ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

IX

Napoli 1987

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli
Bruno d'Agostino Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Mario Mazza

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
Biblioteca
Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico

Le abbreviazioni di riviste, ove presenti, sono quelle usate nell'*American Journal of Archaeology*

L'abbreviazione di questa rivista è *AION ArchStAnt*

INDICE

N. F. Parise, Una serie ponderale « minoica » e « micenea » per tessuti p. 1
S. Tinè, Nuovi scavi nel santuario di Monte d'Accoddi (SS) » 9
B. d'Agostino, Il processo di strutturazione del politico nel mondo osco-lucano. La protostoria » 23
L. Cerchiai, Il processo di strutturazione del politico: i Campani » 41
A. Pontrandolfo, Un'iscrizione posidoniate in una tomba di Fratte di Salerno » 55
L. Breglia Pulci Doria, Le Sirene: il canto, la morte, la *polis* » 65
N. R. E. Fisher, La legge sulla *hybris* ad Atene » 99
O. Murray, La legge soloniana sulla *hybris* » 117
M. L. Napolitano, Le donne spartane e la guerra: problemi di tradizione » 127
C. Sourvinou-Inwood, Images grecques de la mort: représentations, imaginaire, histoire » 145
C. Bérard, Le manteau de lion » 159
M. Mazzei, Nota su un gruppo di vasi policromi decorati con scene di combattimento, da Arpi (FG) » 167
E. Greco, Su un problema urbanistico velino: l'area del criptoportico » 189
A. Pelosi, Topografia e storia: lo scontro tra Thurini e Lucani del 389 a.C. » 197
M. Christol, Un aspect de la carrière de Quintus Cornelius Valens: Iuridicus per Apuliam et Calabriam » 211

Note e Recensioni

E. Greco - D. Theodorescu, *Rec. a Poseidonia - Paestum I - La « Curia »*, Roma 1980 (H. Riemann, in *Gnomon* 58, 1983, p. 653 ss.); *Rec. a Poseidonia - Paestum II - L'Agorà*, Roma 1983 (H. Riemann, in *Gnomon* 59, 1986, p. 51 ss.) » 217

F. Gilotta, Ancora sull'uso dei gutti (nota a H. Herdejürgen, *Zur Funktion der sog. calenischen Gutti*, in *Ancient Greek and related Pottery*, Amsterdam 1984) » 221

N. Loraux, 1981 = N. Loraux, ' Le lit, la guerre ', in *L'Homme* XXI (I) janv. mars 1981, pp. 37-67.
N. Loraux, 1982 = N. Loraux, ' Mourir devant Troie, tomber pour Athènes ', in *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982, pp. 27-43.
G. Marasco, 1981 = G. Marasco, *Commento alle biografie plutarchee di Agide e Cleomene*, Roma 1981 (2 voll.).
H. Michell, 1952 = H. Michell, *Sparta*, Τὸ κρυπτὸν τῆς πολιτείας τῶν Λακεδαιμονίων, Cambridge 1952, repr. 1964.
R. Missoni, 1984 = R. Missoni, ' Criteri eugenetici nel κόσμος licurgico ', in *Problemi di storia e cultura spartana* (Univ. Macerata), Roma 1984, pp. 107-119.
M. L. Napolitano, 1985 = M. L. Napolitano, ' Donne spartane e τεκνοποιία ', in *Aion ArchStAnt* VII 1985, pp. 19-50.
F. Ollier, 1933 = F. Ollier, *Le mirage spartiate*, vol. I, Paris 1933, repr. New York 1973.
F. Ollier, 1943 = F. Ollier, *Le mirage spartiate*, vol. II, Paris 1943, repr. New York 1973.
S. B. Pomeroy, tr. it. 1978 = S. B. Pomeroy, *Goddesses, whores, wives and slaves*, New York 1975, tr. it. *Donne in Atene e Roma*, Torino 1978.
J. Redfield, 1977-1978 = J. Redfield, ' The women of Sparta ', in *CJ* LXXIII 1977-1978, pp. 146-161.
I. Savalli, 1983 = I. Savalli, *La donna nella società della Grecia antica*, Bologna 1983.
D. Schaps, tr. it. 1985 = D. Schaps, ' The women of Greecs in wartime ', in *CP* 77, 1982, pp. 193-213, tr. it. ' Le donne greche in tempo di guerra ', in *Le donne in Grecia* (a cura di G. Arrigoni), Bari 1985, pp. 399-435.
R. Schubert, 1894 = R. Schubert, *Geschichte des Pyrrhus*, Könisberg 1894.
W. Tarn, 1913 = W. Tarn, *Antigonos Gonatas*, Oxford 1913.
E. N. Tigerstedt, 1974 = E. N. Tigerstedt, *The legend of Sparta in classical antiquity*, vol. II, Uppsala 1974.
P. Vidal-Naquet, tr. it. 1976 = P. Vidal-Naquet, ' Le chasseur noir et l'origine de l'éphèbie athénienne ', in *Annales* (*E.S.C.*) 23, 1968, pp. 947-964, tr. it. ' Il cacciatore nero e l'origine dell'efebia ateniese ', in *Il mito, guida storica e critica* (a cura di M. Detienne), Roma-Bari 1976, pp. 53-72.
P. Vidal-Naquet, 1981 = P. Vidal-Naquet, *Le chasseur noir*, Paris 1981.

IMAGES GRECQUES DE LA MORT: REPRESENTATIONS, IMAGINAIRE, HISTOIRE

Christiane Sourvinou-Inwood

Quand je choisis le titre de cette communication j'avais l'intention de couvrir une période beaucoup plus longue et une thématique beaucoup plus large qu'il me fut effectivement possible de faire dans le temps et l'espace disponibles. Ainsi, quoique le titre reste valide, ma perspective est retreinte, puisque je vais discuter une seule série de scènes funéraires, et concentrer sur un seul thème iconographique: les représentations de Charon, le nocher infernal, avec des âmes de défunts, peintes sur des lécythes à fond blanc, des vases funéraires athéniens qui datent du cinquième siècle avant Jésus Christ [1].

Je commence avec deux autres thèmes funéraires qui sont représentés sur cette série de lécythes, thèmes qui sont parfois combinés avec des images de Charon, et que je vais comparer plus tard aux images charoniennes.

