόπῳ τὰς χεῖρας αἴρειν μνημονεύσομεν τότε. εἰθισμέναι γάρ ἐσμεν αἴρειν τῷ σκέλει.

Femme au-dessus de l'homme

Quant à la position de la femme sur l'homme, elle n'est pas décrite explicitement. Celle-ci est mentionnée à l'aide de métaphores telle celle de l'équitation²¹²: L'homme est considéré comme un cheval qui est mené par une cavalière²¹³:

Aristophane

Lysistrata: 677: Car comme cavalière la femme excelle et se tient ferme; elle ne glisse point, même au galop.²¹⁴

Guêpes: 500; C'est dans ce sens aussi que me parla la prostituée chez qui j'étais entré hier après-midi ; parce que je l'invitai à faire le cheval de selle, prise d'une violente colère, elle me demanda si je voulais rétablir la tyrannie d'Hippias!²¹⁵

Homme au-dessus de la femme

Certains passages montrent bien que c'est l'homme qui est sur la femme, mais il est alors impossible d'être sûr de la position:

Aristophane

Acharniens: 271; Combien est-il plus doux, ô Phalès, Phalès, de surprendre, volant du bois, la jolie bûcheronne, l'esclave de Strymodoros, Thratta, revenant du Phellée, de la saisir à bras-le-corps, de la jeter à terre et de la «dénoyer»!²¹⁶

²¹² Henderson, J., *The maculate Muse...* p. 165-166; MARKS, M. C., *Heterosexual coital position...* p. 149.

²¹³ La métaphore du cavalier sert aussi à décrire l'inverse, l'homme sur la femme. Voir le passage de *La Paix* 895-905 et Henderson, J., *The maculate Muse...* chapitre 5.

²¹⁴ ἵππικώτατον γάρ ἐστι χρέμα κάποχον (Γυνή), κοῦκ ἂν ἀπολίσθοι τρέχοντος·

²¹⁵ κάμ' ἐγὼ ἢ πόρνη χθές εἰσελθόντα τῆς μεσημβρίας, ὅτι κελητίσαι 'κέλευον, ὄξυθυμηθεῖσά μοι ἤρετ' εἰ τὴν Ἰππίου καθίσταμαι τυραννίδα.

²¹⁶ πολλῶ γάρ ἐσθ' ἤδιον, ὧ Φαλῆς Φαλῆς, κλέπτουσαν εὐρόνθ' ὠρικὴν ὑληφόρον τὴν Στρυμοδώρου Θραῦτταν ἐκ τοῦ Φελλέως μέσην λαβόντ' ἄρα ντα καταβαλόντα καταγιγαρτίσ'

Anacréon

Fragment 417.²¹⁷

La fellation est aussi présente²¹⁸ dans la littérature grecque, mais les positions fantaisistes que l'on retrouve sur les vases «publics» n'y apparaissent pas.

Marks est parvenue au constat que certaines positions en littérature diffèrent, en terme de fréquence, avec celles en art²¹⁹. Le problème, comme avec les vases, est que le corpus total des œuvres de l'antiquité nous est inconnu, ce qui rend difficile de savoir la fréquence à laquelle telle ou telle position revient plus souvent. Pour nous permettre d'élucider la question principale de notre étude, c'est-à-dire à savoir si les scènes sur les vases représentent la réalité des Grecs du Ve siècle, nous devons non pas nous fier à la quantité de mentions des différentes positions, mais bien tenter de comprendre les opinions de l'époque quant aux diverses pratiques sexuelles.

Tout d'abord, les sources ne sont pas très explicites quant à l'intimité des couples dans leur chambre. Rappelons que les nombreux exemples de copulation dans les œuvres littéraires et les scènes sur les vases mettent en scène des femmes dont le statut social est incertain (possiblement des prostituées). Il faut alors tenter de trouver des exemples montrant des épouses de citoyens. Le premier passage qu'il convient d'analyser est celui provenant des *Thesmophories* d'Aristophane (ligne 488) où une épouse adultère quitte la chambre où son mari dort pour rejoindre son amant à l'extérieur de la maison. Elle mentionne qu'elle se livre à son amant en « [...] m'arcboutai près de l'Aguieus en me courbant et cramponnée à son laurier.».

Ici, on voit donc une femme (épouse d'un citoyen athénien) décrire qu'elle copule avec son amant dans une position de levrette «m'arcboutai près de l'Aguieus en me courbant...». Ce

²¹⁷ Voir la page 92 de la présente étude.

²¹⁸ Henderson, J., *The maculate Muse...* p. 183-185.

²¹⁹ Marks, M. C., *Heterosexual coital position...* p. 306-310.

passage montre bien les difficultés d'interprétations dues au contexte comique de la scène. La femme pourrait très bien adopter cette position avec son amant alors qu'elle l'a refusé à son mari ou simplement celle-ci lui permet de surveiller les environs afin d'éviter d'être surprise par son mari. Un autre passage, dans le *Lysistrata*, où les femmes font leur serment de chasteté, semble être un peu plus révélateur :

LYSISTRATA. - Je n'élèverai pas au plancher mes persiques.

MYRRHINE. - "Je n'élèverai pas au plancher mes persiques."

LYSISTRATA. - Je ne me poserai pas en lionne sur une râpe à fromage.

MYRRHINE. - "Je ne me poserai pas en lionne sur une râpe à fromage." (230-231)

Ici, nous pouvons lire que les femmes jurent de ne plus lever leurs persiques, ou sandales, (position du lotus) et de ne plus se poser en lionne (position de la levrette) pour leurs maris. Leur but est de les punir dans une grève du sexe pour gagner leur cause : forcer les hommes à arrêter la guerre. Leur serment pourrait être très explicite quant aux mœurs de l'époque²²⁰. Voulant punir leurs maris, elles disent qu'elles n'adopteront pas les positions du lotus ni de la levrette. Elle ne mentionne pas, par contre, la position où elles seraient sur l'homme. On vient alors à se demander si, comme elles ne précisent pas qu'elles n'adopteront pas cette position, la position de la femme chevauchant l'homme n'était pas pratiquée par les couples. Bien sûr, les femmes ne mentionnent pas d'autres positions qui seraient tout aussi envisageables comme le missionnaire par exemple. Ainsi, de simplement se baser sur ce court passage pour affirmer qu'une position était ou n'était pas pratiquée serait imprudent. Par contre, toute la pièce fait allusion à la position de la femme par-dessus l'homme d'une manière péjorative ce qui pourrait peut-être dénoter de l'opinion envers cette position. Les hommes, aux lignes 617-19, disent qu'ils sentent la tyrannie d'Hippias, car les femmes vont être sur le dessus et diriger les hommes (métaphore sexuelle plus que politique²²¹). Aux lignes 671-681: le groupe d'hommes a peur que les femmes prennent le dessus en conduisant les bateaux et les

²²⁰ Analyse basée sur celle de Marks, M. C., *Heterosexual coital position...* p. 172-180.

²²¹ Marks, M. C., *Heterosexual coital position...* p. 176-177.

chevaux, deux métaphores servant à faire allusion à la position de la femme au-dessus de l'homme²²². Pourrait-on alors croire que cette position n'était pas aimée des hommes, car elle donnait trop de pouvoir aux femmes?

Cela semble corroborer, d'un premier abord, les scènes sur les vases où en grande majorité, l'homme est celui qui semble «contrôler» l'action. Par contre, on retrouve tout de même la position de la femme par-dessus l'homme sur les vases. Du fait de retrouver cette position sur des vases présentant peut-être des prostituées, serait-il alors possible de croire que la position de la femme supérieure n'était jamais pratiquée par les couples, mais seulement avec les prostituées?

Il faut tout d'abord remarquer un élément important, le bordel semble être un endroit où il est possible de se sortir des conventions sociales. Premièrement, comme nous l'avons vu, les scènes de groupe sembleraient représenter des spectacles érotiques où on pratiquait des positions hors du commun pour divertir les spectateurs. Elles ne représenteraient donc pas le quotidien sexuel des Grecs.