Ler premier de ces thèmes est le sujet le plus fréquemment représenté sur les lécythes blanches: « la visite au tombeau » [2]. Il représente la visite des fami-

* Cet article (communication donnée au Colloque *Eidos* 86 à Tours) présente une version préliminaire et abrégée d'une étude beaucoup plus extensive qui fait partie d'un livre en préparation intitulé *Charon who? An exercise in reading-focussing on death and epitaphs.*

[1] Sur les lécythes à fond blanc voir E. Pottier, *Etude sur les lécythes blancs attiques a représentations funéraires*, Paris 1883; *A. Fairbanks, Riezler WAL, Kurtz, AWL*; J.D. Beazley, *Attic White Lekythoi*, London 1938; M. Robertson, *Greek Painting*, Genève 1959, pp. 140-153; Robertson HGP 324-6, *Kurtz and Boardman* 102-4, Kurtz Amsterdam; C. W. Clairmont, *Patrios Nomos. Public Burial in Athens during the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, Oxford 1983, BAR International Series 161, pp. 74 ss. Sur l'iconographie de Charon voir aussi mon article dans: *LIMC s.v.* Charon 1, commentary, section B.2.b. Sur Charon voir aussi: W. Felten, *Attische Unterweltsdarstellungen des VI. und V. Jh.v.Chr.*, Munich 1975, pp. 86-90; Fairbanks 2, 218-223; Kurtz AWL 63; Kurtz Amsterdam 325.

[2] Sur ce thème voir: Kurtz AWL 36-37; 61-63; 66-67; 202 Kurt Amsterdam 327-328; Kurtz and Boardman 104-105. Robertson HGA 325; G. Siebert, ' Eidola. Le problème de la figurabilité dans l'art grec ' dans: G. Siebert ed., *Méthodologie iconographique.* ' Actes du Colloque de Strasbourg 27-28 avril 1979 ', Strasbourg 1981, pp. 68-69; J. Bazant, ' Entre la

liers au tombeau du mort et la présentation d'offrandes. Ce thème est donc centré sur les actions des proches du mort, leur deuil et leurs pratiques cultuelles, et articule ainsi aussi l'importance de cette mort pour ceux qui prennent part à ces pratiques — ce qui veut dire, à Athènes au cinquième siècle, la famille. « La visite au tombeau » est donc surtout une image de piété familiale, qui souligne le rapport entre le mort et sa famille et articule la mort principalement comme la mort de l'autre. Puisque c'était la famille qui achetait les lécythes funéraires pour l'enterrement, il n'est pas surprenant que « la visite au tombeau » qui représentait la mort comme, avant tout, une affaire de famille, était l'image funéraire la plus fréquente dans la série de lécythes à fond blanc. En plus, cette préférence reflète aussi l'importance de la perception de la mort articulée dans ces images; car dans les attitudes collectives athéniennes pendant le cinquième siècle la mort était intimement liée à la famille sur le plan rituel et symbolique — exception faite des citoyens morts au combat; et le devoir d'entrerrer le mort était directement lié au droit de succession [3]. A travers les images de « la visite au tombeau » la famille du défunt exprimait son deuil et sa promesse d'accomplir ses devoirs cultuels envers le mort. D'ailleurs l'articulation de la mort en fonction de la famille, en tant qu'évènement dans son histoire, d'une part renforce l'idéologie de la famille en général, et de l'autre encourage et renforce une perception de la mort centrée sur la mort de l'autre, et non pas sur la mort de soi.

Un autre thème qui peut être combiné avec une image de Charon est la représentation du Sommeil et de la Mort, Hypnos et Thanatos, transportant un cadavre, d'habitude un cadavre de guerrier [4] — mais dans la scène unique où ce thème est combiné avec Charon le cadavre d'une femme [5]. Cette représentation renvoie à un episode de l'*Iliade* d'Homère [6] (et à ses représentations sur d'autres vases) [7] pendant lequel Hypnos et Thanatos ramenèrent le cadavre de Sarpédon à Lycie, la patrie du héros, après sa belle mort héroique sur le champs de bataille à Troie — expression d'un honneur optimal lié à la sépulture et signe d'une

croyance et l'expérience: le mort sur les lécythes à fond blanc', dans: L. Kahil, Ch. Augé et P. Linant de Bellefonds eds., *Iconographie classique et identités régionales*, BCH Supplément XIV, Paris 1986, pp. 37-44 (et les remarques de Siebert, pp. 43-44.

[3] Voir sur ce sujet, et sur les devoirs rituels de la famille du mort; S.C. Humphreys, 'Family tomb and tomb cult in ancient Athens: tradition or traditionalism'? dans *JHS* 100, 1980, pp. 98-101; R. Garland, *The Greek way of death*, London 1985, pp. 104-120.

[4] Voir sur ce thème, Kurtz and Boardman, pp. 103-104; Kurtz Amsterdam, p 325; P.E. Arias, M. Hirmer, B.B. Shefton, *A History of Greek Vase Painting*, London 1962, p. 362; Robertson HGA, p. 326; Brommer 1968; E. Vermeule, *Aspects of death in early Greek art and poetry*, Berkeley, Los Angeles, London 1979, pp. 145-156.

[5] Lécythe Athènes NM 1830 (CC 1654); Brommer 1969, 168 no. 57; *LIMC* no. 31.

[6] *Il*.16. 450-461; 667-683.

[7] Voir par example les représentations en figures rouges sur le cratère New York, MMA 1972.11.10 Robertson HGA pl. 73b; et sur la coupe Londres BM E 12 op. cit. pl. 73a.

faveur divine exceptionnelle [8]. Etant donnée cette référence, ces images doivent donc représenter le concept de la « belle mort » héroique centrée sur la belle sépulture. Comme on le sait bien, la sépulture de leur cadavre, une sépulture propre et convenable, avait une grande importance pour les Grecs; la bonne sépulture constituait une partie très importante de leur concept de la belle mort [9]. L'importance symbolique de la sépulture fut renforcée pendant le cinquième siècle dans le contexte de l'idéologie officielle athénienne qui exaltait la mort en guerre au service de la patrie et faisait de la sépulture publique des citoyens morts en guerre (dont les restes etaient ramenés à Athènes) un centre important de l'idéologie de la polis [10]. C'est en effet dans ce domaine que l'on trouve le champs sémantique correspondant aux images d'Hypnos et Thanatos transportant un cadavre, c'est-à-dire correspondant à la belle mort héroique liée à la sepulture, qui ensuite s'étend et vient à exprimer la belle mort en général — (ce qu'on peut déduire du fait que le modèle héroique s'étend à des personnes non héroiques, puisque Hypnos et Thanatos sont parfois représentés avec le cadavre d'une femme, d'un enfant ou d'un adolescent) [11]. Car bien-sûr la « belle mort » articulée dans ces images d'Hypnos et Thanatos correspond à la belle mort des citoyens tombés au combat et enterrés avec des funérailles publiques. Il est donc probable qu'à l'origine ces images renvoyaient à la belle mort des citoyens morts en guerre et enterrés avec des funérailles publiques, et qu'ensuite cette belle mort acquit une signification plus générale de belle mort sociale liée à la bonne sépulture. Ce dernier développement est d'ailleurs parfaitement intelligible dans le contexte des représentations collectives contemporaines. Car dans ces représentations la mort en guerre avec sépulture publique était la belle mort par excellence, donc elle finit par exprimer, à travers une métaphore fondée sur la métonymie, l'idée générale « belle mort »; ce qui fait que l'image où cette belle mort est articulée — la représentation d'Hypnos et Thanatos transportant un cadavre — a fini par représenter aussi toute belle mort sociale.

Les images de Charon sur les lécythes à fond blanc commencent vers la fin de la première moitié du cinquième siècle; leur production cesse à la fin du cinquième siècle. Le schéma iconographique le plus commun représente Charon dans

[8] Le fait que c'est un signe de faveur divine exceptionnelle est clairement énoncé dans *Il*.16. 450-461 et 667-683.

[9] Voir J.-P. Vernant, 'La belle mort et le cadavre outragé', dans: G. Gnoli et J.-P. Vernant eds., *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982, pp. 45-76; et voir aussi mon article 'To Die and Enter the House of Hades: Homer, Before and After', dans: I. Whaley ed., *Mirrors of Mortality. Studies in the Social History of Death*, London 1981, pp. 31-32.

[10] Voir N. Loraux, 1981.

[11] Avec le cadavre d'une femme: voir, par ex. le lécythe Athènes NM 1928 (CC 1655) (*ARV* 1237.3; *CVA* 1 pl. 11.8); d'un enfant: lécythe Athènes NM 17294 (*ARV* 750; *CVA* 2 pl. 20.1); cadavre d'une femme avec scène Charonienne: lécythe Athènes NM 1830 (CC 1654); Brommer 1969, 168 no. 57; *LIMC* no. 31.

sa barque, face à l'âme de la personne morte qui se tient sur la rive, seule ou bien accompagnée par Hermès ou par une compagne humaine [12]. La majorité des âmes representées avec Charon sont des femmes, d'autres sont des adolescents mâles, et il y aussi de rares petits enfants; les hommes adultes, les citoyens mâles, ne sont jamais représentés avec Charon sur ces lécythes [13].

Ces images de Charon sont donc des scènes génériques qui représentent une realité imaginée située dans l'au-delà. Elles sont des articulations iconographiques d'une idéalité selon laquelle l'âme survit à la mort du corps, et, guidée par Hermès, elle arrive à la rive du fleuve ou lac infernal où elle est réçue par Charon qui la transporte dans sa barque au pays des morts propre, l'Hadès. Comme on va voir, Charon et le passage de l'âme à l'Hadès dans la barque de Charon avaient aussi la signification d'une métaphore représentant la notion de la mort en général; par conséquent, dans les yeux de leur contemporains, ces images de Charon représentent aussi la mort dans sa totalité, et non pas seulement un épisode du voyage de l'âme au pays des morts; c'est-à-dire, elles présentent la mort en fonction de la reception de l'âme par Charon et le passage dans l'Hadès.

Je commence la lecture des images avec les figures qui accompagnent les âmes. Les scènes où l'âme d'une femme est accompagnée d'une petite servante qui porte, par example, un coffret et un vase de toilette [14], ont des parallèles exactes sur d'autres lécythes funéraires ainsi que sur des stèles funéraires contemporaines [15]. Le schéma iconographique « maîtresse et servante avec un coffret ou autre objet de ce type », ainsi que les objets portés par les femmes mortes ou leur compagnes, appartiennent à l'iconographie de la vie quotidienne des femmse [16]. Leur représentation sur les lécythes et sur les stèles est dû au fait que

[12] Charon et âme seule: voir par ex.: lécythe à fond blanc Athènes NM 1946 (CC 1666) ARV 1168.129; *LIMC* no. 14. Charon, Hermès et âme: voir par ex. lécythe à fond blanc Athènes NM 1926 (CC 1668) *ARV* 846.193; *Para* 423; *Add* 145; *LIMC* no. 5. Charon, âme et compagne: voir par ex.: lécythe à fond blanc Bruxelles Mus. Roy. A 903 (*ARV* 1237.14; *CVA* 1 pl. 4.1; *LIMC* no. 25).

[13] Adolescents: voir par ex. le lécythe à fond blanc Oxford, AM 1889.827 (V 264); Fairbanks (n. 1) 1.308; *LIMC* no 12; enfants: voir par ex. le lécythe à fond blanc Athènes NM 1814 (CC 1662) Riezler WAL 135 pl. 79; *LIMC* no 23. Kurtz Amsterdam 325 remarque sur l'absence d'hommes: « Classical Charon collects women and children, not, it seems, men ».

[14] Voir par ex. le lécythe à fond blanc Berlin Staatl. Mus. 3137 (Riezler WAL 135 pl. 80); *LIMC* no 9.

[15] Lécythes à fond blanc: voir par ex. le lécythe à fond blanc à Munich, ex Lugano, Schoen 79 (*ARV* 997.154; *Para* 438; *Add* 152). Sur le schéma iconographique « maîtresse et petite servante » sur les lécythes à fond blanc voir aussi Kurtz AWL 40, 46, 52; stèles funéraires: voir par ex. la stèle d'Hégéso (Robertson HGA pl. 121d et p. 367).

[16] Le schéma iconographique « maîtresse et petite servante » se retrouve aussi sur des vases en figures rouges qui représentent des scènes de la vie quotidienne des femmes; voir par ex. le lécythe en figures rouges Athènes NM 1645 (*ARV* 652.34). « A propos de la relation

ces images de la mort utilisent des schémas et des éléments qui évoquent la vie quotidienne de la défunte, ce qui a l'effet d'illustrer la personnalité sociale de la morte, son statut et sa place dans la vie, à travers des images conventionnelles de cette vie. De même, la représentation de la mère dans les images où l'âme que Charon va recevoir est celle d'un enfant sert à charactériser cet enfant; car son âge tendre fait que son rapport avec sa mère et ses jouets (qu'il porte dans les scènes charoniennes) indiquent la totalité de sa personnalité sociale [17]. Les deux lances portées par quelques âmes d'adolescents se rapportent aussi à la vie quotidienne et le rôle social de ces jeunes hommes, la chasse et l'ephébie [18].

Il faut ajouter que les schémas iconographiques « maîtresse et servante » et « mère et enfant », ainsi que les objets portés par les âmes ou leur compagnes qui évoquent la personnalité sociale de la morte, avaient aussi des connotations funéraires, étaient aussi associés avec le rituel funéraire [19]. Ces éléments sont