Les scènes de couples, quant à elles, semblent représenter un peu plus la réalité, mais comme la position de la femme supérieure y est représentée, on pourrait croire qu'avec une prostituée, on se permet des positions qui n'étaient normalement pas admises avec son épouse²²³. Ainsi, le fait de vouloir représenter le contraire de la réalité sur des vases qui étaient utilisés au bordel pourrait peut-être être une manière d'exciter les hommes. En plus de donner un ton lubrique à l'endroit, ces scènes participent à stimuler les plaisirs en sortant du cadre des normes sociales, du moins, des normes sexuelles conjugales.

En se référant aux tableaux 1.1 et 2, on remarque que la position de la femme supérieure est plus fréquente sur les scènes de couple que sur les scènes de groupe. Comment

²²² Marks, M. C., *Heterosexual coital position...* p. 177.

²²³ D'autant plus qu'en règle générale, l'homme semble être celui qui est actif (**R117, R814, R824, R223**) malgré le fait que ce soit la femme qui est sur lui, ce qui pourrait peut-être contribuer à rendre cette position plus «acceptable».

expliquer ce fait si le bordel est un lieu où il est permis de sortir des conventions sociales en pratiquant des actes hors du commun?²²⁴ On pourrait simplement croire que les spectacles voulaient plaire à un maximum de personnes et comme cette position semble être moins pratiquée par les couples, il est possible qu'elle ne plaise pas à certains hommes alors que d'autres sont prêts à la faire en privé. Ce qu'on montre en public et ce qu'on fait en privé varie beaucoup.

En restant dans la comparaison entre les vases «individuels» et «public», on s'aperçoit que de la «violence» faite envers les femmes, que les auteurs modernes ont voulu voir²²⁵, n'apparaît que sur les vases de la seconde catégorie. On en vient alors à remettre en question l'idée reçue où la femme, en Grèce, était soumise à l'homme et qu'il pouvait abuser d'elle sexuellement au point d'être violent. Le fait que les quelques scènes présentant de la «violence» n'apparaissent que sur les scènes de groupe laisse entendre que ce type d'agissement était peut-être lié qu'aux spectacles érotiques lors des *symposia*, ce qui, alors, n'est peut-être pas représentatif de la réalité. Un passage du *Lysistrata* (Lignes 161-162) semble indiquer que la violence faisait partie de cette société, mais qu'elle n'était pas souhaitée pour favoriser les plaisirs²²⁶

(Καλονίκη) ἐὰν δὲ τύπτωσιν;

(Λυσιστράτη) παρέχειν χρῆ κακὰ κακῶς. οὐ γὰρ ἐνι τούτοις ἡδονὴ τοῖς πρὸς βίαν.

MYRRHINE. - Et s'ils nous battent ?

LYSISTRATA. – Il faudra se prêter mal et de mauvaise grâce. Car il n'y a pas de plaisir en ces choses-là, si elles se font de force.

²²⁴ N'oublions pas que cela peut être simplement dû aux aléas du temps qui ne nous permettent pas d'observer l'entièreté du corpus de ces vases.

²²⁵ Toute l'étude d'Eva Keuls est basée sur cet aspect ainsi que dans Stewart, A., *Art, desire and the body in ancient Greece*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997. p. 162.

²²⁶ N'oublions pas ici que nous sommes en présence d'une comédie. La violence est une possibilité comique, mais elle ne nie pas la violence de l'acte sexuel potentielle.

Comme les scènes de groupe font partie du domaine du divertissement plus que de la réalité, il est possible de croire que certains codes sont respectés tout comme au théâtre²²⁷. On remarque que l'homme est toujours celui qui manie l'objet servant à «frapper», sauf sur **R192Int**²²⁸ où une femme manie une sandale. Il est alors intéressant de se questionner quant à la signification des objets que tiennent ces «assaillants», car le fait qu'une femme tienne ce genre d'objet et «menace» un homme remet en question l'analyse de ce genre de scène.

W. Fauth avança la théorie voulant voir la sandale que tiennent certaines représentations d'Aphrodite comme étant un symbole érotique plutôt qu'une arme²²⁹. Appliquée aux vases sexuellement explicites, cette «violence» devrait alors être vue comme étant un «code artistique» plutôt qu'une représentation d'une maltraitance envers les femmes. Martin Kilmer aborda cet aspect d'une manière intéressante en démontrant que les femmes ne semblent pas résister à ce point à la «violence» et que celle-ci sert plus à les stimuler qu'à leur faire du mal²³⁰. Ainsi, les objets que tiennent certains individus pourraient être vus plus comme étant un stimulant érotique lié à l'état extatique des *kômoi*. N'oublions pas que lors de ces rencontres, tout est organisé pour amener les convives à un état d'extase grâce au vin, à la musique et aux danses. Rappelons aussi que la femme est parfois représentée selon le stéréotype de la nymphomane incontrôlable²³¹ (voir l'exemple sur **R156**), ce qui contribuerait à représenter, non seulement l'ambiance de la fête, mais aussi l'attitude attendue des femmes qui participent à ce genre d'événement au bordel. De plus, les scènes de «ménage à trois», du fait de leur composition particulière et récurrente, pourraient être vues comme étant des représentations de spectacles érotiques. C'est aussi sur cette série que la «violence» revient le

²²⁷ Certains personnages sont caricaturés et reviennent souvent dans différentes pièces : le vieillard grincheux, l'esclave malhonnête, la courtisane désintéressée, etc.

²²⁸ Il est à noter que cette scène est la seule sexuellement explicite à montrer une femme tenant un objet «pour frapper» et à se retrouver à l'intérieur d'un vase «public». Il serait possible de croire que cette scène est différente des autres dus à son emplacement particulier. Par contre, comme le corpus connu est incomplet, il serait imprudent de pousser l'analyse dans cette direction étant donné le manque d'exemple.

²²⁹ Fauth, W. «Aphrodites pantoffel und die sandale der Hekate.», GB, XII-XIII, 1985-1986. p. 193-211.

²³⁰ Kilmer, M. F., *Greek erotica...* p. 109-110.

²³¹ Topper, K., *The imagery of the Athenian symposium...* p. 111-112 et 117-118.

plus souvent. On pourrait alors penser que la récurrence des objets tenus par les individus serait en fait un *topos* lié à ce type de spectacle plutôt qu'un reflet d'une réalité «violente».

Par contre, selon la théorie des regards mutuels de Françoise Frontisi-Ducroux²³², peu de scènes semblent montrer un lien affectif entre les partenaires, mais lorsqu'on observe davantage certaines scènes, on se rend compte que, même s'il n'y a pas d'échange de regard, il est tout de même possible de dénoter du plaisir. Par exemple, **R506** et **R1184** montrent bien, en voyant l'expression de la femme et le fait qu'elle s'agrippe à la tête de son partenaire, qu'il y a du plaisir dans l'acte même s'ils ne se regardent pas. Bien sûr, il est toujours possible de croire que ces représentations ne visent que les hommes qui visiteront le bordel et que ces images servent à leur montrer ce qu'ils veulent voir. Dans la réalité, il est bien possible que la prostituée simule son propre plaisir simplement pour satisfaire son client.

Tout de même, il devient difficile de corroborer les conclusions de certains auteurs qui voient les positions adoptées par les individus sur les scènes comme étant le reflet de la domination de l'homme sur la femme²³³. La levrette a souvent été associée à ce contrôle dégradant, car, d'une part, elle empêche le contact visuel, d'autre part, la position de certaines femmes semble indiquer une certaine soumission. En réalité, il semble que cette position ne soit liée qu'aux mœurs de l'époque. En effet, les Grecs du Ve siècle semblaient apprécier particulièrement le postérieur féminin²³⁴ ce qui expliquerait la popularité de cette position. Quant à la position inconfortable des femmes, rappelons que celle-ci, du moins, sur les vases, est liée aux contraintes du médium qui ne permet pas de peindre sur une très grande surface. De plus, il est à noter que, même si ces femmes semblent adopter des positions inconfortables, l'artiste a pris tout de même le temps de représenter des objets leur offrant un certain confort «One ought also take notice of the comfortable furnishing within the small enclosure-bed, pillow, the lady's wool basket hanging on the wall. In this type of erotic representation

²³² Frontisi-Ducroux, F., «Le sexe du regard»... p. 199-276.