entre les scènes de vie quotidienne et la mort: voir Fairbanks 2.217; 239; Robertson HGA 325 ». Les objets portés par l'âme ou sa compagne renvoient à deux domaines sémantiques: la vie quotidienne des femmes et le domaine funéraire (voir n. 19). Voici quelques examples et références. (Pour l'analyse complète de tous les éléments iconographiques voir mon « Charon » (cf. note préliminaire) section IV.3.b chapitre vi.). Coffret: sur l'usage des coffrets dans la Grèce ancienne, y compris leur rôle dans la vie des femmes: E. Brümmer, ' Griechische Truhenbehälter ', dans *JDI* 100, 1985, pp. 1-168. (Voir par ex. pour des coffrets dans des scènes de marriage: Brümmer 138-151). Alabastron: Sur l'alabastron voir: E.H. Angermeier, *Das Alabastron. Ein Beitrag zur Lekythen-Forschung* (Diss. Giesen 1936); I. Wehgartner, *Attisch Weissgrundige Keramik*, Mainz 1983, p. 112. Pour l'association entre l'alabastron et le monde des femmes, y compris le marriage: voir Angermeier 37-38, 39-41; C. Sourvinou-Inwood, ' Altars with palm-trees, palm-trees and parthenoi ', dans *BICS* 32, 1985, section 3; voir aussi Wehgartner 128-134 passim. Vase de parfum: Pour l'association entre l'alabastron et le mode des femmes, y compris le marriage, voir par ex. le loutrophore Oxford 1927.4066; *CVA* Oxford 2 pl. 59.1-2; le loutrophore Oxford 1927.4067; *CVA* Oxford 2 pl. 59.3-4; l'hydria New York, MMA 17.230.15 (*ARV* 1104.16; G.M.A. Richter and L.F. Hall, *Red-figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art*, New Haven 1936, figs. 140-141, pp. 173-174 no 138; et la coupe Compiègne 1090, Musée Vivenel (*ARV* 922.1; *La cité des images. Religion et société en Grèce antique*, Lausanne 1984, fig. 129a.

[17] Le schéma mère et enfant se retrouve aussi sur les scènes qui représentent des aspects de la vie quotidienne y compris des scènes sur des lécythes à fond blanc et sur des stèles funéraires; voir, par example, les lécythes à fond blanc Athènes 1947 (CC. 1841) (*ARV* 1168.133) et Munich 7619 (*ARV* 1233.18); voir aussi, pour les stèles, H. Rühfel, ' Göttin auf einem Grabrelief '? dans *Antk* 17, 1974, pp. 44, 46-47. Pour le jouet qui charactérise l'enfant dans ces scènes voir aussi G. van Hoorn, *Choes and Anthesteria*, Leyden 1951, p. 44.

[18] La lance charactérise le jeune homme comme chasseur et éphèbe; elle est associée à la chasse et aux éphèbes: voir Ch. Pelekidis, *Histoire de l'éphébie attique*, 1962, pp. 231-232; voir aussi mon article ' Menace and pursuit; differentiation and the creation of meaning ', dans: ' Actes Lausanne 1984 ', p. 44 ss. (section ii.a.II).

[19] Contextes funéraires: Coffret: voir Brümmer 154-158. Alabastre: voir par ex. le lécythe Athenes NM 1956 (CC. 1672) (*ARV* 1372.3; *Add* 185; Kurtz AWL pl. 44.1). La corbeille pleine des bandelettes (portée par l'âme dans la scène charonienne sur le lécythe Londres BM D 61 (*ARV* 1377.15; *Add* 186; *LIMC* no 37) se retrouve souvent dans les scènes qui représentent des visites au tombeau; voir par ex. Cassel T 379 (*ARV* 1234.14;

donc polysémiques dans les scenes charoniennes: d'une part ils indiquent la personnalité sociale du défunt et de l'autre ils évoquent le rituel funéraire et la mort de l'âme vue du point de vue de ses proches.

De toute facon il est clair que les compagnons des défuntes dans les scènes charoniennes étaient perçues comme des éléments iconographiques emblématiques, qui étaient présents seulement dans l'idéalité, et non pas dans la réalité narrative.

Ces images qui articulent la mort comme la reception de l'âme par Charon et le passage dans l'Hadès ont une place très particulière dans la série des lécythes funéraires à fond blanc. Les scènes de vie quotidienne dans un contexte funéraire sur d'autres lécythes blanches, qui représentent des activités de la vie dans un contexte funéraire dénoté par une stèle ou signalé d'une façon plus subtile, créent des effets comparables aux significations que connotent dans les scènes charoniennes les schémas et éléments iconographiques qui se rapportent à la vie quotidienne des âmes. Mais il y a une différence fondamentale: le centre de celles-là est le monde des vivants, et la mort est représentée par des allusions renvoyant aux actions rituelles des vivants; tandis que le centre des scènes charoniennes se trouve dans l'au-delà, et elles articulent l'expérience individuelle de l'âme morte. C'est cet aspect-ci qui différencie aussi les scènes charoniennes des deux autres thèmes funéraires déjà mentionnés, « la visite au tombeau » et « Hypnos et Thanatos transportent un cadavre ». Là où la visite au tombeau présente des images de la mort vue de l'extérieur, la mort de l'autre, et le thème d'Hypnos et Thanatos transportant le cadavre est centré sur le cadavre et la sépulture, (donc la mort de soi du point de vue de la sépulture et de la bonne mort sociale liée au destin du cadavre), les scènes charoniennes sont des images de la mort vue de l'intérieur, du point de vue du défunt, la mort de soi du point de vue de la partie survivante, l'âme dans l'outre-tombe. Aux yeux des survivants ces images de la mort de soi apparaissent, bien-sûr, commes des images de la mort de l'autre — mais un autre qui est aussi — (à un certain niveau de perception) — le mirroir et la préfiguration de soi, de la propre mortalité et de la mort de soi.

La combinaison de Charon avec la visite au tombeau [20] représente la mort sous la double perspective de la mort de soi et de la mort de l'autre, le destin de l'âme et le culte familial de son tombeau qui articule aussi la position du défunt dans la famille et le deuil occasionné par sa mort. La combinaison rare de Charon avec une représentation d'Hypnos et Thanatos qui transportent un

Add 175); Boston 94.127 (*ARV* 1230.40; Fairbanks 2 pl. 5); Louvre CA 1640 (Kurtz AWL pl. 20.1); Boston FA 1970.428 (Kurtz pl. 20.2); voir aussi le lécythe Athènes NM 1938 (Kurtz AWL pl. 36.3).

[20] Voir par example les scènes sur les lécythes à fond blanc Athènes NM 1758 (CC 1660) (*ARV* 1241.1; *LIMC* no 28) et Hamburg Mus. KG 1917.817 (*ARV* 1381.111; *Add* 186; *LIMC* no 40).

cadavre [21] présente deux refractions de la mort de soi, la bonne mort sociale centrée sur le cadavre et la sépulture, et la mort de soi du point de vue de l'âme survivante et son passage dans l'Hadès.

Les images qui articulent la mort comme la reception de l'âme par Charon et le passage dans l'Hadès ont des correspondances littéraires précises. Car dans la literature Charon était aussi, déjà au cinquième siècle, une métaphore pour la mort [22]. La mort représententée à travers l'image de Charon et du passage dans la barque charonienne est une image rassurante, puisque elle soulignait la survivance d'une partie de la personnalité du défunt, son âme. Ainsi dans l'*Alceste* d'Euripide Alceste articule la notion de sa mort imminente par moyen de la vision de Charon qui l'attend dans sa barque [23]; à travers cette vision Alceste contemple sa propre mort; — ce qui confirme que les scènes charoniennes des lécythes articulent la même vision de la mort de soi perçue comme une expérience individuelle dans l'au-delà concentrée dans la figure de Charon.

La métaphore qui représente la mort à travers la figure de Charon permet aussi la manipulation symbolique qui aide les gens à affronter l'expérience de la mort, en créant une realité nouvelle, dans laquelle la mort peu être invoquée et propitiée dans la personne de Charon. Ainsi, le choeur de l'*Alceste* d'Euripide offre à Charon une « recommendation » en faveur d'Alceste quand ils l'invoquent pour lui dire qu'Alceste, qu'il va transporter dans sa barque, possède de très grandes vertues [24]. Donc la notion « propitiation de la mort », le désir et la sollicitation d'une mort facile et bienveillante — qui est aussi une façon de canneller et déplacer la peur de la mort elle-même — peut être symboliquement condensée dans la notion de propitiation de Charon.

Puisque ces représentations mentales façonnaient les filtres perceptuels à travers lequels les images de Charon étaient créées et lues [25], si mon interprétation des attitudes sous- jacentes la recommendation d'Alceste à Charon est juste, ces images sur les lécythes à fond blanc étaient donc aussi des métaphores, et des préfigurations, d'une mort facile et peu pénible, et d'une arrivée à bon port à Hadès. C'est ce que je crois, et que j'essaierai de prouver ici. Au niveau le plus fondamental, comme on l'a vu, ces images articulent la mort comme une expérience de l'âme, une expérience individuelle, et fonctionnent donc comme des images de la mort de soi. Elles sont, par conséquent, des images de la mort et de la mortalité, mais aussi de la survivance de l'âme, des articulations de la vie dans l'outre-tombe peintes, je prétendrai ici, en couleurs rassurants, centrées

[21] Lécythe Athènes NM 1830 (CC 1654); Brommer 1968, 168 no 57; *LIMC* no 31.

[22] Voir « Charon » (cf. note préliminaire) section IV.1.b.

[23] Eur. *Alc.* 252-257.

[24] Eur. *Alc.* 436-444. Pour cette interprétation de ce passage voir Charon IV.

[25] J'ai discuté ces problèmes de lecture ancienne et moderne ailleurs (voir 'Menace' in 'Actes Lausanne 1984' section 2).

sur Charon qui porte secours pendant la transition angoissante entre la vie et l'Hadès.

J'ai soutenu ailleurs [26] que Charon avait été inventé par un poète archaique dans le contexte de l'elaboration du voyage qui porte l'âme du monde des vivants au pays des morts; et que Charon était, tout comme Hermès qui guidait les âmes jusqu'à la barque de Charon, une figure secourable, une image de la mort rassurante. Si mon analyse était juste, nos scènes sont aussi des images rassurantes de la mort et des préfigurations d'une mort facile et peu pénible, d'une arrivée à bon port a Hadès. Je vais maintenant essayer de montrer que la lecture des scènes charoniennes sur les lécythes nous mène effectivement — à travers un argument complètement indépendent de cette hypothèse — à ces mêmes conclusions.

Tout d'abord, le fait que ces images étaient peintes sur des vases exhibis au cours de l'enterrement et ensuite ensevelis dans la tombe entraîne que, aux yeux de ceux qui étaient impliqués aux funérailles, la signification dominante de ces scènes devrait être positive; que la reception de l'âme du mort par Charon dans ces image était donc perçue comme une reception bienveillante.

Ensuite, la recommendation en faveur d'Alceste que le choeur de l'*Alceste* euripidéenne présente à Charon suggère que le nocher infernal est, au moins potentiellement, une figure bienveillante et secourable.

L'argument le plus important en faveur de la lecture proposée ici se base sur l'étude des gestes de Charon et des âmes qui sont les mêmes que des gestes que l'on retrouve dans d'autres scènes où le rapport entre les figures représentées est sans aucun doute amical et bienveillant, ce qui montre que Charon était effectivement perçu comme une figure amicale et protectrice. Sur maintes scènes les gestes des âmes envers Charon et de Charon envers les âmes sont les mêmes que celles qui sur d'autres scènes établissent la liaison entre de petits enfants et leur parents, surtout leur mère. Par example, le geste du petit garçon qui tend sa main vers Charon sur le lécythe à fond blanc Athènes NM 1814 [CC 1662; Riezler (n. 1) pl. 79] est le même que le geste d'un autre petit garçon qui tend sa main vers sa mère sur le lécythe Berlin 2443 (ARV 995.118; Add 152); il est aussi semblable au geste du petit garçon dans la scène charonienne sur le lécythe New York NMA 09.221.44 (ARV 1168.128; Add 166) qui tend la main vers sa mère. Sur le lécythe Athènes NM 1814 Charon tend la main au petit enfant dans un geste que l'on retrouve dans des scènes de visite au tombeau, où certaines figures parfois font ce geste à la direction de la stèle [voir par example le lécythe Paris Louvre MNB 1729 (ARV 1374.2)]; le geste de Charon est aussi comparable à celui de la mère d'un petit enfant sur le lécythe Londres B.M. 1907.7-10.10 fr. (ARV 1227.10; Add 174).

Sur les lécythes Oxford AM G 258 (547) (ARV 756.64; Add 140) et Karlsruhe Bad. Landesmus. B 2663 (ARV 756.63; Add 140) — où les âmes

[26] Voir: To die (n. 9) 37-38; aussi « Charon » (cf. note préliminaire) section IV.3.b chapitre v.

sont représentées non pas comme sur toutes les autres scènes charoniennes comme des figures humaines de dimensions « normales », mais comme de petits eidola ailés — l'eidolon tend ses bras vers Charon, un geste qui dans d'autres scènes est fait par de petits enfants à la direction de leur parents [27]. Sur l'image d'Oxford Charon tend la main à l'eidolon dans un geste qui dans les autres scenes où il se retrouve a toujours une signification amicale; parmi ses contextes il faut noter qu'il est esquissé par des gens qui s'apprêtent à recevoir un petit enfant [28].

Les gestes et postures de Charon et des âmes sur les autres scènes charoniennes confirment le charactère amical et protectif de sa relation avec les âmes des défunts qu'il est en train de recevoir [29].

Nos images charoniennes sont donc, entre autres, des articulations, des préfigurations, d'une situation que l'on souhaite d'occasionner. Parce qu'elles représentaient la bienveillante reception et la protection de l'âme par Charon qu'elles espéraient d'obtenir, elles étaient aussi des images propitiatoires qui essayaient d'obtenir la bienveillance de Charon en le représentant dans ce rôle bienveillant.

Mon argument final en faveur de l'hypothèse que dans ces images Charon était représenté comme un personnage rassurant et secourable est le suivant: dans le cadre de cette interprétation l'absence étrange d'âmes des citoyens mâles adultes peut, à mon avis, être expliquée d'une façon satisfaisante dans le contexte de l'idéologie funéraire contemporaine. Je passe donc à la discussion de cet aspect très important des images charoniennes de la mort, qui reflètent — je vais maintenant soutenir —, à leur facon, l'idéologie funéraire dominante de la polis athénienne contemporaine.