²³³ Sutton, R. F., *The interaction between men and women*... p. 85-86; Stewart, A., *Art, desire and the body*... p. 161-162; Sutton, R. F., «Pornography and persuasion... p. 8.

²³⁴ Marks, M. C., *Heterosexual coital position*... p. 197.

accessories seem important; they connote comfort and privacy»²³⁵. Sous cet angle, on comprend que la position de la levrette n'est pas forcément pratiquée pour imposer un certain contrôle sur la femme. Lorsqu'on la compare à la position du lotus, il serait faux de croire que comme elle ne favorise pas les regards mutuels, elle servait à dominer la femme. Le fait de dépeindre un certain confort montre peut-être qu'au contraire les femmes n'étaient pas à ce point soumises et que cette position, par sa fréquence et la manière de la représenter, était commune chez les Grecs de l'époque, et ce, peu importe la partenaire.

Quant au type de pénétration dans cette position, nous avons déjà convenu que la raison du quiproquo ne dépendait simplement que du médium et du fait que ce soit l'acte qui est important et non le type de pénétration. Mais quant à savoir si les mœurs tendaient plus vers la pénétration anale que vaginale, la littérature nous aide peu. Kenneth James Dover a avancé la théorie que cette position servait, si elle était faite analement, de mesure de contraception²³⁶, mais lorsqu'on regarde les autres positions, on remarque que le peintre montre clairement que la pénétration est vaginale et non anale. Ainsi, si le peintre précise le type de pénétration dans toutes les autres positions, il est logique de croire que si la position de la levrette n'est pas précise, c'est simplement dû au médium et à la manière dont sont représentés les individus. De plus, comme Catherine Johns le dit, si les femmes sur ces vases sont des prostituées, il serait logique de croire qu'elles avaient des manières d'éviter les grossesses non désirées²³⁷ ce qui rend la pénétration anale, comme moyen de contraception, inutile.

La seule opinion quant à la pénétration anale connue pour le monde grec est en lien avec les relations homosexuelles où les hommes sont toujours présentés en train de copuler sans pénétration, c'est-à-dire en insérant le pénis entre les cuisses de son jeune partenaire. Sur

²³⁵ Brendel, O. J., «The scope and temperament... p. 38-39.

²³⁶ Dover, K. J., *Greek homosexuality...* p. 101.

²³⁷ Johns, C., *Sex or symbol...* p. 133.

les vases à figure rouge²³⁸, aucun exemple de relation homosexuelle anale n'est présenté. Les peintres insistent donc sur le fait d'être précis dans leur représentation des relations homosexuelles alors que pour les relations hétérosexuelles, lorsque la scène ne permet pas d'être précise, il n'y a pas de scrupule à l'imprécision. Ceci laisse donc croire que pour les relations avec des femmes, du moins des prostituées, il n'est pas important de préciser le type de pénétration, car ce n'était pas à ce point mal vu comparativement aux relations homosexuelles qui nécessitent d'être précises²³⁹.

Sauf pour quelques éléments, il est difficile de savoir ce qui était pratiqué par les Grecs dans leur quotidien. Les sources littéraires présentées plus haut sont le fait principalement de la comédie, c'est-à-dire que leur but premier est de faire rire le public en exagérant parfois la réalité tout en étant campées dans des situations particulières liées à l'imaginaire masculin. Les vases, quant à eux, semblent présenter la «réalité» des bordels, ou encore, de façon plus générale, un certain imaginaire érotique masculin. Ici encore, certains d'entre eux semblent représenter des spectacles érotiques qui sortent des cadres sociaux alors que les scènes de copulation en couple montrent les actes en présence de prostituées et non les agissements des couples dans leur intimité. On en vient alors à des conclusions qui tangent plus vers le domaine des suppositions que des preuves amenées.

²³⁸ Précisons que cela s'applique que pour les vases à figure rouge, car les vases à figure noire présentent des scènes homosexuelles anales.

²³⁹ Sutton, R. F., «The good, the base, and the ugly... p. 186 - 190.

Conclusion

Par le catalogage systématique des vases à figure rouge présentant des scènes sexuellement explicites, il a été possible d'ajouter aux scènes déjà bien connues un certain nombre omis par les précédentes études sur le sujet. L'observation minutieuse et attentive des 49 vases répertoriés a permis une meilleure description, préparant du même coup une meilleure analyse et compréhension, grâce à des comparaisons plus efficaces.

Le chapitre deux recense les différentes positions sexuelles ainsi que leur fréquence. La comparaison des vases en fonction de leur catégorie a permis de faire ressortir certains éléments importants et nécessaires pour le reste de l'étude, comme la nouvelle catégorisation en fonction de l'emplacement des scènes sur le vase et les objets tenus par certains individus se retrouvant que sur les vases de copulation en groupe.

Un détour par la commercialisation des vases a permis de mieux comprendre pourquoi ceux-ci furent principalement découverts en Étrurie. Fabriqués en Grèce, ils furent vendus aux Étrusques qui les utilisèrent dans un contexte funéraire. Il est possible que les représentations sexuellement explicites aient pu servir de marque de distanciation de l'élite locale par rapport au peuple, et aient eu un lien avec la pérennité de leur lignée. Étant donné le marché de l'époque, ces vases n'étaient en fait qu'une part très minime des exportations vers l'Étrurie.

Le chapitre trois a démontré, d'une part, que les vases sexuellement explicites étaient principalement utilisés dans un contexte lié à la culture du vin, plus précisément au *symposion*. Cette réunion toute masculine accueillait, on le sait par les sources littéraires, des femmes, qu'on qualifie habituellement de prostituées, afin de divertir les participants.

Cette question du statut des femmes représentées sur les vases est importante. Bien qu'il apparaisse logique de croire qu'il s'agisse de prostituées, il n'a pas été possible de préciser le type de prostitution dont il s'agit. Étant donné la proximité potentielle (mais pas certaine) de ces scènes érotiques avec la prostitution, j'ai posé la question de savoir si elles pourraient s'éclairer au regard d'un des contextes possibles (mais pas certains) des vases, les bordels. En effet, ces vases sexuellement explicites étaient utilisés dans un contexte symptomatique, mais aucun d'eux ne fut jamais trouvé dans le contexte domestique où prenait place l'essentiel des

banquets. Il valait donc la peine de se demander si ces vases n'auraient pas pu être utilisés dans les maisons de prostitution, où il était possible de louer des pièces pour organiser des «*symposia*» à composante sexuelle avérée.

À la lumière de ces réflexions, des réponses (quoiqu'hypothétiques) émergent quant à l'une des questions posée en introduction : pourquoi ces vases disparaissent après -460? Il est normal de croire qu'en Grèce ces vases ont été peu répandus en raison de leur utilisation dans un contexte bien précis, les maisons de prostitution. Couplé au fait qu'ils ne faisaient pas parti des coutumes funéraires des Grecs, les vases sexuellement explicites n'ont pas été préservés des aléas du temps comme ce fut le cas en Étrurie, ce qui expliquerait pourquoi parmi les 49 exemplaires recensés, seulement 3 proviennent de Grèce²⁴⁰. Ainsi, comme ces vases viennent majoritairement d'Étrurie et qu'ils semblent disparaître après -460, il convient de penser que la raison de leur disparition soit due à un changement de mentalité de la part de l'élite ou simplement que les contacts commerciaux entre la Grèce et l'Italie changèrent pour une raison qui nous échappe.

Les principaux textes qui pourraient nous aider à percer le secret des vases érotiques, qui furent traités à la fin du chapitre 3, proviennent de la comédie attique, de peu plus tardive aux vases à l'étude, parce qu'ils abordent, encore que de façon souvent dévoyée, les pratiques sexuelles des Grecs du Ve siècle. La sexualité représentée sur les vases diffère grandement de la sexualité qui ressort de la littérature. Dans le texte, au-delà des passages explicites, ce sont surtout les jeux de mots qui font passer le message alors que sur les images, il est nécessaire d'être explicite. Quelques positions, sur les vases, apparaissent aussi dans la littérature, mais certaines d'entre elles semblent être plus convenables «aux femmes de bonne famille» que d'autres, sans qu'on puisse investiguer s'il existait un hiatus entre les positions à éviter selon «le bon usage» et la réalité de la chambre à coucher (comme c'est le cas dans la plupart des sociétés). Si l'on en croit la comédie d'Aristophane, la position de la femme assise sur l'homme

²⁴⁰ Bien sûr, la provenance de près de la moitié du corpus est inconnue ce qui mériterait d'être étudié dans un futur proche!