La majorité des âmes représentées avec Charon sont des âmes des femmes; quelques-unes sont des âmes des adolescents, très rarement de petits enfants, mais jamais des âmes d'homme adulte, de citoyen mâle. Ces scènes charoniennes ressortissent donc à ces trois catégories, femmes, enfants et adolescents, à quel-

[27] Voir par ex. London BM 1907.7-10-10.10. ⟨*ARV* 1227.10; *Add* 174; Kurtz AWL pl. 30.3⟩. Ce schéma iconographique charactérise le couple petit enfant-parent aussi dans les autres genres de l'art du cinquième siècle; voir par ex. la stèle funéraire de Xanthippos (B.F. Cook, *Greek and Roman Art in the British Museum*, London 1976, fig. 84); le lécythe à figures rouges Oxford AM 322 (*ARV* 627.1; *CVA* 1 pl. 37.1-2). Je discute la relation entre les deux types iconographiques utilisés pour la représentation des âmes dans les scènes charoniennes (petits eidola ailés et figures humaines de dimensions normales) dans « Charon » (cf. note préliminaire) section IV.3.b chapitre vi).

[28] Le geste de Charon se retrouve dans des contextes amicaux génériques ⟨voir par ex. Bologna PU 362 (*ARV* 1000.202)⟩ et aussi dans le contexte funéraire de la visite au tombeau, où ce geste est addressé à la direction de la stèle ⟨voir par ex. le lécythe Athènes NM 1951 (CC. 1755) (*ARV* 1242.11); Kurtz AWL pls. 40.2, 41.1⟩. Il est aussi fait par des personnes qui s'apprêtent à recevoir un petit enfant ⟨voir par ex. le cratère au Vatican (*ARV* 1017.54)⟩ ou bien un objet ⟨voir par ex. le lécythe New York 15.165 (*ARV* 1228.6; *Add* 174)⟩.

[29] Pour une analyse plus systématique des gestes et postures des âmes et de Charon dans ces scènes voir « Charon » (cf. note préliminaire) section IV.3.b chapitre vi.

que chose que ces catégories ont en commun entre eux, et qui n'est pas pertinent ou convenable pour les citoyens mâles adultes. Le trait important que ces trois catégories de personnes ont en commun dans la mentalité grecque est le fait qu'ils n'appartiennent pas à la catégorie centrale de la polis athénienne, la catégorie de citoyen mâle, et qu'ils sont tous, d'une façon ou d'une autre, des marginaux [30].

Le trait le plus important et pertinent de l'idéologie officielle athénienne concernant la mort des citoyens, un trait qui différencie les hommes adultes de tous les autres, est la glorification de la mort en guerre au service de la patrie, qui, on l'a vu, avait une place importante dans l'idéologie de la polis athénienne classique. Tous les citoyens adultes mâles étaient potentiellement des morts en guerre. Ainsi, la différentiation importante dans l'idéologie funéraire athénienne entre d'une part les citoyens adultes mâles et de l'autre les femmes les adolescents et les enfants consiste dans le fait que les hommes sont potentiellement des morts de guerre, des candidats pour la belle mort au service de la patrie; ce qui suggère que c'est ici qu'il faut chercher l'explication de l'absence de représentations de Charon avec des âmes adultes mâles. Cette hypothèse coincide précisement avec mon interprétation des scènes charoniennes comme des images rassurantes de la mort, qui réduisent l'angoisse envers la mort qu'elles représentent à travers l'image d'un Charon bienveillant. Cette image est aussi une métaphore pour la bonne mort, bonne non pas dans le sens de « belle », glorieuse, mais dans le sens d'expérience personnelle, pas pénible, pas effrayante. Si mon hypothèse est juste, on peut bien comprendre que ces images rassurantes n'étaient pas convenables pour les morts en guerre, réels et potentiels, puisque dans l'idéologie officielle la mort en guerre ne devait pas susciter de peur ou d'angoisse, mais au contraire elle était présentée comme une fin glorieuse qui élevait les morts à un statut supérieur du commun [31]. Il n'y a pas donc de place, dans cette idéalité, pour les images rassurantes de la bienveillante reception par Charon, qui visent, entre autres, à propitier le nocher infernal et s'assurer sa protection; car elles trahissent une attitude d'angoisse envers la mort de soi qui déconstruirait l'idéologie de la belle mort au service de la patrie qui se veut entièrement positive. Puisque tous les citoyens mâles sont potentiellement des morts en guerre, et leur mort est potentiellement une belle mort, la mort de l'athénien ne doit pas être symboliquement contaminée par ces images d'anxiété et de rassurance. Ce sont donc les figures marginales, femmes adolescents et enfants, qui deviennent le véhicule pour l'articulation de ces perceptions en images. Puisque ces images sont aussi des préfigurations de la mort de soi, n'importe qui, homme ou femme, pouvait les lire comme la préfiguration de leur propre mort, symbolisée par la mort de l'autre et articulée en couleurs rassurantes qui réduissent l'angoisse

[30] See P. Vidal-Naquet, *Le Chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris 1983, pp. 125-207, 267-288.

[31] N. Loraux 1981, pp. 29-30, 38-41.

devant la mort. Parce que, bien sûr la réalité émotionelle des attitudes des citoyens mâles envers leur propre mort ne correspondait nécessairement pas à l'idéalité officielle.

Donc l'absence d'âmes mâles adultes offre un argument additionnel en faveur de la lecture des images charoniennes que je propose. A mon avis, le fait que les conclusions de tous ces arguments, iconographiques et littéraires, convergent nous authorise à conclure que dans les scènes des lécythes à fond blanc Charon était effectivement représenté comme une figure bienveillante et secourable, et que ces images étaient des images positives et rassurantes de la mort, des images propitiatoires qui représentaient la reception bienveillante qu'elles sollicitaient [32].

Quant à l'iconographie de Charon lui-même, il commence par être représenté comme un vieil homme normal, selon le schéma qui sert à dénoter les mâles « normaux », hommes et dieux, dans l'iconographie attique [33]. Mais à partir du milieu du cinquième siècle les peintres des lécythes blanches développent un schéma iconographique distinctif qui charactérise Charon dans cette série de vases et le différencie du mâle Grec normal: Charon y est vêtu de l'exomis, un chiton court porté par les esclaves et les ouvriers, et il a un chapeau campagnard, le pilos rustique porté par les matelots, les pêcheurs et les bergers.

Son visage aussi change dans le cours du temps. Tout d'abord il a un visage normal et régulier [34]; ensuite un autre type de visage Charonien entre en scène, mais il ne remplace pas le visage normal et régulier, qui continue à être représenté jusqu'à la fin de la série de lécythes blanches. Le nouveau visage de Charon est rude et grossier; il se différencie ainsi du visage normal grec d'une façon marquée [35]. Les traits qui composent ce visage comprennent le nez crochu, les rides, le front irrégulier, la barbe rude ou rare. Un troisième type de visage Charonien, qui coexiste avec les deux autres, est le type intermédiaire, le visage légèrement irrégulier [36].

La représentation de Charon en vêtements de laboureur/ ouvrier est la réflexion de son travail manuel dans le mythe — étant donnée la tendance dans l'art grec du second quart du cinquième siècle de s'éloigner des types génériques

[32] Ces images seraient comparables (en ce qui concerne leur charactère et la mentalité sous-jacente) à un epigramme de c. 500 a.C. qui, j'essaie de prouver dans mon livre « Charon » (voir note préliminaire) serait dedié à Charon qu' il cherche de propitier.

[33] Voir les deux scènes à figures noires qui représentent Charon: le phormiskos Tübingen S./10 1507 (H. Mommsen, ' Irrfahrten des Odysseus. Zu dem Fragment Tübingen S./10 1507 ', dans B. v. Freytag, D. Mannsperger et F. Prayon eds., *Praestant Interna. Festschrift für U. Hausmann*, Tübingen 1982, pp. 205-212 pl. 43.1-2) et l'eschara, Frankfurt Liebighaus 560 (op. cit. pl. 43.4; *LIMC* no 1).

[34] Dans la série des lécythes voir par ex. le lécythe Karlsruhe Bad. Landesmus. B 2663 (*ARV* 756.63; *Add* 140; *LIMC* no 2).

[35] Voir par ex. le lécythe Athènes NM 1926 (CC 1668) (*ARV* 846.193; *Para* 423; *Add* 145; *LIMC* no 5).

[36] Voir par ex. le lécythe Athènes NM 1927 (CC 1667) (*ARV* 1168.130; *LIMC* no 15).

des époques précédentes afin de créer des schémas iconographiques plus différenciés et individuels. En plus, il se peut que la marginalité de Charon — être des frontières — a aussi contribué à ce choix, puisque ces vêtements charactérisaient surtout des personnes marginales comme les esclaves et les pauvres gens. Un facteur additionnel qui a pu avoir aussi encouragé ce choix de vêtement est la tendance de trivialiser les représentations du voyage de l'âme dans au-delà, trivialisation qui contribue à rendre Charon moins effrayant et réduire aussi davantage l'angoisse devant la mort [37].

La coexistence des trois types de visage Charonien suggère ce qu'une série d'arguments convergents va maintenant nous démontrer, que ces trois types de visage ne représentent pas des perceptions différentes du visage « réel » mythique de Charon, que cette laideur et grossièreté ne sont pas le résultat d'un désir de re-présenter Charon dans un style plus réaliste, reproduire une représentation mentale établie dans les croyances populaires; mais qu'ils expriment quelque chose d'autre, un autre type de perception relative à Charon. Ces arguments sont, primo, rien dans les sources littéraires de l'époque n'indique que Charon etait imaginé avec un visage laid et grossier [38]; secondo, il n'y a pas de corrélation entre les types de visages différents dans des scènes différentes [39]. Finalement, ce qui est l'argument le plus décisif, le fait qu'un autre personnage intimement associé avec la mort, Thanatos, qui est souvent représenté avec le visage normal et régulier, peut aussi etre représenté avec un visage laid et rude [40], montre que cette variation iconographique, les alternatives « visage régulier » — « visage rude et grossier », est relative à, et determinée par, le champs sémantique de la mort.

Afin de reconstruire la signification de ces types iconographiques de Charon nous devons d'abord nous demander qu'est ce que la laideur et la grossièreté signifient dans le système iconographique de la céramique attique du cinquième siècle. Ce qu'ils expriment c'est des connotations négatives, une différentiation négative de la norme centrale qui charactérise plusieurs conditions considerées peu désirables dans la mentalité contemporaine, comme la vieillesse, certains types de marginalité, et la sauvagerie [41]. C'est le contexte qui nous fait savoir

[37] Sur la trivialisation de Charon voir « Charon » (note préliminaire) section IV.3.b).

[38] Voir sur ce point, et sur les sources littéraires concernant Charon en général, mon article dans *LIMC*.

[39] Voir par example le lécythe Athènes NM 1926 (CC 1668) (*ARV* 846.193; *Para* 423; *Add* 145; *LIMC* no 5) et le lécythe Athènes NM 17916 (*ARV* 846.194; *Para* 423; *LIMC* no 6) par le peintre de Sabouroff.

[40] Pour Thanatos au visage rude voir le lécythe Londres BM D 59 (*ARV* 851.272); au visage intermédiaire: Londres BM D 58 (*ARV* 1228.12; *Para* 466; *Add* 174); sur l'iconographie du visage de Thanatos voir aussi Robertson GP, p. 148.

[41] Vieillesse: voir par ex. le vieil homme sur la coupe Boston 95.28 (*ARV* 816.1; *Add* 143); sauvagerie: voir par ex. les hommes « sauvages » ennemis de Thésée (cf. par ex. la coupe Londres E 74 (*ARV* 965.1; F. Brommer, *Theseus*, Darmstadt 1982, pl. 39b).

lesquelles de ces connotations négatives sont reflétées et connotées dans les images particulières. Un autre personnage divin dont le type iconographique attique varie entre le rude, le normal et l'intermédiaire, comme celui de Charon, est Boréas, le vent du nord [42]. Comme Charon, Boréas est parfois représenté avec les cheveux et la barbe dépeignés, le nez crochu, des rides et le front en saillie. Boréas est un dieu sauvage et marginal avec des aspects peu aimables, mais il était aussi bienveillant envers les Athéniens auquels il etait apparenté et auquels il avait porté son secours pendant les guerres médiques. Le double visage de Boreas attique correspond donc a sa nature ambivalente dans l'imaginaire athénien.