était susceptible d'être traitée d'une manière comique, et peut-être assortie d'une considération douteuse. Le théâtre demeure cependant une source difficile d'interprétation, toujours sur la limite entre le réel et l'imaginaire à tourner en ridicule. Cela étant dit, en compagnie de prostituées dans un bordel, on peut raisonnablement penser qu'il était de mise de s'adonner à des pratiques qui sortaient des conventions sociales et conjugales.

Si l'on accepte le contexte de la prostitution et des bordels, à titre d'hypothèse recevable, mais non obligatoire, on se rend compte que ces scènes représentent, à travers des codes propres à cet univers, une représentation qui mêle le réel et le symbolisme. Certains éléments semblent en effet vouloir marquer l'ambiance érotique, ou l'imaginaire des plaisirs, plutôt que de représenter la réalité. De plus, certaines positions adoptées par les individus ne semblent pas, au premier abord, correspondre à une quelconque réalité sexuelle. Ces scènes seraient en fin de compte plus proches des spectacles érotiques que de la réalité. Ainsi, revenons à notre question posée en introduction : jusqu'à quel point ces vases représentent-ils la réalité sexuelle des Grecs du Ve siècle? Ces vases, même s'ils comportent à l'évidence un certain nombre de renvois au mode réel, ils ne représentent certainement pas le quotidien des Grecs, mais une semi-réalité éthérée, et en partie sans doute liée aux bordels où l'on pouvait s'adonner à des activités non conventionnelles sortant des normes sociales. Mais ces images ne doivent pas davantage être tenues pour le reflet des activités des bordels. Ces représentations donnent le ton au contexte dans lequel ils étaient utilisés, et reflètent l'ambiance que ces lieux tendent à véhiculer.

Si ces vases représentent une sexualité en partie fantasmée, sont-ils pour autant pornographiques? Bien qu'ils présentent -sans doute- des prostituées, ce serait aller vite en besogne que de les nommer ainsi, car on voit aussi des citoyens qui participent à l'action. De réduire ces images au simple fait qu'on retrouve des prostituées ne serait pas assez précis. Les citoyens y sont représentés au même titre que ces femmes. Ainsi, il serait plus juste d'appeler ces vases : sexuellement explicites. La pornographie en tant «qu'œuvres sur la prostitution» ne peut être établie que si l'on connaît l'usage mercantile, proxénétique, et une présentation moralement dégradante des protagonistes. Comme les usages de ce type de céramique ne sont pas accessibles, il serait prématuré de conclure en ce sens. Même si ces vases appartenaient au

contexte des bordels, il faudrait se résigner à ce dont on est sûr, c'est-à-dire l'acte comme tel : sexuellement explicite et peut-être non pornographique, au moins pour certains d'entre eux.

Bibliographie

Sources

ANACRÉON, *Greek lyric*, traduction par David A. Campbell, Cambridge : Harvard University Press, 1982-1993. (Coll, Loeb Classical Library) Pour l'édition en langue originale grecque.

ANACRÉON, *Poèmes et fragments*, traduction et notes par Georges Haldas, Lausanne : Rencontre, 1951. 130 pages. Pour la traduction française.

ARISTOPHANE, *Oeuvres*, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Paris : Les Belles Lettres, 1948, tome 1-5.

ARISTOPHANE (fragment), *The fragments of attic comedy*, traduction par John Maxwell Edmonds, Leiden : Brill, 1957, volume 1.

ATHÉNÉE, *Les Deipnosophistes*, traduit par Philippe Remacle revue et corrigée par Philippe Renault, [En ligne].

http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/athenee_deipnosophistes_12/lecture/default.htm

XÉNOPHON, *Le Banquet*, traduit par Pierre Chambly, Paris : Garnier, 1954. [En ligne].

http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/Xenophon_banquet/lecture/default.htm

Ouvrages de référence

BAILLY, A., *Le Grand Bailly Dictionnaire Grec Français*, édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Hachette, Paris, 2000.

BEAZLEY, J. D., *Attic Red-Figured Vase-Painters*, 2e édition, Oxford : Clarendon Press, 1963.

Corpus Vasorum antiquorum, [En ligne]. <http://www.cvaonline.org/cva/>

The Beazley archive, [En ligne]. <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>

Monographies

BOARDMAN, J.; LaRocca, E., *Eros in Greece*, London : J. Murray, 1978. 175 pages.

BRANDT, P., *Sexual life in ancient Greece*, London : Panther, 1969, c1932. 478 pages.

BRENDEL, O. J., *Etruscan Art*, New Haven : Yale University Press, 1995 (1978). 535 pages.

COHEN, D., *Law, sexuality, and society : the enforcement of morals in classical Athens*, Cambridge : Cambridge University Press, New York, 1991. 259 pages.

DOVER, K. J., *Greek homosexuality*, Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1978. 244 pages.

HENDERSON, J., *The Maculate Muse: obscene language in Attic comedy*, New York : Oxford University Press, 1991. 267 pages.

HOFFMANN, H., *Sexual and asexual pursuit : a structuralist approach to Greek vase painting*, London : Royal Anthropological Institute, 1977. 17 pages.

JOHNS, C., *Sex or symbol : erotic images of Greece and Rome*, London : British Museum Publications, 1982. 160 pages.

KEULS, E., *The reign of the phallus : sexual politics in ancient Athens*, Berkeley : University of California Press, 1993 (1985). 477 pages.

KILMER, M. F., *Greek erotica on Attic red-figure vases*, London : Duckworth, 1993. 286 pages.

LEWIS, S., *The Athenian woman : an iconographic handbook*, London; New York : Routledge, 2002. 261 pages.

MARCADÉ, J., *Eros Kalos*, Genève : Nagel, 1962.

MURRAY, O., *La Grèce à l'époque archaïque*, Toulouse : Presse universitaire du Mirail, 1995. 382 pages.

NEVETT, L. C., *House and society in the ancient Greek world*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001. 220 pages.

PESCHEL, I., *Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 6.-4. Jahrh. v. Chr.*, Frankfurt am Main ; New York : P. Lang, 1987. 469 pages.

POMEROY, S. B., *Goddesses, whores, wives, and slaves : women in classical antiquity*, New York : Schocken Books, 1975. 265 pages.

ROBSON, J., *Sex and sexuality in classical Athens*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2013. 311 pages.

SKINNER, M. B., *Sexuality in greek and roman culture*, 2e ed., Hoboken : Wiley-Blackwell, 2014. 425 pages.

STEWART, A., *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 272 pages.

TOPPER, K., *The imagery of the Athenian symposium*, New York : Cambridge University Press, 2012. 225 pages.

VORBERG, G., *Ars Erotica Veterum*, Stuttgart : Julius Puttmann, 1926.

VORBERG, G., *Der Erotik der Antike in Kleinkunst und Keramik*, Munich : G. Müller, 1931. 34 pages.

VORBERG, G., *Glossarium Eroticum*, Stuttgart, 1932.

WEBSTER, T.B.L., *Potter and Patron in Classical Athens*, Londres : Methuen, 1972.

WINKLER, J.J., *The Constraints of Desire*, New York : Routledge, 1990. 269 pages.

Articles d'ouvrages collectifs

ARAFAT K.; MORGAN, C., «Athens, Etruria and the Heuneburg : mutual misconceptions in the study of Greek-barbarian relations» dans, Ian Morris, *Classical Greece : ancient histories and modern archaeologies*, Cambridge: New York : Cambridge University Press, 1994. p. 108-134.

BONFANTE, L., «Etruscan Sexuality and Funerary Art» dans Natalie Boymel Kampen; Bettina Bergmann, *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece and Italy*, Cambridge; New York : Cambridge University Press, 1996. p. 155-169.

BRENDEL, O. J., «The Scope and Temperament of Erotic Art in the Greco-Roman World» dans Theodore Bowie; Cornelia V. Christenson, *Studies in erotic art*, New York : Basic Books, 1970, p. 3-69.

BRULÉ, P., «Bâtons et bâtons du mâle, adulte, citoyen» dans Lydie Bodiou; Dominique Frère; Véronique Mehl; Alexandre Tourraix, *L'expression des corps ; gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006. p. 75-84.

CORNER S., «Sumposion» dans Thomas K. Hubbard, *A Companion to Greek and Roman Sexualities*, Hoboken : John Wiley & Sons Inc., 2014. p. 199-213.

FRONTISI-DUCROUX, F., «Le sexe du regard» dans Paul Veyne; François Lissarrague; Françoise Frontisi-Ducroux, *Les mystères du Gynécée*, Paris : Gallimard, 1998. p. 199-276.

GLAZEBROOK, A. et Henry M. M., *Greek prostitutes in the ancient Mediterranean, 800 BCE-200 CE*, Madison, Wis : University of Wisconsin Press, 2011. 324 pages.

-CORNER, S., «Bringing the outside in». p. 60-85.

-GLAZEBROOK, A., «Porneion». p. 34-59.

LA GENIÈRE, J. d., «Les amateurs des scènes érotiques de l'archaïsme récent» dans Athena Tsingarida; Laurent Baway, *Shapes and uses of Greek vases (7th-4th centuries B.C.) : proceedings of the symposium held at the Université libre de Bruxelles, 27-29 April 2006*, Bruxelles : CReA-patrimoine, 2009. p. 337-346.

LEWIS, S., «Representation and Reception (Athenian pottery in its Italian context)» dans John B. Wilkins; Edward Herring, *Inhabiting Symbols: symbol & image in the ancient Mediterranean*, London : Accordia Research Institute, University of London, 2003. p. 175-192.

LYNCH, K. M., «Erotic Images on Attic Vases: Markets and Meanings» dans John H. Oakley; Olga Palagia, *Athenian potters and painters. Volume II*, Oxford : Oxbow Books, 2009. p. 159-165.

MORGAN J., «Drunken men and mordern myths: re-viewing the classical *Andrôn*», dans S. D. Lambert, *Sociable Man (essays on Ancient Greek Social Behaviour) in honour of Nick Fisher*, Swansea : Classical Press of Wales, 2011. p. 267-290.

MURRAY, O., *Sympotica : a symposium on the symposion*, Oxford : Clarendon Press, 1990. 345 pages.

-MURRAY, O, «Symptic History». p. 3-13

-PELLIZER, E, «Outlines of a Morphology of Sympotic Entertainment». p. 177-184.

OSBORNE, R., «Workshops and the iconography and distribution of Athenian red-figured pottery: a case study» dans Simon Keay; Stephanie Moser, *Greek art in view*, Oxford : Oxbow Books, 2004. p. 78-94.

RICHLIN, A. (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York : Oxford University Press, 1992. 317 pages.

-SUTTON, R. F., «Pornography and Persuasion on Attic Pottery». p. 3-36.

-SHAPIRO, H. A., «Eros in Love: Pederasty and Pornography in Greece». p. 53-73.

SORKIN RABINOWITZ, N., «Excavating Women's Homoeroticism in Ancient Greece: Evidence from Attic Vase Painting», dans Nancy Sorkin Rabinowitz; Lisa Auanger, *Among women : from the homosocial to the homoerotic in the ancient world*, Austin : University of Texas Press, 2002. p. 106-166.

SUTTON, R. F., «The Good, the Base, and the Ugly: The Drunken Orgy in Attic Vase Painting and the Athenian Self» dans Beth Cohen, *Not the classical ideal : Athens and the construction of the other in Greek art*, Leiden; Boston : Brill, 2000. p. 180-202.

TSINGARIDA A; VIVIERS D., *Pottery Markets in the Ancient Greek World (8th - 1st centuries B.C.)*, Bruxelles : CReA-Patrimoine, 2013. 306 pages.

-CHANKOWSKI V., «La céramique sur le marché: l'objet, sa valeur et son prix problèmes d'interprétation et de confrontation des sources». p. 25-38.

-WILLIAMS D., «Greek Potters and Painters: Marketing and Movement». p. 39-60.

-LANGRIDGE-NOTI E., «Consuming Iconographies». p. 61-72.

Articles de périodiques

BOTHMER, D., von, «An archaic red-figured kylix», *GMusJ*, 1986. p. 5-20.

FAUTH, W. «Aphrodites Pantoffel und die Sandale der Hekate.», *GB*, XII-XIII, 1985-1986. p. 193-211.

SHEAR T. L., «The Persian Destruction of Athens: Evidence from Agora Deposits», *Hesperia*, Vol. 62, No. 4, 1993. p. 383-482.

STROUP S. C., «Designing Women: Aristophanes' Lysistrata and the "Hetairization" of the Greek Wife», *Arethusa*, Vol. 37, 1, 2004. p. 37-73.

Thèses

MARKS, M. C., *Heterosexual coital position as a reflection of ancient and modern cultural attitudes*, Thèse (Ph.D.), State Univ. of New York at Buffalo, 1978.

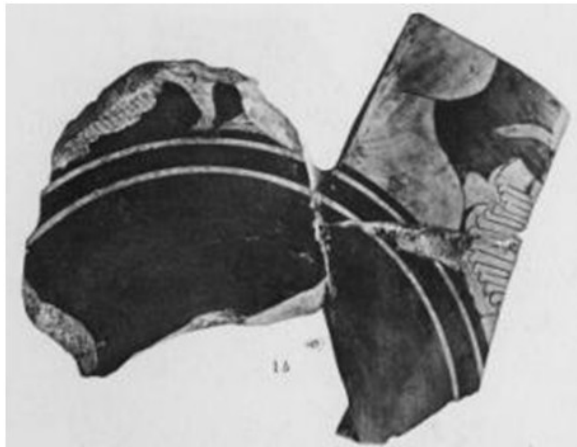
SUTTON, R. F., *The interaction between men and women portrayed on Attic red-figure pottery*, Thèse (Ph.D.), University of North Carolina at Chapel Hill, 1984.

Annexe

1- R529.1



2- R537



R545.2

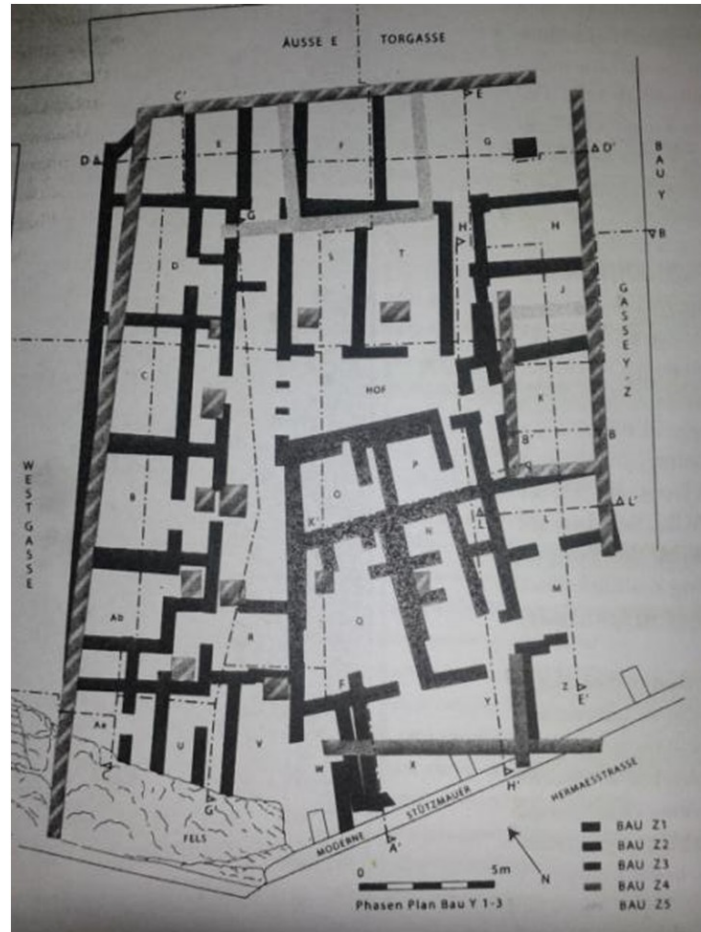
A



B

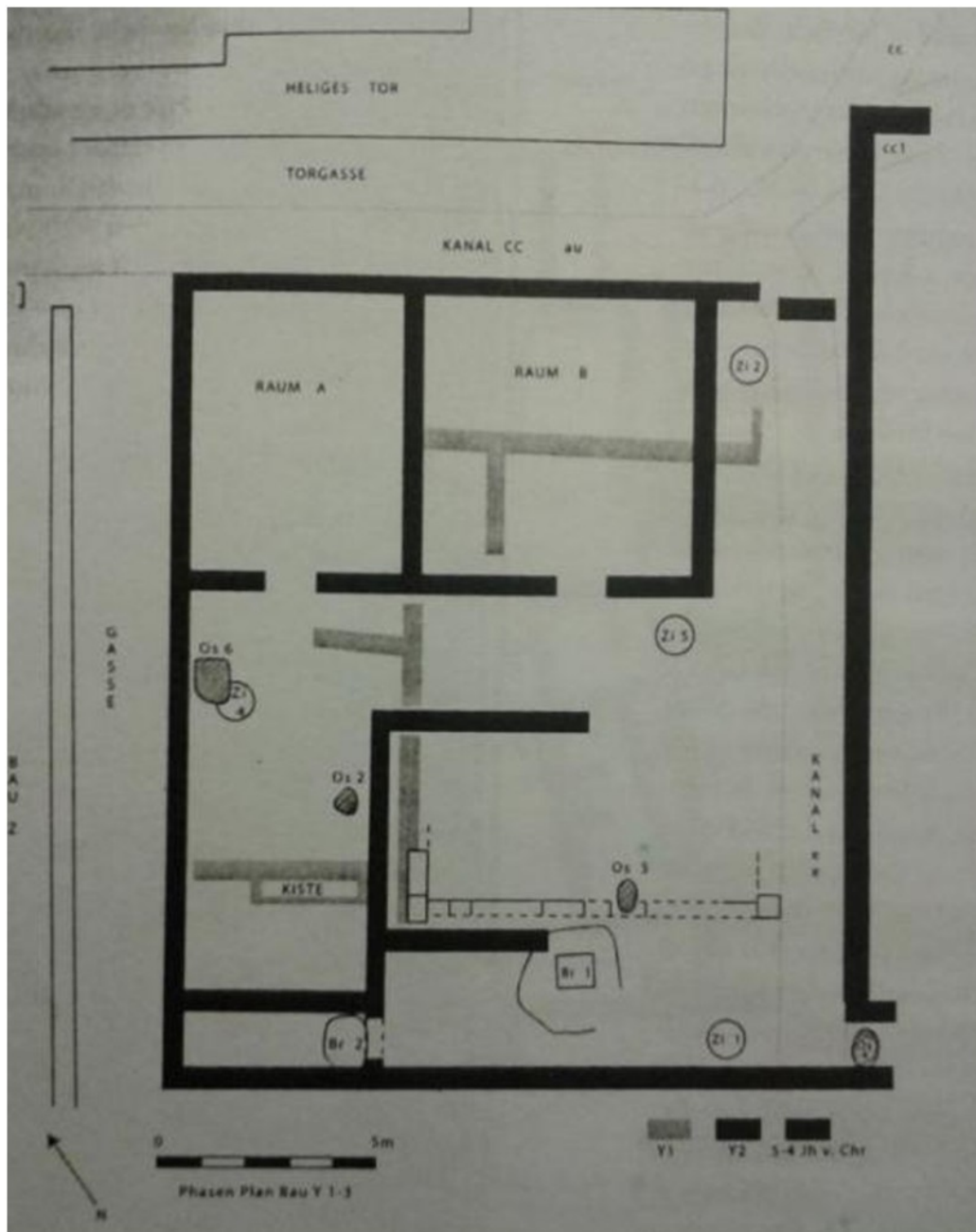


Bâtiment Z²⁴¹



²⁴¹ Crédit : Glazebrook, A., «Porneion»...

Bâtiment Y²⁴²



²⁴² Crédit : Glazebrook, A., «Porneion»...

Ἐκ δὲ τούτου πρῶτον μὲν θρόνος τις ἔνδον κατετέθη, ἔπειτα δὲ ὁ Συρακόσιος εἰσελθὼν εἶπεν·'' Ὡ ἄνδρες, Ἀριάδνη εἴσεισιν εἰς τὸν ἑαυτῆς τε καὶ Διονύσου θάλαμον· μετὰ δὲ τοῦθ' ἤξει Διόνυσος ὑποπεπωκὼς παρὰ θεοῖς καὶ εἴσεισι πρὸς αὐτήν, ἔπειτα παιζοῦνται πρὸς ἀλλήλους. Ἐκ τούτου πρῶτον μὲν ἡ Ἀριάδνη ὡς νύμφη κεκοσμημένη παρήλθε καὶ ἐκαθέζετο ἐπὶ τοῦ θρόνου. Οὐπω δὲ φαινομένου τοῦ Διονύσου ἠλέϊτο ὁ βακχεῖος ῥυθμός. ἔνθα δηγγάσθησαν τὸν ὀρχηστοδιδάσκαλον. Εὐθύς μὲν γὰρ ἡ Ἀριάδνη ἀκούσασα τοιοῦτόν τι ἐποίησεν ὡς πᾶς ἂν ἔγνω ὅτι ἀσμένῃ ἤκουσε· καὶ ὑπήντησε μὲν οὐδὲ ἀνέστη, δῆλη δ' ἦν μόλις ἡρεμοῦσα. Ἐπεὶ γε μὴν κατεῖδεν αὐτήν ὁ Διόνυσος, ἐπιχορεύσας ὥσπερ ἂν εἴ τις φιλικώτατα ἐκαθέζετο ἐπὶ τῶν γονάτων, καὶ περιλαβὼν ἐφίλησεν αὐτήν. ἡ δ' αἰδουμένη μὲν ἐρώκει, ὅμως δεφιλικῶς ἀντιπεριελάμβανεν. Οἱ δὲ συμπόται ὀρώντες ἅμα μὲν ἐκρότουν, ἅμα δὲ ἐβόων αὐθις. ὡς δὲ ὁ Διόνυσος ἀνιστάμενος συνανέστησε μεθ' ἑαυτοῦ τὴν Ἀριάδνην, ἐκ τούτου δὴ φιλοῦντων τε καὶ ἀσπαζομένων ἀλλήλους σχήματα παρήν θεάσασθαι. Οἱ δ' ὀρώντες ὄντως καλὸν μὲν τὸν Διόνυσον, ὡραίαν δὲ τὴν Ἀριάδνην, οὐ σκώπτοντας δὲ ἀλλ' ἀληθινῶς τοῖς στόμασι φιλοῦντας, πάντες ἀνεπτρωμένοι ἐθεῶντο. Καὶ γὰρ ἤκουον τοῦ Διονύσου μὲν ἐπερωτῶντος αὐτήν εἰ φιλεῖ αὐτόν, τῆς δὲ οὕτως ἐπομνουσῆς {ὥστε} μὴ μόνον τὸν Διόνυσον ἀλλὰ καὶ τοὺς παρόντας ἅπαντας συνομόσαι ἂν ἢ μὴν τὸν παῖδα καὶ τὴν παῖδα ὑπ' ἀλλήλων φιλεῖσθαι. Ἐρώκεσαν γὰρ οὐ δεδιδαγμένοις τὰ σχήματα ἀλλ' ἐφειμένοις πράττειν ἃ πάλαι ἐπεθύμουν. Τέλος δὲ οἱ συμπόται ἰδόντες περιβεβληκότας τε ἀλλήλους καὶ ὡς εἰσεῦνῆν ἀπιόντας, οἱ μὲν ἄγαμοι γαμεῖν ἐπόμνυσαν, οἱ δὲ γεγαμηκότας ἀναβάντες ἐπὶ τοὺς ἵππους ἀπήλαυον πρὸς τὰς ἑαυτῶν γυναῖκας, ὅπως τούτων τύχοιεν.

2. Ensuite on plaça d'abord un siège au milieu de la salle, puis le Syracusain entra et dit : « Messieurs; Ariane va entrer dans sa chambre qui est aussi celle de Dionysos. Puis vous verrez peu après Dionysos qui a un peu bu chez les dieux; il entrera chez elle, et ils folâtreront ensemble. » 3. Alors Ariane, parée comme une jeune épousée, entra et s'assit sur le siège. Comme Dionysos ne paraissait pas encore, la flûte se mit à jouer un air bachique. Ce fut alors que les convives admirèrent le maître de danse, car Ariane n'eut pas plus tôt entendu la musique qu'elle laissa voir à tout le monde le plaisir qu'elle y prenait : on le devinait à ses gestes. Cependant elle ne s'avança point, elle ne se leva même pas, mais on voyait bien qu'elle avait peine à rester immobile. 4. Quand Dionysos la vit, il s'avança en dansant de l'air le plus passionné, s'assit sur ses genoux, la prit dans ses bras et lui donna un baiser. Elle semblait retenue par la pudeur, néanmoins elle l'embrasse à son tour avec tendresse. A cette vue, les spectateurs applaudirent et crièrent bis. 5. Cependant Dionysos se leva et fit lever Ariane avec lui, et on les vit prendre des poses d'amoureux qui se baisent et s'embrassent. Les spectateurs voyant Dionysos si beau, Ariane si jolie ne plus s'en tenir au badinage, mais se baiser réellement à pleine bouche, étaient tous violemment excités à ce spectacle. 6. Ils entendaient en effet Dionysos demander à Ariane si elle l'aimait et Ariane lui jurer que oui, si bien que

Dionysos n'était pas seul à le croire, et que tous les assistants auraient juré que le jeune garçon et la jeune fille s'aimaient réellement; car ils n'avaient pas l'air d'histrions dressés à cette pantomime, mais d'amants pressés de satisfaire des désirs longuement caressés. 7. A la fin, à les voir s'étreindre l'un et l'autre et s'en aller comme pour gagner leur lit, ceux des convives qui n'étaient pas mariés jurèrent de l'être bientôt, et ceux qui l'étaient, sautant à cheval, revolèrent vers leurs femmes pour en jouir.

Tableaux comparatif

Tableau 1.1²⁴³: Copulation couple-Levrette/Lotus (*)/Femme par-dessus l'homme(#)

Numéro du vase	Type	Date	Peintre	Provenance
R117(#)	Coupe	525-500	À la manière de: Oltos	-
R134	Coupe	520-490	Epiktetos	Orvieto
R361	Péliké	505-465	Ressemble à: Nikoxenos	Tarquinia
15221	Coupe	500-480	Brygos	-
R577	Coupe	500-460	Douris	-
15469(*)	Lékythos	500-450"	À la manière de Triptolemos	Brindisi
R434	Coupe	495-465	Euphronios	Vulci
R519.4	Coupe	490-465	Brygos	Orvieto
R506(*)	Coupe	485-470	Triptolemos	Tarquinia
R507(*)	Coupe	485-470	Triptolemos	Tarquinia
R529.1	Coupe	485-465	Fondrie	-
R543	Coupe	485-465	Briseis	Tarquinia
R545	Coupe	485-465	Briseis	Cerveteri
R537	Coupe	485-465	Briseis	Adria
R545.2(#)	Coupe	480-465	Dokimasia	Vulci
R696	Cratère	480-460	Pan	-
R814(#)	Coupe	475-460	Boot Painter	-
R824(#)	Coupe	475-460	Boot	-
R864	Coupe	475-450	Wedding	-
41001	Coupe	475-425"	-	-
R1184(*)²⁴⁴	Askos	475-425"	-	Céramiques, Athènes
R970(#)	Oinochoé	460-435	Shuvalov	Locri

²⁴³ Les dates ayant «"» sont celles de Beazley. Sauf autre indication, les autres dates sont celles de Kilmer.

²⁴⁴ Ce vase présente d'un côté la position de la levrette et de l'autre, le même couple est représenté dans la position du lotus.

Tableau 1.2: Copulation groupe-*Komos*/Ménage à trois(*)

Numéro du vase	Type	Date	Peintre	Provenance
R223	Kanthare	525-510	Nikosthenes	Vulci
R249	Coupe	525-510	À la manière de: Epeleios	-
46171	Coupe	525-475"	Groupe Proto Panaetian	-
R156	Coupe	520-505	Pedieus	-
R192	Coupe	520-500	Thalia	Vulci
R62	Hydrie	515-500	Dikaios	Vulci
R461 ²⁴⁵	Coupe	505-475	Onesimos	-
R464(*)	Coupe	505-475	Onesimos	-
23731(*)	Coupe	500-450"	Peut-être un faux ²⁴⁶	-
9133(*)	Coupe	500-450"	-	-
43264	Coupe	500-450"	Fondrie	-
R486(*)	Coupe	490-475	Antiphon	Orvieto
R489(*)	Coupe	490-475	Antiphon	Chiusi
R490(*) ²⁴⁷	Coupe	490-475	Antiphon	-
R518	Coupe	490-465	Brygos	-
R527.2	Coupe	485-465	Fondrie	-
R697	Dinos	480-460	Pan	Athènes
R898(*)	Stamnos	475-450	Polygnotos	-
R1151	Stamnos	460-435	Ressemble à Polygnotos	Possible faux du XIXe siècle (Kilmer)

²⁴⁵ Un des côtés de ce vase présente une scène de type «ménage à trois» (sur l'image dans le présent catalogue, voir le «bas» de **R461**)

²⁴⁶ Selon Beazley

²⁴⁷ Le côté **B** de ce vase présente une scène de type «*kômos*»

Tableau 3: Comparaison entre tout les vases²⁴⁸:
 Copulation couple - Levrette/Lotus (*)/Femme supérieure(#)
 Copulation groupe (R000) - *Komos*/Ménage à trois(*)

Numéro du vase	Type	Date	Peintre	Provenance
<u>R62</u>	Hydrie	515-500	Dikaios	Vulci
R117(#)	Coupe	525-500	À la manière de: Oltos	-
R134	Coupe	520-490	Epiktetos	Orvieto
<u>R156</u>	Coupe	520-505	Pedieus	-
<u>R192</u>	Coupe	520-500	Thalia	Vulci
<u>R223</u>	Kanthare	525-510	Nikosthenes	Vulci
<u>R249</u>	Coupe	525-510	À la manière de: Epeleios	-
<u>R260F</u>	Fragment (groupe/levrette)	520-510	Paseas	-
R307F	Fragment (levrette)	520-510	Carpenter ²⁴⁹	Rome
R361	Pélikè	505-465	Ressemble à: Nikoxenos	Tarquinia
R434	Coupe	495-465	Euphronios	Vulci
<u>R461</u> ²⁵⁰	Coupe	505-475	Onesimos	-
R463.2F	Fragment de coupe (position impossible à déterminer)	505-475	Onesimos	-

²⁴⁸ Les fragments sont ajoutés à cette liste. Voir la colonne «type» qui indique s'il s'agit d'un fragment compris dans le catalogue 3 et quelle position y est représenté.

²⁴⁹ Attribué par Bothmer

²⁵⁰ Un des côtés de ce vase présente une scène de type «ménage à trois» (sur l'image dans le présent catalogue, voir le «bas» de **R461**)

<u>R464(*)</u>	Coupe	505-475	Onesimos	-
<u>R486(*)</u>	Coupe	490-475	Antiphon	Orvieto
R487F	Fragment de coupe (ménage à trois supposé)	490-475	Antiphon	Adria
R488F	Fragment de coupe (ménage à trois supposé)	490-475	Antiphon	-
<u>R489(*)</u>	Coupe	490-475	Antiphon	Chiusi
<u>R490(*)</u> ²⁵¹	Coupe	490-475	Antiphon	-
R506(*)	Coupe	485-470	Triptolemos	Tarquinia
R507(*)	Coupe	485-470	Triptolemos	Tarquinia
<u>R518</u>	Coupe	490-465	Brygos	-
R519.4	Coupe	490-465	Brygos	Orvieto
<u>R527.2</u>	Coupe	485-465	Fondrie	-
R529.1	Coupe	485-465	Fondrie	-
R537	Coupe	485-465	Briseis	Adria
R543	Coupe	485-465	Briseis	Tarquinia
R545	Coupe	485-465	Briseis	Cerveteri
R545.2(#)	Coupe	480-465	Dokimasia	Vulci
R577	Coupe	500-460	Douris	-
R696	Cratère	480-460	Pan	-
<u>R697</u>	Dinos	480-460	Pan	Athènes
R814(#)	Coupe	475-460	Boot Painter	-
R824(#)	Coupe	475-460	Boot	-
R864	Coupe	475-450	Wedding	-
<u>R898(*)</u>	Stamnos	475-450	Polygnotos	-

²⁵¹ Le côté B de ce vase présente une scène de type «symposium»

R970(#)	Oenochoé	460-435	Shuvalov	Locri
<u>R1151</u>	Stamnos	460-435	Ressemble à Polygnotos	Possible faux du XIXe siècle (Kilmer)
R1184(*)²⁵²	Askos	475-425"	-	Céramiques, Athènes
R1188F	Fragment (fellation)	460-435	-	-
<u>9133(*)</u>	Coupe	500-450"	-	-
15221	Coupe	500-480	Brygos	-
15339F	Fragment de coupe (femme sur l'homme)	425-375"	-	Argolis
15469(*)	Lécythe	500-450"	À la manière de Triptolemos	Brindisi
<u>23731(*)</u>	Coupe	500-450"	-	Possible faux (Beazley)
41001	Coupe	475-425"	-	-
<u>43264</u>	Coupe	500-450"	Fondrie	-
<u>46171</u>	Coupe	525-475"	Groupe Proto Panaetian	-
9021759(F*)	Fragment de coupe (lotus)	525-475"	Epiktetos	-

²⁵² Ce vase présente d'un côté la position de la levrette et de l'autre, le même couple est représenté dans la position du lotus.

Tableau 4: Comparaison des objets dans les scènes.

Numéro du vase	Vêtements ²⁵³			Accessoire	Mobilier
	Homme	Femme utilisée ²⁵⁴	Non		
R62	Couronnes (2)	Ruban (2)	-	Étui d'aulos Coussin (2) Couvertures (2)	Matelas de sol
R117	/	Bonnet	-	Coussin Cratère	Klinè
R134	Couronne	Bonnet	-	-	-
R156A	Couronnes (2) /	Ruban /	/	Sandale Outre /	Tabouret
R156B	Couronne	Ruban	/	Coussin Corne	Candélabre
R192Int	-	Ruban /	/	Coussins (3) Sandale	Tabouret Table Candélabre
R192A	Bonnets (2) /	Bonnets (4) /	-	Étui d'aulos Kylis	Candélabres (4)
R206A	/	/	/	/	Klinè Tabouret
R223	Couronnes (3)	Couronnes (2)	Bottes (2 paires)	Cage d'oiseaux Olibos (3) Sandale Bassine Coussins (2)	Table
R249	-	-	-	Rideaux (2) Coussin	Klinè
R260B	/	/	/	Coussin	Klinè
R307	/	/	/	/	/
R361A	-	-Ruban -Chiton	-		-Coq sur son perchoir
R361B	Couronne	-	-	-	-

²⁵³ Le symbole / sert à indiquer que l'information n'est pas connue due à une cassure (fragment)

²⁵⁴ Lorsque possible, les mentions (m)=homme et (f)=femme seront inscrites pour signifier à qui appartient le vêtement.

R434	Couronne	Ruban	-	Coussin	-Panier -Klinè
R461	Bâton / Himation (/)	Ruban /	-	Coussin /	-
R463.2	/	/	Bâton	Cruche	/
R464A	Himation Couronne	Collier Talisman	Bâtons (2)	Sandale Sangle Outre	-
R464B	Couronne Himation Bâton (2)	Talisman	-	Panier Outre	-
R486A	Himation Bâton /	/	-	Outres (2)	-
R486B	Himation	-	Bottes	Sandale Outre	-
R487	Himation Bâton	Boucle d'oreille /	/	Coussin	/
R488	Couronne Himation	Bonnet /	/	Kylix Outre Coussin	/
R489A	Couronne	Bonnet	Bâton	Aulos et son étui Panier Coussin	-
R489B	Couronne Himation Bâton	-	Bâton	Coussin Sangle?	-
R490A	Couronnes (2) Himation Bâton	Ruban	-	Sandale Coussin	-
R490B	Couronnes (2)	Ruban	-	Panier Sandale	-
R506	-	Boucle d'oreille Talisman	Bâton	Coussin	Klinè
R507	-	Ruban	Himation (m) Himation (f)	Coussin	Klinè Tabouret
R518A	Couronnes (4) (/) Himation Bâton	Couronnes (3)	-Bâton et Himation (m) -Himation	Panier Lampe Étui d'aulos	-
R518B	Bottes Couronnes (3) /	Couronne (/)	Bâton et Himation (m)	Étui d'aulos	Candélabre

R519.4	Himation	/	/	/	/
R527.2	Couronne (/) Himations (3) Bâton	Couronne / Bâton	-	Panier Aulos et son étui	Porte
R529.1	Bonnet	-Ruban -Talisman	Bâton	Coussin	Klinè
R537	/	Ruban	/	Coussin	/
R543	-Couronne -Sandales	Talisman	-Bâton et Himation (m)	Coussin	-
R545	-Couronne -Sandales	-	-Bâton -Himation		
R545.2	-	-	-	Coussin	/
R577	-	-	Himation (f)	-Aryballe -Coussin	-Tabouret -Klinè
R696	-	Ruban	-	-	-
R697	Couronnes (2) (/)	Himation (/) /	/	Coussin	Klinè (/) /
R814	Couronne	Bonnet Boucle d'oreille Bâton	-	-	Chaise
R824	Himation	Bonnet Talisman	-	Bourse	Tabouret
R864	-	Bonnet	-	Bourse	-
R898A	Couronnes (3) Himation	Couronne	-	Lyre	-
R898B	-	Couronne	-	Sandale Aulos	-
R970	Himation	Ruban	-	-	Chaise
R1151	Couronnes (3)	Couronne	Vêtement difficile à identifier	-	Klinè
R1184A	Couronne	Bonnet Talisman	-	Coussin	-
R1184B	Couronne	Bonnet	-	-	-
R1188	/	Bonnet /	/	/	/
9133	/	/	/	Coussin Olibos	/

15221	/	Bonnet	Bâton et Himation (m)	Coussin	-
15339	/	Collier /	/	/	Chaise/ ²⁵⁵
15469	-	-	Himation	Coussin	Klinè Tabouret
23731A	Himation Bâton Couronne	Couronne	-	Sandale Outre	-
23731B	Himation	Collier	-	Sandale Sangle Outre	-
41001	Sandales	-Ruban ²⁵⁶ -Talisman	-Bâton et Himation (m)	Coussin	-
43264B	Couronne Himation	Ruban (2)	-	Aulos et étui Panier (2) Amphore Skyphos	Tabourets (3)
46171	Couronne /	Bonnets (2) /	/	/	/
9021759	/	/	/	/	/

²⁵⁵ La chaise est estimé selon la position du corps de l'homme.

²⁵⁶ Sauf mention contraire, le terme ruban signifie qu'un ruban attache les cheveux de la femme.

Tableau 5: Les regards²⁵⁷

Numéro du vase	Regards mutuels
R62	√√
R461(haut)	√
R507	√
R518A	√√
R824	√
R898B	√
R970	√
R1184B	√
15469	√

²⁵⁷ Chaque crochets (√) indique un couple. Si deux crochets se trouvent dans la même case, c'est que deux couples se regardent.