De même, si on compare les images de Charon avec le champs sémantique « Charon » on se rend compte que les différents visages du nocher infernal correspondent à cet aspect important du personnage mythologique Charon que sont ses ambivalences. Charon a plusieurs niveaux d'ambivalence. Tout d'abord il est en même temps le nocher mythologique qui transporte les âmes à leur destination finale dans l'Hadès, et aussi une métaphore pour la mort. Dans son caractère de nocher secourable il est, comme on l'a vu, une image rassurante dont on désire la protection et que l'on cherche de propitier — entre autres à travers ces images pour ainsi dire propitiatoires. D'autre part, ce nocher est aussi ambivalent, parce que il est l'agent du dernier passage dans l'au-delà, et aussi le guardien de la sortie de l'Hadès, ce qui le fait représenter aussi la finalité de la mort et de la séparation de la vie. En plus, ce qui est très important, la mort elle-même est perçue comme ambivalente. Dans la mesure où dans la mentalité grecque la mort est fondamentalement mauvaise, les images de la mort sont négatives. Dans la mesure où les représentations collectives grecques cherchent à créer des images rassurantes qui permettent à l'individu d'affronter la mort, la mort a aussi un visage aimable et bienveillant. Dans le cinquième siècle à Athènes cette mort est parfois représentée — dans un thème littéraire assez fréquent — comme libératrice, délivrant les gens de la douleur et des maux divers [43]. Enfin, la mort est quelquefois perçue — au moins dans l'idéologie officielle — en couleurs nobles, une belle mort qui est une création idéologique qui prend des formes historiquement déterminées; — telle est la belle mort athénienne au service de la patrie. Donc les visages différents de Charon correspondent aux ambivalences du personnage mythologique de Charon, qui fonctionne aussi comme une métaphore de la mort; ainsi ces visages différents correspondent aussi aux

[42] Pour Boréas au visage laid et rude voir par ex. l'amphore pointu Munich 2345 (J. 376) (*ARV* 496.2; 1656; *Para* 380; *Add* 122); au visage régulier (ou presque) voir la péliké, Rome Villa Giulia (*ARV* 485.33; *Add* 121); au visage intermédiaire: oinochoé London BM E 512 (*ARV* 557.125; *Add* 127). Sur l'iconographie de Boréas et Oreithyia: S. Kaempf-Dimitriadou, *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5.Jhs. v.Chr.*, Berne 1979, pp. 36-41 (bibliographie: p. 69, n. 281, à laquelle ajouter: K. Neuser, *Anemoi. Studien zur Darstellung der Winde und Windgottheiten in der Antike*, Rome 1982).

[43] Voir la discussion (avec des nombreuses références) dans « Charon » (note préliminaire) section IV.1.d.

perceptions ambivalentes de la mort. Ils reflètent donc ces ambivalences qui les gouvernent. Cette interprétation est confirmée par le modèle de Boréas où un champs sémantique ambivalent comparable à celui de Charon gouverne les mêmes types d'iconographie faciale.

Il se peut que la création du visage grossier de Charon, et plus généralement de son type iconographique différencié du schéma « mâle normal », avait été encouragée par l'espace symbolique dans lequel Charon est situé, surtout son charactère marginal.

Chaque type d'image, donc, articule et fait ressortir de différents aspects et de différentes perceptions de Charon et de la mort, dans un jeu complexe de significations, où le visage de Charon est un élément important. Entre autres, le visage charonien régulier était peut-être un élément de l'articulation rassurante et simple de la mort, tandis que le visage grossier exprimait peut-être son aspect sinistre et redoutable qui se laisse entrevoir sous le masque rassurant — en même temps qu'il le trivialise et le marginalise, ce qui a pu le rendre moins effrayant. Sans doute, les clients, la famille du mort, choisissaient les images qui mieux reflétaient leurs propres attitudes. Ainsi les défunts étaient accompagnés par des images de la mort de soi choisies par des autres — choix déterminé par les attitudes de la famille envers cette mort de l'autre. Mais dans ces images, chaque autre lisait aussi sa propre mort.

Abréviations supplémentaires:

'Actes Lausanne 1984'	= *Images et Société en Grèce Ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, 'Actes du Colloque de Lausanne 1984', Lausanne 1987.
Add	= L. Burn and R. Glynn, 'Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV2 and Paralipomena, Oxford 1982.
Brommer 1968	= F. Brommer, 'Eine lekythos in Madrid', dans *MadrMitt* 10, 1969, pp. 164-167.
Fairbanks 1-2	= A. Fairbanks, Athenian White Lekythoi, New York-London, 1 1907, 2 1914.
Kurtz Amsterdam	= D. C. Kurtz, 'Vases for the dead, an Attic selection', dans *Ancient Greek and related Pottery*, 'Proceedings of the International Vase Symposium Amsterdam 1984', 1985 (Allard Pierson Series volume 5), pp. 321-328.
Kurtz AWL	= D. C. Kurtz, 'Athenian White Lekythoi. Patterns and Painters', Oxford 1975.
Kurtz and Boardman	= D. C. Kurtz - John Boardman, *Greek Burial Customs*, London 1971.
Loraux 1981	= N. Loraux, *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique »*, Paris, La Haye, New York 1981.
Robertson GP	= M. Robertson, *Greek Painting*, Geneva 1959.
M. Robertson HGA	= M. Robertson, *A History of Greek Art*, Cambridge 1975.
Riezler WAL	= W. Riezler, *Weissgrundige Attische Lekythen*, Munich 1914.

LE MANTEAU DE LION *

Claude Bérard

« L'habit ne fait pas le moine ».
dicton populaire.

Sur une amphore attique à figures noires du Musée J. Paul Getty [1], très mutilée hélas, on distingue un personnage masculin [2] de profil à droite, encadré de deux femmes (fig. 23). Celle de gauche trône sur un siège très élégant; elle porte une robe longue, un manteau de lion dont les pattes avant sont nouées sur sa poitrine et dont la tête sert de capuchon, des chaussures en fin lacis de cuir; elle tient un arc et deux flèches. F. Brommer a présenté ce document en 1982 au Colloque de Rouen [3], l'a publié dans son dernier recueil héracléen, est revenu enfin de façon plus détaillée sur son interprétation dans une publication du Musée J. Paul Getty [4]. Frappé par la peau de lion que porte la protagoniste, Brommer

Abréviations supplémentaires:

Actes Lausanne, 1984	= *Images et Société en Grèce Ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, 'Actes du Colloque de Lausanne 1984', Lausanne 1987.
Actes Rouen, 1982	= F. Lissarrague éd., *Image et Céramique grecque*, 'Actes du Colloque de Rouen 1982', Rouen 1983.
T. H. Carpenter, 1986	= T. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art*, 1986.

* Pour l'envoi de photographies et, le cas échéant, l'autorisation de les publier, je remercie très vivement R. Blatter, Bolligen; R. Guy, Princeton; A. Held, Ecublens; H. P. Isler, Zurich; F. Lissarrague, Paris; R. Stucky, Bâle; M. True, Malibu.

[1] Inv. 77.AE.45. Le vase n'a pas encore fait l'objet d'une publication détaillée; cf *infra* note 4. Je remercie Robert Guy de m'avoir envoyé en son temps des photos des tessons, et Marion True, pour la photo reproduite ici.

[2] Parce que les chairs des deux femmes sont rehaussées d'engobe blanc.

[3] Actes Rouen 1982; la communication n'a pas été publiée.

[4] *Herakles* II 1984, p. 127 et pl. 48. 'Omphale', dans *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 2, 1, 'Occasional Papers on Antiquities' 3, 1985, p. 210-213. L'auteur

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
INV. n. 12194
Dipartimento di Studi del Mondo Classico
e del Mediterraneo Antico

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI LUGLIO MCMLXXXVIII
NELLO STABILIMENTO «ARTE TIPOGRAFICA» S.A.S.
S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI