

ECOLE PRATIQUE DES HAUTES ETUDES
Ecole doctorale EPHE 472
Mention « Histoire, Textes et Documents »

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI
Mention « Storia antica e Archeologia, Storia dell'arte »
Ciclo XXV

**La danse étrusque (VIIIe-Ve siècle avant J.-C.). Etude anthropo-
iconologique des représentations du corps en mouvement dans
l'Italie préromaine.**

Audrey Gouy

**Volume I – TEXTE
Partie 01**

**Thèse de Doctorat
2017**

Direction :

Prof. Stéphane Verger (EPHE)
Prof. Adriano Maggiani (Université Ca' Foscari)

REMERCIEMENTS

C'est ici que, loin de s'achever, sont amorcées mes recherches sur l'image, la représentation du corps et le rituel étrusques. Ces dernières n'auraient jamais eu la forme présente sans l'aide précieuse de nombreuses personnes qu'il m'est ici très agréable de remercier.

En tout premier lieu, j'adresse mes vifs remerciements et exprime toute ma gratitude à mes deux directeurs de thèse, Monsieur Stéphane Verger et Monsieur Adriano Maggiani, pour avoir accepté de suivre mes travaux. Mon étude de la danse étrusque est particulièrement redevable de leurs conseils, toujours éclairants et emprunts de bienveillance, de leur disponibilité et de leur aide régulière, et du suivi avec intérêt qu'ils ont pu me prodiguer.

Je remercie aussi Natacha Lubtchansky qui m'a initiée à l'art et à la civilisation étrusques en 2003 et m'a formée à l'étude de l'image. Je lui suis reconnaissante de l'intérêt qu'elle a pu porter à mes recherches tout au long de mes deux années de Master et de mon Doctorat, ainsi que pour ses conseils et son aide.

Cette thèse a été menée dans le cadre d'une co-tutelle internationale avec l'Université Ca' Foscari de Venise où j'ai découvert des conditions de travail exceptionnelles. Je remercie Monsieur Adriano Maggiani, Madame Claudia Antonetti et Monsieur Filippo Maria Carinci, pour leur accueil, ainsi que pour l'obtention d'une bourse de mobilité.

Mon étude de l'image étrusque de la danse a été favorisée grâce à l'octroi de plusieurs bourses (Ecole française de Rome, Ecole française d'Athènes, bourse Walter Zellig de l'Académie française, bourse Graham Bell du British Museum) dont je remercie ici vivement les différents acteurs. Elle a été accompagnée par des travaux menés régulièrement sur le terrain, en Italie, en Grèce et en Angleterre, dans les musées et sur les sites archéologiques, ceci grâce à l'aide de nombreuses personnes qui m'ont particulièrement facilité l'accès aux collections – que celles-ci soient en réserve ou exposées –, et offert des conditions de travail

remarquables : Carlotta Cianferoni et Mario Iozzo au musée archéologique de Florence, Francesca Boitani et Maria Laura Falsini au musée national étrusque de la Villa Giulia, Maurizio Sannibale au Musée Grégorien étrusque, Filomena Rossi, Anna Provenzali, Donatella Caporusso et Claudio Pedersoli au Musée archéologique de Milan, Maddalena Cima au Musée Barracco à Rome, Giuseppe Giari au musée de l'Opera del Duomo à Florence, Debora Barbagli au Musée Santa Maria della Scala de Sienne, Monica Salvini au Musée civique de Chiusi, Mafalda Cipollone au Musée archéologique de Pérouse, Mario Pagano et Marisa Scarpignato à la Surintendance pour les Biens Archéologiques de l'Ombrie, Beatrice Casocavallo et Giovanni Ricci à la Surintendance pour les Biens Archéologiques de l'Etrurie Méridionale, Paola Giovetti et Marinella Marchesi au Musée archéologique de Bologne, Agata Villa au Musée Salinas de Palerme, Teresa Elena Cinquantaquattro à la Surintendance pour les Biens Archéologiques de Naples et Pompéi, Valeria Sampaolo au musée archéologique de Naples, Claude Pouzadoux au Centre Jean Bérard à Naples, Lucilla Burn au Fitzwilliam Museum à Cambridge, Laurent Haumesser et Katerina Chatziefremidou au Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre à Paris.

Mes premières années de doctorat sont marquées par ma collaboration active au Centre National de la Danse, dans un premier temps comme intervenante et auditrice puis, à partir de 2011, comme collaboratrice scientifique auprès du département Recherche. Je remercie mes collègues, ainsi que l'ensemble des personnes qui m'ont toujours conseillée avec enthousiasme tout au long de ma collaboration avec le CND et bien au-delà.

J'ai eu la chance immense de poursuivre mes recherches et d'engager la rédaction de ma thèse à l'Université d'Oxford et à la Maison française à partir de 2014. Je remercie Madame Catherine Darbo-Peschanski et Monsieur Robert Parker pour avoir facilité mon insertion à la Faculty of Classics et à la School of Archaeology de l'Université d'Oxford. Mon séjour a aussi été marqué par mon travail assidu auprès du Classical Art Research Centre et des Archives Beazley dont je remercie les différents membres pour leur accueil, leurs conseils et leur aide.

Mes remerciements vont enfin à toutes celles et tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué avec beaucoup de générosité à mes réflexions et m'ont accompagnée, toujours avec bienveillance, dans mes recherches.

INTRODUCTION

Du corps en mouvement dans l'Antiquité à la danse étrusque : points de repères.

1. La danse dans l'Antiquité. Préliminaire.

La définition généralement admise reconnaît la danse comme un divertissement, une action ludique et récréative au cours desquels une ou plusieurs personnes effectuent des mouvements cadencés, rythmés au son d'une musique instrumentale ou vocale. L'acception actuelle renvoie à un mouvement esthétisé. Les termes généralement utilisés par les auteurs grecs, que l'on traduit aujourd'hui par « danse », semblent renvoyer à une acception qui nous renseigne sur une appréhension différente de la danse et du mouvement¹. Le premier terme couramment employé, *choreo*, est défini par Paul Chantraine comme « former un chœur »². Il renvoie ainsi aux mouvements des danses chorales, à la fois mixtes ou exclusivement masculines ou féminines. Si l'on suit Athénée³, le terme évoque un rituel très organisé et rythmé. Il s'agit d'une suite de personnages se tenant les uns les autres ou simplement se suivant. Ces personnages avancent d'un point à un autre en formant une ronde⁴. Le second terme poserait à l'évidence plus d'interrogations. Il s'agit d'*orcheomai* que Paul Chantraine et les différentes traductions établies par les auteurs contemporains à partir des textes grecs définissent comme « danser ». Chez Athénée cependant, le terme signifierait plus exactement se mouvoir et s'agiter en rythme. Il est employé à la fois dans des contextes que nous qualifierions de danse mais aussi dans des contextes sportifs. Le terme est alors employé pour souligner la grâce des athlètes, et leur savoir-faire. Il est aussi employé dans un cadre guerrier, et souligne dans ce cas la beauté d'un combat et sa bonne exécution⁵. Ainsi, la beauté d'un affrontement se caractérisera par son exécution en rythme. Il s'agit de mises en mouvement esthétiques et rituelles du corps humain. Alors que les traductions contemporaines interprètent un même terme grec de manière différente selon son contexte d'apparition, il semble que l'utilisation d'*orcheomai* par les auteurs grecs eux-mêmes nous renseigne sur l'amalgame opéré entre pratiques dansées, sportives et guerrières chez les Grecs, amalgame qui se retrouve conséquemment dans l'image, et que l'étude de l'iconographie étrusque révèle aussi. Les antéfixes découvertes à Pyrgi (ill. 03 et 04), datées de l'extrême fin du VI^e siècle avant J.-C.,

¹ Cf. Athénée, *Les Deipnosophistes*, I, 37 : « Pour en revenir à la danse de Memphis, elle eût eu un amateur jusqu'en Socrate le sage, qui, plusieurs fois surpris à danser, à ce que raconte Xénophon (Banquet II 16) disait à ses amis que la danse était un exercice de tous les membres. On dirait *orcheisthai* pour « s'agiter » et « s'exciter ». Sur ce point, cf. Garelli 2007, p. 93-suiv.

² Chantraine 1970, p. 830 : *orcheomai* : « danser », le plus souvent en groupe, distinct de *χορευω* « former un chœur ».

³ cf. note 1.

⁴ Sur les danses chorales, cf. Calame 1977 et Delavaud-Roux 1994.

⁵ Le rythme crée en effet la beauté. Athénée, I, 25 : « Et quel joli rythme, quel caractère, que d'ordre apparaissait dans tout ce qu'il faisait ou disait. Un comble de beauté mes gens ! »

et que l'on attribue soit au temple B, soit aux édifices de prostitution sacrée situés à proximité immédiate, permettent en effet d'illustrer que les limites entre postures de combat, sportives et dansées tendent à se confondre, du moins entre le VII^e siècle et la première moitié du Ve siècle avant J.-C. L'interprétation proposée par Françoise-Hélène Massa-Pairault voit l'évocation d'un épisode du mythe lié à la divinité honorée, Uni. Les figures nimbées seraient ainsi Memnon et ses compagnons représentés en pleine métamorphose devant le tombeau du premier, Aurore, en référence au cycle du temps, ainsi qu'une *pótnia híppon*⁶. D'après l'auteur, le mouvement suggéré au travers des figures serait de la danse. Cependant le traitement du corps dans l'image, à savoir l'écartement des membres inférieurs, et la disposition ample des membres supérieurs de part et d'autre des figures inviteraient plutôt à y voir une représentation de course, et ainsi de proposer l'interprétation d'une course solaire, autour de la terre par exemple, plutôt que la danse du soleil, comme le propose Françoise-Hélène Massa-Pairault. Les membres inférieurs sont en effet fortement écartés. Celui porté en arrière est tendu tandis que celui porté en avant est fléchi et levé. Le traitement des membres inférieurs renvoie à une propulsion vers l'avant, et ainsi à un mouvement de course plutôt que de danse. Les membres supérieurs sont disposés ample de part et d'autre des figures. Celui porté en avant est fléchi. Le bras est oblique, dirigé vers le bas. L'avant-bras est à l'horizontale. La main est dans l'alignement de ce dernier. Le membre supérieur positionné en arrière est de même fléchi. Le bras est à l'horizontale. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas. La main est dans son alignement. Ainsi, le traitement des membres supérieurs, et en particulier celui des mains, directionnel, laisse supposer plus vraisemblablement une représentation de course, tel que nous le retrouvons à une époque contemporaine dans la céramique attique et notamment l'amphore à col attique F 230 conservée au musée du Louvre à Paris (ill. 05)⁷.

⁶ Massa-Pairault 1992, p. 70 : « Ecco perché crediamo di poter riproporre la nostra interpretazione, che insiste sull'importanza del mito di Memnone e dell'Aurora e quindi sugli aspetti « luminosi » e « astrali » di una particolare Afrodite. Le antefisse avrebbero allora la funzione di un vero *chorós* di tragedia: sarebbero il commento più esplicito della storia sacra presupposta dal culto. Quelle con uomini con testa di uccello sembrano evocare, più che danze iniziatiche ed erotiche quali quelle del *géranos*, la metamorfosi dei compagni di Memnone mentre si svolgono i riti funebri davanti al suo tumulo. »

⁷ Les membres supérieurs et inférieurs sur les antefixes de Pyrgi sont toutefois légèrement plus mesurés, rapprochés du corps et introvertis par rapport à la Gorgone représentée dans une « course agenouillée ». Cf. Martinez-Millepied-Vigarello 2016, p. 68 : « La Gorgone emprunte l'attitude traditionnelle de la « course agenouillée ». La tête et le buste sont représentés de face tandis que le bassin et les jambes sont de profil. Les jambes sont pliées au niveau des genoux, les bras forment un angle droit, une main levée, l'autre baissée formant une *svastika* ou croix gammée. [...] Cette manière artificielle mais suggestive de figurer le mouvement est appelée « course agenouillée ». C'est une convention de l'art grec archaïque du VI^e siècle avant J.-C. pour représenter la Gorgone en fuite, Niké (en grec, la Victoire), ou l'athlète armé en course. »

Cette appréhension du mouvement et les divergences de définition nous ont conduite à appréhender la danse d'un point de vue anthropologique, et ainsi à nous formaliser sur des considérations plus larges, telles que de performance, d'évènement, et de réalisation d'acte de mouvement corporel avec rendement exceptionnel.

2. Du mouvement à la performance. Caractérisation moderne du phénomène de danse.

Interroger le phénomène de danse amène à questionner le mouvement humain et l'acte performatif. Par phénomène, nous entendons un fait psychosocial vécu par des participants, et observable, qui apparaît dans un groupe à un moment donné. La danse se manifeste par le déplacement d'un corps par rapport à un point fixe dans un espace donné, et à un moment déterminé. Elle est caractérisée par une dimension performative. Nous entendons par performance la manifestation publique de capacités physiques et/ou intellectuelles par la réalisation d'un acte, ou plus exactement la mise en œuvre effective de compétences particulières à un moment précis. Dans le cadre de la danse, il s'agit d'exposer un savoir-faire et des compétences corporels par un sujet.

2.1. Qu'est-ce que danser ?

A la définition précédemment soulevée⁸, nous ajouterons que musique et danse restent d'ordinaire étroitement liées, les mouvements des danseurs tentant de traduire au mieux les variations musicales. La danse crée ainsi un environnement sensoriel dans lequel la dimension sonore de la danse, la dimension corporelle du son et la dimension sonore du corps s'entremêlent⁹. Il arrive cependant que cet acte soit effectué sans musique. Les corps se meuvent alors dans le silence, accompagné parfois du simple bruit de frottement ou de battement des pieds sur le sol.

L'acte peut être chorégraphié, c'est-à-dire prémédité, dans un premier temps pensé, transcrit et organisé, puis mis en forme et en mouvement par le corps des danseurs, ceux-ci guidés par un chorégraphe ou maître de danse. Il y a alors peu de place au développement libre du

⁸ Cf. *supra*, p. 11.

⁹ Sur la dimension sonore de la danse, la dimension corporelle du son et la dimension sonore du corps, cf. Buisson 2009.

danseur. L'acte peut aussi être non guidé par un maître de danse. Il est dit alors « libre »¹⁰, spontané et imprévisible¹¹. La liberté du geste « libre » reste toutefois limitée, ce dernier étant généralement déterminé par le substrat culturel du danseur et les codes sociaux qui prédominent dans l'espace et le contexte dans lesquels le danseur a été formé à la danse¹². Chaque culture et groupe social où la danse est pratiquée ont une ou des chorégraphies dites « libres » qui sont caractérisées par des gestes, des mouvements et des pas culturellement spécifiques. Ceux-ci sont établis par la simple interaction entre les individus, le mimétisme grégaire et la nécessité de communication. L'acte de danser est en effet essentiellement tourné vers l'autre : l'individu danse par rapport à ses congénères. Les gestes, les mouvements et les pas deviennent alors des interactions corporelles codifiées de manière à s'adapter et à toujours plus se rapprocher de ses semblables¹³. La danse peut permettre ainsi de renforcer une organisation sociale¹⁴. Dans ce cadre, elle ne peut donc pas revêtir un caractère universel. Bien que l'acte lui-même se rencontre dans l'ensemble des sociétés humaines, son expression et sa technique¹⁵ sont construites culturellement. Les actions collectives et individuelles sont

¹⁰ Par libre nous entendons le geste dansé qui ne répond à aucune chorégraphie préméditée (écrite et guidée par un chorégraphe ou maître de danse). C'est Loïe Fuller, danseuse américaine qui développa le concept de « danse libre » entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle, elle-même qui s'inspira des représentations de danse antique. Cf. Martinez-Millepied-Vigarelo 2016, p. 114-115. Nous empruntons le terme à Jean-René Jannot, cf. Jannot 1984a, p. 314. Le geste « libre » reste toutefois déterminé par le substrat culturel du danseur et les codes sociaux qui prédominent dans l'espace et le contexte dans lesquels il danse. Ce qui fait que chaque culture et groupe social ont leur propre chorégraphie « libre ». Sur ce dernier point, cf. Grau-Wierre-Gore 2005, p. 30 : « Ils [les anthropologues de la danse] s'accordent pour concevoir la danse comme une conduite ou une pratique humaines qui permet une liberté d'action, bien qu'elle soit contrainte par des normes socio-culturelles. Les processus de structuration de la danse, tout comme ceux de la société et de la culture, sont induits par des choix et des actions individuels, mais en même temps, ils ne peuvent être compris qu'en rapport à un système normatif et dans le cadre de leur contexte d'émergence. »

¹¹ Rouquet 2004a, p. 22.

¹² Cf. note 12. Jean-René Jannot, dans son étude sur les reliefs de Chiusi, définit certaines scènes de danse comme « libres ». Cf. Jannot 1984a, p. 314 : « Se différenciant profondément de ces danses à programme, s'opposant même à elles par nombre d'aspects, par la liberté des attitudes, par la chorégraphie presque spontanée, par les groupements de danseurs où l'on sent que les nécessités de la composition ont primé sur l'exactitude de la description avec d'autant plus d'aisance que celle-ci importait peu et que ce qui semblait essentiel était de traduire la liberté du mouvement, nous rencontrons, le plus souvent sur des monuments allongés (des cippes) des scènes de danses qui ont toutes le caractère d'évolutions se suffisant à elles-mêmes ; par opposition à la danse « à programme », nous nommerons « danses libres » ces représentations, encore que nous ne nous dissimulions pas que cette liberté même soit finalement de commande et réponde à une nécessité rituelle ». L'auteur reconnaît cependant que malgré la liberté apparente des danses, les mêmes gestes reviennent régulièrement. Cf. Ibid., p. 315 : « Nous avons dit l'impression de spontanéité que donnent ces danses libres ; il faut bien reconnaître que c'est là plus une impression qu'une certitude, et qu'en fait, en dépit de nombreuses variations, ce sont les mêmes pas et les mêmes gestes qu'on retrouve dans toutes les scènes de ce type ».

¹³ Lange 2005, p. 96 : « Un danseur dansant pour lui-même constitue cependant une rareté dans la culture humaine. L'homme est un être grégaire et, à ce titre, il est accoutumé à ce que ses actions reçoivent une confirmation. Lorsqu'il danse dans la solitude, l'homme cherche le plus souvent un exutoire spontané aux tensions quotidiennes. Dans le cadre d'une improvisation concertée, il est déjà dans l'attente d'une réponse ou d'une interaction avec d'autres êtres humains. »

¹⁴ Coplan 1997, p. 642 : La danse semble en effet « être un moyen de négocier, contester et transformer aussi bien que de renforcer une organisation sociale ».

¹⁵ Sur les techniques du corps, cf. Mauss 1935, et en particulier p. 272-273.

alors toutes préméditées, bien qu'elles soient dites « libres ». Ainsi, toute danse humaine nécessite, pour un individu extérieur, une initiation – de forme écrite et/ou orale – afin d'en comprendre et d'intégrer les mouvements et les gestes de base. Ceux-ci sont liés à l'environnement et au contexte culturel dans lesquels ils sont créés et sont constitués à partir de symboles issus directement du dit environnement et du dit contexte culturel. Bien que le fait de mettre le corps en mouvement selon une cadence précise soit universel, les formes que prendront localement les danses ne le sont pas.

2.2. Une dimension esthétisante.

Bien qu'elle se caractérise, comme tout mouvement performatif humain, par un investissement corporel, la danse diffère des activités motrices ordinaires telles que la marche ou la course. Plus que d'être une simple activité physique comme le sport, la danse est un acte performatif esthétisé et expressif¹⁶. Lorsque la recherche expressive et esthétique devient prédominante sur la technicité des pas, des figures et du mouvement, qualifier l'acte comme de la danse semble en effet s'imposer. Cependant, est-ce que toutes les formes d'acte performatif esthétisé et expressif peuvent-elles être interprétées comme des danses ? La danse armée par exemple, comme le Kalaripayatt en Inde¹⁷, est-elle vraiment une danse ? D'ailleurs, la danse doit-elle nécessairement susciter un sentiment esthétique ?

2.3. De l'acte performatif à l'expressivité rituelle.

Le vecteur principal de la danse est le corps humain lui-même¹⁸. Ce dernier se fait outil, médium, porteur de discours et émetteur de dialogue¹⁹. Il est ainsi « totalement asservi à l'expression »²⁰. Le corps, qui se déplace dans un espace donné, devient le mouvement. Plusieurs auteurs se sont interrogés sur son essence, et sur ce qui faisait véritablement vibrer la forme²¹. Loin d'une approche organique de la mise en mouvement du corps humain à travers la danse, il apparaît que le rythme a une place fondamentale. La danse est un art de

¹⁶ Jouffroy 2003, p. 39.

¹⁷ Le Kalaripayatt constitue une danse armée. Cependant, tous les auteurs sur cette pratique ne s'accordent pas au sujet de sa qualification comme danse. Pour la bibliographie, se reporter par exemple à Bruhat 2011.

¹⁸ Rouquet 2004b, p. 39 : « Le corps est la seule source d'où la danse peut provenir ». Odile Rouquet en particulier a introduit en France l'analyse fonctionnaliste du mouvement.

¹⁹ Rouquet 2004a, p. 22.

²⁰ Jouffroy 2003, p. 50.

²¹ Rouquet 2004b, p. 36. Cf. aussi Johnstone 1956 à partir des représentations étrusques de danse.

l'espace, mais aussi un art du temps. Le rythme, plus que lié à un ordre culturel²², aurait des fondements sensoriels²³ dont l'observance par les acteurs de la danse révèle une volonté d'harmonisation avec leur environnement. L'acte de danser devient alors « processus », du fait d'engager les sens, les émotions, la pensée ainsi que tout le corps et de les confronter à ce qui les environne²⁴. Le corps devient donc tout autant médium et acteur de la performance dansée. La danse doit de plus être pensée comme un évènement-performance, ou *dance-event*²⁵, plus que comme une activité ludique. Elle a de commun avec le sport l'idée de dépassement physique. En revanche sa finalité première n'est pas la compétition mais, par son expressivité et son esthétique, de produire un effet sur le spectateur. Au rythme vient enfin s'adjoindre la durée. La danse est menée selon un temps donné, ce qui implique un espace temporel déterminé, limité, et qui entraîne un déroulement. Elle constitue ainsi un évènement, un moment déterminé pourvu d'un début et d'une fin. Il ne s'agit pas d'un acte perpétuel ou qui se produirait à intervalles réguliers et reproduiraient mécaniquement les mêmes mouvements, pas, gestes et enchaînements de manière réglée. La danse et le mouvement sont des actes soudains, temporels et éphémères.

La danse apparaît enfin comme une mise en scène ritualisée du corps dont la finalité est de catalyser l'ensemble des membres d'un groupe social donné, de renforcer l'organisation sociale tout en laissant s'exprimer les individualités respectives en vue du bon maintien de son ordre²⁶. L'acte de danser revêt de multiples formes en raison des contextes divers dans lesquels elle apparaît. Elle marque différents rites de passage comme la naissance, la circoncision, les rites de puberté ou les mariages. Elle est menée lors d'autres évènements festifs comme à l'occasion de concerts ou de rencontres amicales. Elle ponctue toujours un moment particulier qui se situe en marge du rythme quotidien et en constitue ainsi un élément subversif.

²² Jouffroy 2003, p. 51.

²³ Skinner 2010, p. 109 : « Déjà dans l'utérus, les êtres humains expérimentent un mouvement rythmique, donc nous naissons avec une affinité pour le mouvement et un sens du rythme. De mon point de vue, notre vie est faite tout entière de mouvements, même pendant le sommeil ; la respiration bouge, le cœur bat, le sang circule et les paupières tressaillent. Je me plais à croire que tous les mouvements sont de la danse ou pourraient le devenir si les êtres humains pouvaient expérimenter le mouvement avec un certain sens de l'harmonie. ». Johnstone 1956, p. 3-5.

²⁴ Skinner 2010, p. 133.

²⁵ Cowan 1990, p. 4.

²⁶ Certaines formes de danses en effet sont vues comme un « acte de relâchement profond ». Cf. Nicolas 2000. L'acte de danser permet alors de mieux prendre conscience de son corps, d'évacuer certaines tensions physiques et psychologiques et de se libérer pour un temps des codes habituels et quotidiens. Ces phases de relâchement permettent à la fois de réaffirmer et maintenir la cohésion sociale par l'abrogation temporelle des normes quotidiennes parfois astreignantes/contraignantes.

Bien qu'en marge, elle reflète les pratiques sociales et religieuses d'une société donnée et en reproduit généralement l'organisation. La danse est le moment où une société se met en scène et où tous ses membres se donnent à voir aux uns et aux autres. En effet, l'acte de danser permet à la fois d'évaluer ses congénères et de se positionner par rapport à eux, témoignant ainsi des « conceptions et des représentations du corps des hommes et des femmes et des relations qu'ils entretiennent en tant que groupes distincts »²⁷. Il s'agit alors d'un moment ritualisé où les codes sociaux sont réactivés et où chaque membre réaffirme et renforce son insertion au sein du tissu social²⁸. Le vêtement dans ce cadre est un élément essentiel dans la mise en scène de soi²⁹. La danse représente une mise en scène du corps par excellence, un rituel du corps et un moyen de valorisation de la communauté toute entière. La danse est un spectacle. Elle se présente au regard, attire l'attention, par ses mouvements et les sons qui l'accompagnent, et éveille des réactions. La danse est un moment d'exhibition de la communauté, des différents individus qui la composent, du tissage social. On s'affiche, on s'expose au regard et au jugement d'autrui. On donne à voir une certaine représentation, la représentation que l'on se fait de soi-même ou la représentation que l'on se fait de sa communauté en privilégiant les aspects les plus spectaculaires, les plus notables.

Ainsi la danse apparaît comme un « fait social total »³⁰. Témoin d'une réalité sociale, il en est aussi l'un des constituants majeurs. Il est adapté notamment lors de moments politiques ou religieux, devenant un moyen d'action important et efficace. Son étude apparaît ainsi indispensable en vue de la compréhension d'une société donnée.

3. Repères historiographiques et méthodologiques pour l'étude de la danse antique.

La danse antique a toujours fait l'objet de nombreuses publications, ce dès le début du XVI^e siècle³¹, et l'importance de cette bibliographie suffit à attester l'intérêt constant pour cette

²⁷ Nous soulèverons les questions de genre plus avant dans notre étude.

²⁸ Cf. Guilcher 1976, p. 57 : « La danse est par excellence le geste propre du groupe, le moyen le plus efficace dont il dispose pour faire, éprouver, manifester son unité. Ce geste social est utilisable à des fins pratiques, et capable de signification cérémonielle. Mais d'abord, et en tout temps, il est instrument de communion. [...] De toutes les formes de danse, la ronde [...] est celle qui possède au plus haut degré ce pouvoir d'unification ». Cf. aussi Ceccarelli 1998 pour la danse grecque antique, p. 12 : « In sintesi, la danza si presenta al tempo stesso come parte integrante della struttura sociale e come manifestazione di superficie di strutture profonde (che a certo livello possono riflettere anche strutture universali del corpo e della mente) ».

²⁹ Goffmann 1973.

³⁰ Tel que l'entend et le définit Marcel Mauss, cf. Mauss 1935.

³¹ Delavaud-Roux 1993, p. 9.

discipline. Les travaux de Frederick Naerebout en 1997 et de Marie-Hélène François-Garelli en 2006 ont en particulier permis de faire un bilan de l'ensemble des études menées sur la question de la danse antique, et les différents courants méthodologiques qui ont émergé³².

3.1. Danse et performance dans le monde méditerranéen gréco-romain.

A partir de la deuxième moitié du XIXe siècle apparaît une approche reconstructionniste de la danse antique qui renouvelle considérablement l'étude de la danse. Alors que les premiers travaux sont constitués par des catalogues qui répertorient un nombre important de danses ou de figures de danse, ceux proposés, qui portent principalement sur la danse grecque, envisagent des reconstructions de phases chorégraphiques. Maurice Emmanuel, compositeur et musicologue, marque un tournant dans l'historiographie du sujet avec son étude intitulée *Essai sur l'orchestrique grecque*³³. Il est alors le premier à utiliser les monuments figurés qui accueillent des scènes de danse et à promouvoir une nouvelle méthode d'investigation fondée sur la comparaison avec la danse classique contemporaine et des procédés chronophotographiques. Il émet alors l'hypothèse selon laquelle la représentation d'un ou plusieurs personnages dans des attitudes diverses retranscriraient les différents moments d'un même mouvement. En 1955, Germaine Prudhommeau intégra les techniques cinématographiques dans l'étude de la danse grecque antique³⁴. L'auteur reprend aussi les idées de Maurice Emmanuel sur l'utilisation de la danse actuelle comme point de comparaison et sur la décomposition du mouvement. Elle innove toutefois en ne se servant plus de danseurs devant un zootrope mais en réanimant directement les personnages représentés sur les vases grecs antiques. En 1991, dans une thèse de doctorat consacrée à la danse grecque³⁵, Marie-Hélène Delavaud-Roux reprit une méthode reconstructive similaire. Cette étude fut toutefois largement remise en question, comme les études précédentes, par Frederick G. Naerebout, en 1997, qui interroge la représentation même de la danse dans l'art grec³⁶.

³² Naerebout 1997, François-Garelli 2006. Alors que l'étude historiographique proposée par Frederick Naerebout en 1997 s'arrêtait essentiellement sur la Grèce, celle Marie-Hélène François-Garelli propose de traiter l'ensemble des danses du monde gréco-romain.

³³ Emmanuel 1895.

³⁴ Prudhommeau 1955.

³⁵ publiée sous les titres suivants : *Les Danses armées en Grèce antique*, 1993 ; *Les Danses pacifiques en Grèce antique*, 1994 ; *Les Danses dionysiaques en Grèce antique*, 1995.

³⁶ Naerebout 1997.

Parallèlement à une approche reconstructionniste des danses antiques se développe des travaux plus historiques comme ceux de Louis Séchan³⁷. Ce dernier proposa en effet une approche beaucoup plus historique de la danse antique, incluant dans son ultime chapitre la figure d'Isadora Duncan³⁸ qui renouvelle à sa manière, tout en s'en inspirant, la danse grecque. A partir des années 1970, certains auteurs s'orientent vers une démarche plus anthropologique et sociale. Claude Calame, en 1977, analyse les chœurs de jeunes filles en Grèce au travers du prisme de l'anthropologie sociale. L'accent est mis sur la fonction rituelle de ces danses chorales, et sur leur fonction sociale. Elles marqueraient certains rites de passage, comme la puberté, le mariage ou la naissance, et plus généralement des moments particuliers qui vont ponctuer la vie des femmes. L'étude de Lilian B. Lawler a contribué, de même, de mettre l'accent sur la question de la danse comme rituel de passage³⁹. Plus récemment, les travaux de Paola Ceccarelli sur la pyrrhique grecque ont souligné, par une approche anthropologique, le caractère initiatique de la danse armée et son utilisation dans les rites de passage masculins⁴⁰. Tyler Jo Smith, en 2010⁴¹, à partir des komastes grecs, propose une étude iconographique de la danse grecque, principalement liée à la consommation du vin, aux époques archaïques et classiques, et Ruth Webb pose la question de l'adaptation de la représentation au support sur lequel elle apparaît à partir d'une étude des sources littéraires et iconographiques de la danse en Grèce⁴².

3.2. Danse et performance en Italie préromaine.

Sur la question de la danse en Italie préromaine, les travaux sont peu nombreux. Courantes sont en revanche les mentions, sans analyse approfondie, de la danse étrusque. La publication en 1928 d'une étude de Jacques Heurgon sur la thématique du satyre et de la ménade permet de poser pour la première fois la question du caractère rituel de la danse, et en premier lieu sa dimension mythique⁴³. L'objet d'étude portait sur un thème qui jouit dans l'art étrusque d'une certaine faveur, à savoir le thiasse dionysiaque, illustré par des personnages aux « gestes

³⁷ Séchan 1930. Cf. aussi sa définition : Séchan 1909.

³⁸ Sur la figure d'Isadora Duncan, se reporter au catalogue de l'exposition qui s'est tenue en 2009 au musée Bourdelle à Paris : AA.VV. 2009.

³⁹ Lawler 1964.

⁴⁰ Ceccarelli 1998.

⁴¹ Smith 2010.

⁴² Webb 2008.

⁴³ Heurgon 1928.

comportés »⁴⁴. L'approche, très descriptive, allie aussi une interprétation des gestes et des mouvements, proposant ainsi des éléments de reconstitution de la danse représentée. L'intérêt était de comprendre, par la composition des scènes, l'emplacement originel des figures, ainsi que leur production d'origine. La première étude d'ensemble, intitulée *The Dance in Etruria. A comparative study*, est due à Mary Andersen Johnstone en 1956. L'auteur appuie son propos sur les peintures découvertes à Tarquinia et à Chiusi, et quelques reliefs clusiniens de l'époque archaïque. Son étude est toutefois discutable : elle se résume à une description de l'ensemble de son corpus, la gestuelle et le mouvement de la danse ne sont pas étudiés. Les interprétations sont enfin trop souvent religieuses.

Les autres études entreprises sont assez éparpillées, mais les années 1980 voient la publication de plusieurs travaux qui évoquent et traitent, de manière indirecte ou directe, les danses et performances étrusques et italiennes. Il faut ainsi citer les travaux de János G. Szilágyi en 1981 sur la question de l'art scénique, théâtral et spectaculaire en Etrurie par une approche historique⁴⁵. Il aborde alors les acteurs et leur statut. L'ouvrage de Jean-René Jannot en 1984 sur *Les Reliefs archaïques de Chiusi* propose une analyse stylistique des scènes de danse qui viennent orner les faces des cippes, bases et urnes de son corpus. L'auteur va plus loin que Mary Andersen Johnstone en tentant d'éclaircir la fonction de ces activités et de préciser les différents types de danse. Les travaux de Jean-René Jannot sont suivis de plusieurs publications majeures telles que celle de Vincent Jolivet en 1983 sur le théâtre comique⁴⁶ ou celle de Giovannangelo Camporeale en 1987 sur la danse armée⁴⁷. Ces travaux offrent un aperçu historique, social et religieux de certains types de danse et de performance en Etrurie préromaine et romaine. D'autres travaux vont aborder la question de la danse, mais au travers d'études plus générales, comme ceux de Marina Martelli en 1987 sur la céramique étrusque⁴⁸, Nigel J. Spivey en 1987 sur le Peintre de Micali⁴⁹ ou Jean-Paul Thuillier en 1985 sur les jeux athlétiques en Etrurie⁵⁰.

En 1991, la table ronde *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique* organisée à Rome par l'Equipe de recherches étrusco-italiques de l'UMR 126 et l'Ecole

⁴⁴ Id., p. 96 : « Partout, couronnant la corniche des temples, surmontant le couvercle des lèbès funéraires, ornant les trépieds et les candélabres, le couple se répand en gestes comportés. Danse rituelle, a-t-on dit ».

⁴⁵ Szilágyi 1981b.

⁴⁶ Jolivet 1983.

⁴⁷ Camporeale 1987.

⁴⁸ Martelli 1987.

⁴⁹ Spivey 1987.

⁵⁰ Thuillier 1985a.

française de Rome a permis de faire le point sur certains aspects des performances étrusco-italiques, principalement sur les activités sportives⁵¹. La danse est appréhendée selon une approche historique au travers du prisme sportif et de la question des *ludi* et de leurs aspects idéologiques et religieux. Dans cette étude nous relèverons les travaux de Giovannangelo Camporeale sur la course armée et qui aborde la question du *lusus Troiae*, ceux de Jean-Paul Thuillier qui évoquent la danse sportive ou « ballet de la boxe » et la *pompa*, ceux d'Anne-Marie Adam qui traitent des duels mimés, ceux de Florence Dupont qui s'arrêtent sur les danseurs de la *pompa circensis* à partir des textes ou encore ceux de Jean-René Jannot sur les performances du *Phersu* et de Vincent Jolivet sur l'existence de jeux scéniques en Etrurie avant la période hellénistique. Ces travaux marquent un tournant dans les études sur la danse étrusque en prenant de front la question mais sans toutefois l'affranchir encore du prisme sportif.

Plus récemment, les travaux de Mickael Lesky sur la danse armée ont de nouveau confronté, dans une perspective historique, les données grecques et celles que l'on dispose pour l'Etrurie⁵². Mais les dernières années en Italie ont été marquées par une nouvelle approche reconstructionniste. Raffaella Da Vela a ainsi proposé une nouvelle étude de quelques reliefs clusiniens ornés de scènes de danse⁵³. En fondant son analyse sur les sciences de la motricité humaine, l'auteur a élaboré des hypothèses de reconstitution pour les pas de danse représentés et ainsi a proposé des enchaînements. Toutes les propositions de reconstitution émises se rejoignent toutefois par leur caractère hypothétique. Les postures sont placées les unes à la suite des autres dans un ordre qui se révèle arbitraire. Les quelques études effectuées jusqu'à présent sur la danse étrusque appréhendaient les gestes et les mouvements comme des reproductions photographiques du réel et ainsi tels qu'ils apparaissaient dans l'image, sans poser le problème de leur représentation. Il faut citer aussi les travaux de Maurizio Martinelli en 2007 qui proposent une étude historique de la danse étrusque accompagnée de reconstitutions à partir des représentations figurées⁵⁴. Le travail est semblable à celui de Raffaella Da Vela : les postures sont agencées les unes à la suite des autres selon un ordre contestable. Depuis les années 1980, Walter Maioli, chercheur indépendant, œuvre aussi à la reconstitution des danses étrusques, préromaines et romaines. Il livre régulièrement des

⁵¹ Table ronde tenue à Rome les 3 et 4 mai 1991. Cf. Thuillier 1993a.

⁵² Lesky 2000.

⁵³ Da Vela 2006.

⁵⁴ Martinelli 2007, p. 63 et suiv.

spectacles de musique antique et des danses reproduites à partir des nombreuses sources iconographiques étrusques.

4. Cadres de l'étude.

4.1. Etude du corps...

Comme Florence Gherchanoc le relève, « depuis une quarantaine d'années, en Occident, l'intérêt porté au corps est croissant. La recherche historique en témoigne à sa façon, à la faveur d'une prise en compte des apports de la sociologie, de la sémiologie et de l'anthropologie. Le corps est devenu un objet d'histoire totale, analysé dans ses interactions avec la société comme un système de représentations des constructions sociale, politique, religieuse, économique et culturelle, autrement dit comme un langage et *medium*, une interface entre soi et les autres »⁵⁵. L'étude du corps et notamment de sa place incontournable dans la culture et l'art grecs est désormais menée régulièrement⁵⁶. Tonio Hölscher parle d'une archéologie de l'*embodiment*, « insistant de façon convaincante sur le caractère historiquement et culturellement marqué du corps »⁵⁷. Cette question se pose inévitablement dans le cadre d'une nouvelle étude de la danse. Elle nous permettra ainsi d'étudier les rapports de genre, la hiérarchisation des acteurs, mais aussi le vêtement et autres *realia* et leur apport pour la compréhension du mouvement suggéré dans l'image.

4.2. ... en mouvement.

Nous avons souligné que l'étude des textes permettait de relever les limites perméables qui existaient entre la danse, les activités sportives et celles de type guerrier. Nous tenterons ainsi de distinguer ce qui, dans l'image, permet de différencier les scènes de danse des scènes de sport et de combat guerrier. Nous verrons aussi ce qui tend à les rapprocher. Nous appréhenderons alors le terme de danse au sens de performance, d'évènement, de réalisation d'un acte de mouvement corporel avec rendement exceptionnel et mise en œuvre effective. Dans ce cadre, nous tenterons d'apporter une définition à la danse en Italie préromaine. D'un

⁵⁵ Gherchanoc 2015, p. 10. Sur le corps et son histoire, les travaux de Georges Vigarello sont devenus incontournables : Vigarello 1985, Vigarello 1993, Vigarello 1998, Vigarello 2004a, Vigarello 2004b, Corbin-Courtine-Vigarello 2006, Corbin-Courtine-Vigarello 2012.

⁵⁶ Les premiers travaux, fondamentaux sur la question dans l'art grec sont : Stewart 1997 ; Osborne 2011 ; Hodder-Hutson 2010. Cf. aussi, en dernier lieu, Himmelmann 1990, Hölscher 2003 et Hurwit 2007.

⁵⁷ Hölscher 2015, p. 263.

point de vue méthodologique, toutes les représentations de corps en mouvement ont ainsi été prises en compte dans un premier temps, avant, dans un second temps, de les classer et d'établir des critères de définition précis selon qu'il s'agit de ce que nous pouvons identifier, à partir des postures et des gestes, comme une scène de danse, de sport ou de combat guerrier. Dans ce cadre cependant, certaines scènes et certaines postures restent inclassables⁵⁸, comme, par exemple, sur l'hydrie B 59 conservée au British Museum à Londres (ill. 06)⁵⁹, sur laquelle quatre personnages armés, disposés en deux groupes, s'affrontent. D'après Raffaella Bonaudo il s'agirait d'une scène de danse en raison de la position élancée des membres inférieurs des personnages. Ces derniers ont en effet le membre inférieur porté en arrière, qui est tendu. Il est oblique, comme s'il propulsait le corps. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit et levé haut devant le corps. Le traitement des membres inférieurs et la posture, sans variation d'un personnage à un autre – à l'exception du membre supérieur porté en arrière –, nous invite à rattacher la scène au sport et à la guerre, plutôt qu'à la danse. Celui des membres inférieurs en particulier souligne la performance élevée du combat, qui présente des correspondances avec la sphère sportive. L'alternance que l'on note dans le traitement des membres supérieurs crée un rythme, que l'on ne peut rapprocher de celui de la danse, mais plutôt au combat et, par le rythme visuel de la scène, souligner la grâce du combat comme on pouvait alors l'entendre⁶⁰. Le rappel de l'élancement des guerriers dans le traitement des pattes des équidés représentés sur la face arrière et qui se cabrent accentuerait l'élan guerrier, presque animal, des quatre combattants. Natacha Lubtchansky relève, dans une étude publiée en 1993, la danse composée de tours et détours effectuée par les chevaux sybarites au son d'une musique instrumentale⁶¹. Dans ce cadre, le rappel de l'élan des guerriers par les chevaux qui se cabrent sur l'hydrie B 59 pourrait amener à penser au contraire que le mouvement suggéré est de la danse. Cependant, l'étude la terminologie tend à privilégier la première hypothèse. Ainsi, nous entendons, par corps en mouvement, ceux engagés dans des activités motrices non ordinaires, les activités motrices ordinaires étant la course et la marche. Ces représentations de mouvement ordinaire sont caractérisées par une position

⁵⁸ Les postures ne peuvent être classées ni parmi les mouvements ordinaires (marche, course), ni parmi les mouvements non ordinaires (danse ou combat).

⁵⁹ Cf. Bonaudo 2004, cat. 1 ; Helbig 1881, p. 159 ; Dümmler 1888, p. 166 ; Pottier 1892, p. 254 ; Endt 1899, n. 12 ; Webster 1928, p. 197 ; Callipolitis 1955, p. 384 et suiv. ; Strong 1967, pl. 8 ; Cristofani 1980 ; Hemelrijk 1984, p. 7 et suiv.

⁶⁰ Nous avons précédemment souligné que la beauté et la grâce d'un combat se manifestait par le rythme qui s'en dégageait. Il s'agit cependant d'une appréhension grecque du combat et du mouvement.

⁶¹ Lubtchansky 1993.

caractéristique de l'ensemble du corps, et en particulier des membres supérieurs et des membres inférieurs⁶².

4.3. Corpus.

Nous travaillerons à partir d'un corpus essentiellement iconographique. Nous embrasserons tous les types de support : bronze, céramique, terre cuite, peinture murale et sculpture. Le but est de distinguer si un type d'image de la danse est propre à un support particulier et, dans un second temps, comment l'image est adaptée aux supports sur lesquels elle apparaît, et quelle fonction confère-t-elle à l'objet ou inversement quelle fonction l'objet lui confère-t-elle, nous insérant ainsi dans une approche à la fois iconographique et fonctionnaliste.

L'absence de sources textuelles directes pour l'étude de la danse en Italie préromaine conduit à se concentrer sur les productions visuelles. Nous relevons quelques mentions notables dans les sources textuelles grecques et latines relatives à la pratique dansée des Etrusques qui nous permettent de relever l'importance accordée à Rome aux acteurs étrusques. Il s'agit cependant pour la plupart de documents produits à des dates ultérieures et surtout dans des espaces géographiques et culturels éloignés de ceux de la société ici envisagée. Face à ceci, certains auteurs ont proposé une approche plus critique des textes grecs et romains et la primauté accordée aux vestiges archéologiques. Ce sont ainsi les données archéologiques et iconographiques qui doivent selon nous être privilégiées au profit des sources textuelles même si dans certains cas elles peuvent donner quelques repères de datation⁶³. Mais l'utilisation de l'image comme source première implique de prendre en considération les limites que cette dernière nous impose aussi. Par image, nous entendons un « médium iconique » pourvu d'un « pouvoir représentationnel interprétable » tel que l'entend Jacques Morizot⁶⁴.

4.4. VIIIe-Ve siècle avant J.-C. Délimitations chronologiques.

Les représentations figurées seront étudiées dans une chronologie large. Ces délimitations sont de l'âge du Fer jusqu'à la période classique, soit des IXe-VIIIe siècles au début du IVe

⁶² Comme entrevu *supra*, p. 12.

⁶³ Comme l'envoi en 364 avant J.-C. de danseurs étrusques à Rome, date que nous avons retenue comme limite chronologique à notre étude.

⁶⁴ Cf. les travaux de Jacques Morizot sur l'image et sa définition : Morizot 2009.

siècle avant J.-C. L'âge du Fer connaît les premières représentations identifiables de danse telles que sur les urnes en forme de cabane, ornées de files de personnages en mouvement, qui datent de la période géométrique et ont été découvertes dans les tombes latiales. Ce choix chronologique permet ainsi de prendre en compte les premières représentations, de comprendre le développement et la transformation de la représentation de la danse étrusque au cours des siècles avant la période hellénistique et la romanisation progressive de l'Italie. Notre travail s'arrêtera en 364 avant J.-C., date à laquelle des danseurs étrusques sont introduits à Rome. Tacite en effet nous renseigne sur l'envoi de *histriones* à Rome en vue de l'exécution de rites propitiatoires afin de combattre la peste qui y règne alors⁶⁵. L'introduction de ces danseurs marque un tournant dans l'histoire de la danse étrusque. Elle implique le prêt et l'achat d'acteurs, ce qui conduit par la suite la professionnalisation des danseurs et à une modification en profondeur des pratiques de danse en Etrurie⁶⁶.

4.5. Italie préromaine et Etrurie. Délimitations géographiques.

Notre travail se concentrera sur l'Étrurie tyrrhénienne et nous nous étendrons à ses zones d'influence : l'Étrurie campanienne, au sud de l'Étrurie tyrrhénienne, et l'Étrurie padane, au nord de la péninsule. Ce travail prendra aussi en compte, secondairement, les cultures italiques avoisinantes telles que les Picéniens ou les Ombriens. L'Italie du Sud et les régions de Grande Grèce telles l'Apulie, la Lucanie ou la Sicile, déjà étudiée par Marie-Hélène Delavaud-Roux ne seront de même prises en compte qu'à titre comparatif⁶⁷. Nous envisagerons les influences réciproques en termes de transferts. Leur étude vise à mettre en lumière les interactions entre cultures et sociétés – ou fractions et groupes à l'intérieur d'une société – dans leur dynamique historique, à rendre compte des conditions qui ont marqué leur déclenchement et leur déroulement, à analyser les phénomènes d'émission, de diffusion, de réception et de réinterprétation⁶⁸.

5. Orientations, approches et perspectives.

5.1. Anthropologie du mouvement humain.

⁶⁵ Sur cet épisode, voir les travaux par exemple de Briquel 1993.

⁶⁶ Il ne s'agit plus dès lors de personnel religieux tel que nous le définissons *infra*. Cf. p. 861-suiv.

⁶⁷ Delavaud-Roux 1993, Delavaud-Roux 1994 et Delavaud-Roux 1995.

⁶⁸ Sur la question des transferts culturels, se reporter aux travaux de Michel Espagne : Espagne 2013, Espagne-Werner 1987 qui constitue un article manifeste et Werner 2006.

La recherche en anthropologie de la danse⁶⁹ s'accorde sur le fait que la danse n'est pas une notion universelle, mais un « mode original de connaissance »⁷⁰ pour « réfléchir sur le fonctionnement général du social et du culturel et de dégager des catégories analytiques universelles capables d'expliquer à la fois la diversité des sociétés humaines et l'unité du genre humain »⁷¹. Son champ est divisé selon deux directions très distinctes. La première est structurelle. Elle appréhende la danse d'un point de vue formel et morphologique. Le but est de dresser une grammaire des différents types de danse, de les individualiser et éventuellement de souligner les relations qui peuvent exister entre les différentes formes. Cette approche permet d'étudier avec précision l'évolution des danses dans le temps ainsi que leur flexibilité, leur adaptation et leur perméabilité à différentes influences. La seconde approche est fonctionnelle. Elle se focalise sur le contexte de la danse. Dans son étude anthropologique de la danse grecque, Paola Ceccarelli avait fait le choix d'une seule direction, celle fonctionnelle, de manière à soulever la fonction sociale d'un évènement dansé, son organisation, et le statut des différents participants⁷². Une approche fonctionnelle nous semble cependant aller de pair avec une étude structurelle de la danse, et donc avec une description préalable de sa morphologie et de ses différentes formes. Chaque forme de danse relève d'une fonction particulière que l'étude morphologique peut permettre de distinguer. En revanche, lorsqu'elle met en lumière une forme semblable pour plusieurs danses, l'analyse fonctionnelle permet d'en distinguer les différences contextuelles, sociales et religieuses.

Travailler sur la danse, et sur le corps en mouvement, c'est aborder aussi la question du geste. Le corps se donne à voir par une multitude de signes. Les gestes, les attitudes ou les regards deviennent des outils de lecture efficaces et efficaces. Les corps révèlent de plus des relations, des oppositions, des sentiments⁷³. Les expressions mises en image constituent des

⁶⁹ Que l'on appelle aussi ethnochoréologie, sémasiologie ou ethnologie de la danse. Cf. Grau-Wierre-Gore 2005, p. 7.

⁷⁰ Bonte-Izard 2000, p. VI.

⁷¹ Kilani 1996, p. 8.

⁷² Cf. Ceccarelli 1998, p. 11. L'auteur envisage ainsi d'aborder la danse : « come riflesso e al tempo stesso validazione dell'organizzazione sociale; come canale di espressioni rituali profane o religiose; come diversione, attività ricreativa; si tratta di danze che in linea di massima richiedono un'abilità tecnica limitata; come canale di sfogo psicologico; come riflesso di valori estetici o come attività estetica in sé (fenomeno in cui se inquadra quello del professionismo, che implica inoltre una netta separazione fra danzatore e spettatore); come riflesso di un modello di sussistenza economico, o come attività economica in sé (la professionalizzazione deve esser vista anche in questo quadro). »

⁷³ Sur la question des émotions dans l'art, cf. en dernier lieu Chaniotis 2012 et Chaniotis-Ducrey 2013. Jane Masséglià, à partir des représentations hellénistiques et grecques de danse, a posé la question de l'émotion en

clés pour l'interprétation des images et pour une histoire sociale et culturelle de l'Antiquité, en l'occurrence étrusque.

5.2. Analyse sérielle et typologique de l'image de la danse.

Dans notre approche structurale et fonctionnaliste de l'image de la danse préromaine, nous développons la décomposition, c'est-à-dire l'étude typologique des représentations sélectionnées⁷⁴. Elle vise à séparer les différents éléments de l'image de la danse et à la diviser en ses parties simples. L'objectif est d'identifier les différents acteurs, leurs postures et leurs gestes, et les objets de la danse. L'étude typologique se concentre dans un premier temps à définir, par l'étude de la *façade personnelle*⁷⁵, les gestes et postures, les types de vêtement revêtus et autres accessoires tenus. Dans un second temps, l'étude du *décor*⁷⁶ doit permettre de caractériser l'ensemble des accessoires qui figure le lieu de la danse. L'analyse typologique repose sur des critères « morpho-iconiques »⁷⁷. La fonction des gestes, des postures et de l'image même de la danse, qui est iconique, et leurs caractéristiques visuelles⁷⁸, induisent leur morphologie. Ainsi, la décomposition de l'image vise ici la classification en unités visuelles et l'étude de l'agencement de ces mêmes unités dans l'image. Chaque motif, posture ou geste est engagé en effet dans des relations spécifiques avec des éléments différents et sa signification, comme éventuellement ses modalités formelles, en sont affectées.

5.3. « Comparer l'incomparable »⁷⁹.

Dans le cadre de cette étude, nous faisons enfin le choix d'une approche comparative, à la fois avec les productions contemporaines du bassin Méditerranéen de manière à replacer la culture étrusque dans une perspective historique, mais surtout en engageant un tournant ethnographique. Notre propos est de considérer les Etrusques en eux-mêmes et non plus au

terme de réception interne ou externe à l'œuvre. Cf. Masségli 2012. Sur les danses grecques hellénistiques, cf. Masségli 2015.

⁷⁴ Le principe avait été proposé par Luca Zagherro en 2002, sans toutefois être poursuivi. Cf. Zagherro 2002.

⁷⁵ Nous reprenons la distinction opérée par Erving Goffman. Cf. Goffman 1973, p. 30-31.

⁷⁶ Id.

⁷⁷ Nous fondons cette terminologie sur celle de « morpho-techniques » proposée par Angela Minzoni-Alessio que nous adaptons à l'image. Cf. Minzoni-Alessio 1981, p. 11.

⁷⁸ Mauss 1935, p. 365 : « J'entends par ce mot les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps ».

⁷⁹ Le titre est tiré de Détienne 2009.

travers des prismes grec et romain systématiques qui tendent à sous-évaluer leurs singularités. L'approche comparative adoptée dans la présente étude se compose ainsi d'un comparatisme de type historique, et d'un comparatisme ethnographique avec des objets, images et pratiques extra-occidentales. L'intérêt ainsi de « comparer l'incomparable » est de permettre l'identification, éventuellement de proposer la reconstitution, des rites et pratiques que l'expérience directe ne fournit plus⁸⁰.

5.4. Etude anthropo-iconologique.

Ainsi, nous entreprenons une étude que nous qualifions d'« anthropo-iconologique » du fait de sa double dimension : anthropologique, et iconologique. L'utilisation du second qualificatif s'inscrit dans l'analyse critique effectuée par Erwin Panofsky de l'usage des termes d'iconographie et d'iconologie⁸¹. Alors que le premier terme renvoie plutôt à une démarche descriptive, le second implique une démarche interprétative et fait de la perception, de l'approche sémioticienne de l'image et de la visualité des représentations de danse les pivots de la présente étude. Cependant, l'interprétation d'une codification implique inévitablement une reconnaissance visuelle formelle, que doit offrir ici l'analyse typologique et sérielle.

6. Plan de l'étude.

Ainsi, la présente étude est divisée en trois parties. La première, introductive, consiste à dresser des points de repères en vue d'une définition du corps en mouvement dans l'image et en particulier de l'image de la danse étrusque avant de procéder dans un second temps à son analyse typologique et sérielle. Cette dernière vise la décomposition de l'image par la séparation des différents éléments visuels qui la composent afin d'identifier les lieux de la danse, les différents acteurs, leurs postures et leurs gestes mais aussi de comprendre l'utilisation étrusque de l'image de la danse. Dans un troisième temps, nous nous arrêterons à la fois sur la structure de l'image, et celle du rituel. Nous tenterons de voir en quoi il est

⁸⁰ Jeanmaire 1985, p. 7 : « La connaissance historique, par définition, implique que nous n'appréhendons son objet, qui est le passé et les événements qui l'ont rempli, que par les traces qu'ont laissées ces événements. Ces signes, même en histoire moderne, ne sont intelligibles pour l'historien que par la connaissance directe ou intuitive qu'il a des réalités humaines et des mobiles humains. [...], les réalités qu'il s'agit d'identifier et de reconstituer sont précisément celles dont, dans un milieu profondément modifié, notre expérience directe ne nous fournit plus la connaissance [...] »

⁸¹ Panofsky 1939. Cf. en dernier lieu Huys-Vernant 2014, p. 73-75.

permis de revenir sur les pratiques rituelles étrusque et en particulier la danse, avant de replacer les données relevées dans une perspective sémioticienne.

DEFINITION

La mise en image de la danse en Etrurie.

Préliminaire.

La danse étrusque comme sujet d'étude implique dans un premier temps d'en déterminer les contours et les caractères distinctifs. Il s'agit ainsi de présenter comme points de repère les fondements méthodologiques de l'étude, les sources disponibles, et les limites circonscrites à la représentation du corps en mouvement.

I.A. L'image de la danse étrusque. Eléments de définition.

I.A.1. Etude de l'iconographie étrusque.

L'absence de sources littéraires directes pour l'étude de la danse étrusque nous a donc amené à s'appuyer en grande partie sur l'iconographie. Alors que les premières sont d'ordinaire considérées comme des sources de premier plan et les secondes comme des documents⁸², nous traiterons l'iconographie selon une orientation différente et l'utiliserons comme source première. Les textes, grecs et latins, seront des documents auxiliaires et illustratifs. La distance prise avec ces derniers implique de se concentrer sur la seule source alors disponible, d'essayer d'en percevoir les mécanismes et d'en tirer des systèmes. L'objectif est de comprendre les mécanismes visuels utilisés en Italie préromaine, et les capacités opératoires conférées aux images.

Au cours des années qui suivirent la découverte de l'Apollon de Véies en 1916 sur le site du sanctuaire de Portonaccio⁸³, des méthodes précises d'analyse de l'image, vouées à améliorer progressivement notre connaissance de la culture étrusque, apparurent⁸⁴. Trois directions peuvent être distinguées. Dès les années 1940 et jusque dans les années 1960, le développement de recherches formelles, grâce à John D. Beazley, Pericle Ducati ou Massimo Pallottino, ont mis en lumière les différentes influences inhérentes à la construction des

⁸² Sur la question de l'image comme document, cf. Schmitt-Pantel-Thélamon 1983.

⁸³ Pour une histoire de l'étruscologie, cf. Pallottino 1992, p. 458, Thuillier 1990, p. 45 ou Bloch 1963, p. 37-38.

⁸⁴ Cf. les travaux historiographiques de Natacha Lubtchansky : Lubtchansky (s.d.).

images antiques. Elle s'est enrichie à partir des années 1970 des travaux menés en anthropologie, notamment sur la question de l'acculturation et plus récemment de l'ethnicité⁸⁵. Entre la fin des années 1970 et le milieu des années 1980, de nouvelles méthodes d'étude de l'image ont ouvert la voie à d'autres approches. Les auteurs ont fait intervenir des sciences très diverses telles que la sémiotique afin de mettre en lumière les sens et les systèmes des images, ou l'anthropologie sociale et culturelle de manière à éclaircir la contextualisation sociale de l'image⁸⁶. Ces études dites réalistes se concentrent par des recherches iconographiques et iconologiques sur les mondes indigènes et se fondent sur les travaux d'Erwin Panofsky. Elles eurent un certain succès et furent diffusées par un grand nombre de chercheurs avant que certains, au cours des années 1990 et 2000, ne reconsidèrent la question du rituel. L'approche réaliste et sociale des années précédentes avait en effet trop souvent rejeté une approche plus centrée sur les faits religieux, jugée généralement peu fiable. Une troisième orientation, enfin, propose une réflexion sur la présence grecque en Etrurie et son impact⁸⁷.

I.A.2. L'étude des textes : apport et limites.

Nous relevons quelques mentions notables dans les sources textuelles grecques et latines qui nous permettent de relever l'importance accordée à Rome aux acteurs étrusques. Il s'agit

⁸⁵ Lubtchansky 2008, p. 2-3 : « Les vingt-cinq dernières années ont vu une multiplication de travaux sur l'art figuré étrusque, selon trois directions. L'approche formelle tout d'abord, qui rapproche productions étrusques et œuvres grecques, s'est renouvelée par l'apport de réflexions anthropologiques. Les concepts d'acculturation, au milieu des années 1970, et plus récemment d'ethnicité, permettent de réévaluer ces rapports formels entre les mondes grec et étrusque, qui avaient été envisagés selon un point de vue hellénocentrique, jusque dans les années 1960, s'accompagnant d'un classement qualitatif qui dévalorisait les œuvres étrusques. D'autres études récentes tendent à souligner que les diverses expressions stylistiques recouvrent des affirmations identitaires, comme F. Croissant en a fait la démonstration pour le monde grec. Le recours aux modes de représentation de telle ou telle cité grecque détient ainsi une signification politico-sociale, impliquant le sens de l'image ; les derniers travaux d'analyse iconographique et iconologique prennent en compte les éléments de la culture grecque dans l'interprétation de l'image étrusque ».

⁸⁶ Id., p. 3 : « Une deuxième direction des travaux actuels est dessinée par les recherches iconographiques et iconologiques consacrée aux mondes indigènes (L. Cerchiali ; B. d'Agostino ; F. Gilotta ; F.-H. Massa-Pairault ; M. Menichetti ; F. Roncalli ; A. Rouveret ; M. Torelli). Les études se sont multipliées pour déchiffrer les programmes décoratifs des tombes peintes, des urnes cinéraires, des vases du banquet ou autres objets. Ces travaux reprennent en partie l'héritage méthodologique de l'interprétation panofskienne de l'image, qui cherche à identifier le motif iconographique représenté, en recourant aux rapprochements « textes / images » (textes grecs essentiellement) ainsi qu'aux comparaisons d'images, afin, dans un second temps, de le replacer dans son contexte historique, qui lui confère toute sa signification (analyse iconologique). Mais, commençant à se développer dans les années 1970, ces travaux doivent aussi leur orientation au structuralisme et aux études menées en sémiotique : ils ont ainsi mis l'accent sur le « fonctionnement » de l'image, comparée à un langage. »

⁸⁷ Id., p. 4 : « Notons, pour finir, un dernier axe qui place, au cœur de la recherche, l'idée de la présence grecque en Etrurie, qu'il s'agisse d'artistes grecs opérant pour des commanditaires étrusques (cas des hydries de Cerveteri, récemment étudiées par R. Bonaudo) ou d'objets grecs intégrés dans les rituels étrusques (vases découverts dans les tombes ou dans les sanctuaires étrusques, dans les travaux de J. de la Genière, G. Colonna, M. Cristofani, M. Rendelli, A.-M. Rizzo, C. Reusser, D. Paleothodoros, R. Osborne). »

cependant pour la plupart de documents produits à des dates ultérieures et surtout dans des espaces géographiques et culturels éloignés de ceux de la société ici envisagée. Face à ceci, certains auteurs ont proposé une approche plus critique des textes grecs et romains et la primauté accordée aux données archéologiques, que ce soit pour les Etrusques⁸⁸, ou plus largement les Italiens⁸⁹. Comme Vedia Izzet le relève, cette orientation s'insère dans une approche nouvelle et particulière qui soulève les spécificités culturelles inhérentes à chaque société⁹⁰. Ce sont ainsi les données archéologiques et iconographiques qui doivent selon nous être privilégiées au profit des sources textuelles même si dans certains cas elles peuvent donner quelques repères de datation ainsi que, par le recoupement des données, laissent entrevoir l'existence de plusieurs formes de danse, les modalités d'exécution de ces dernières, et le statut des acteurs étrusques qui intervenaient⁹¹.

I.A.2.1. Histrions et ludions.

Ainsi, plusieurs mentions notables relatives à la pratique dansée des Etrusques peuvent être relevées, comme nous le faisons ici, dans les sources textuelles grecques et latines⁹². Les principales mentions se situent chez Tite-Live, soit entre le I^{er} siècle avant et le début du I^{er} siècle après J.-C. et nous permettent de noter l'importance accordée à Rome aux acteurs étrusques. Il est fait mention en effet de Tarquin qui, suite à sa première guerre contre les Latins, organisa des jeux et des combats dont les acteurs, ou *artifices* comme la source les définit, provenaient principalement d'Etrurie⁹³. Plus tardivement, en 364 avant J.-C. et alors

⁸⁸ Cf. par exemple Pallottino 1975, p. 139 ; Fejfer *et al.* 2003 ; Spivey-Stoddart 1990, ou Baker-Rasmussen 1998, p. 180.

⁸⁹ Bietti-Sestieri 1992 et Bietti-Sestieri 2000.

⁹⁰ Cf. Izzet 2007, p. 13 : « This position is not a blind following of a processualist rejection of literary sources, as the names of the scholars cited above testify ; instead it is in line with recent revisionist emphasis on the cultural specificity of cultural artefacts, including texts. » Pour une étude des sociétés de l'Italie préromaine, se reporter à Bourdin 2012.

⁹¹ Comme l'envoi en 364 avant J.-C. de danseurs étrusques à Rome, date que nous avons retenue comme limite chronologique à notre étude. Cf. Camporeale 1987, p. 13.

⁹² Pour une étude des termes, nous renvoyons aussi aux travaux de Dominique Briquel et Marie-Hélène François-Garelli. Cf. Briquel 1998b et Garelli 2007.

⁹³ Tite-Live, I, 36 : « (7) Sa première guerre fut contre les Latins; il prit d'assaut la ville d'Apioles, et rapporta de cette expédition des richesses plus considérables qu'il n'en pouvait attendre d'une conquête de si peu d'importance. Il les employa à célébrer des jeux avec plus de pompe et de magnificence que les rois ses prédécesseurs. (8) Ce fut alors qu'il traça l'enceinte, appelée aujourd'hui le grand Cirque. Il destina des places particulières aux sénateurs et aux chevaliers, et chacun d'eux y fit construire des loges, (9) soutenues sur des échafauds de douze pieds de hauteur, et qu'on nomma Fori. Les jeux étaient des courses de chevaux et des combats d'athlètes dont les acteurs étaient tirés la plupart de l'Étrurie. Ils devinrent annuels; on les appela tantôt les Grands Jeux, tantôt les Jeux Romains. (10) Tarquin fit encore distribuer à des particuliers le terrain qui environne le Forum, afin qu'ils y élevassent des portiques et des boutiques. »

qu'une peste décimait les Romains, on fit une nouvelle fois appel aux Etrusques à qui l'on demanda d'envoyer des *histriones*. Les mentions ici relevées ont laissé apparaître que ces derniers contribuèrent, au IV^e siècle avant J.-C., à la naissance de jeux scéniques à Rome, ou *ludi*, eux-mêmes à l'origine de l'apparition du théâtre en Italie⁹⁴. Durant ces jeux, la danse prenait une part importante. Elle constituait un acte efficace et contribuait en ce sens, dans un cadre culturel, à apaiser le courroux des Dieux⁹⁵. Le rôle important de ces acteurs étrusques, mais surtout l'efficacité et la performativité qui leur étaient attribuées, ne fait pas de doute. Les termes employés pour les dénommer à l'époque romaine permettent d'entrevoir leur statut, mais surtout les qualités qui leur étaient attribuées.

Id., I, 56 : « (1) Tarquin, uniquement occupé du désir d'achever ce temple, fit venir des ouvriers de toutes les parties de l'Étrurie, et mit à contribution, non seulement les deniers de l'état, mais encore les bras du peuple. Ce fardeau ajouté à celui de la guerre ne semblait pourtant pas trop lourd au peuple, glorieux, au contraire, de bâtir de ses mains les temples des dieux. (2) Mais on l'employa dans la suite à d'autres ouvrages, qui, pour avoir moins d'éclat, n'en étaient pas moins pénibles. C'était la construction des galeries autour du cirque, et le percement d'un égout destiné à recevoir les immondices de la ville : deux ouvrages que la magnificence de nos jours est à peine parvenue à égaler. (3) Outre ces travaux, qui tenaient le peuple en haleine, Tarquin, persuadé qu'une population nombreuse est à charge à l'état quand elle est inoccupée, et voulant d'ailleurs, par des colonies nouvelles, étendre les limites de l'empire, envoya des colons à Signia et à Circéi, places qui devaient un jour protéger Rome du côté de la terre et du côté de la mer. »

⁹⁴ De nombreux travaux ont été menés sur la question. Nous citerons ceux de Briquel 1990, p. 93-106, avec la bibliographie proposée, Dupont 1993 et Dupont 1992, p. 39-45.

⁹⁵ Tite-Live, VII, 2. Ces lignes sont déterminantes pour la compréhension de la naissance du théâtre à Rome et l'importance accordée aux acteurs étrusques : « (1) Cette année et l'année suivante, sous le consulat de C. Sulpicius Peticius et de C. Licinius Stolon, la peste continua. (2) Il ne se fit rien de mémorable, sinon que, pour demander la paix aux dieux, on célébra, pour la troisième fois depuis la fondation de la ville, un lectisterne: (3) mais, comme rien ne calmait encore la violence du mal, ni la sagesse humaine, ni l'assistance divine, la superstition s'empara des esprits, et l'on dit qu'alors, entre autres moyens d'apaiser le courroux céleste, on imagina les jeux scéniques: c'était une nouveauté pour ce peuple guerrier qui n'avait eu d'autre spectacle que les jeux du Cirque. (4) Au reste, comme presque tout ce qui commence, ce fut chose simple, et même étrangère. Point de chant, point de gestes pour les traduire: des bateleurs, venus d'Étrurie, se balançant aux sons de la flûte, exécutaient, à la mode toscane, des mouvements qui n'étaient pas sans grâce. (5) Bientôt la jeunesse s'avisa de les imiter, tout en se renvoyant en vers grossiers de joyeuses railleries; et les gestes s'accordaient assez avec la voix. (6) La chose une fois accueillie se répéta souvent et prit faveur. Comme on appelait "hister", en langue toscane, un bateleur, on donna le nom d'histrions aux acteurs indigènes, (7) qui, ne se lançant plus comme avant ce vers pareil au fescennin, rude et sans art, qu'ils improvisaient tour à tour, représentaient dès lors des satires pleines de mélodie, avec un chant réglé sur les modulations de la flûte, et que le geste suivait en mesure. (8) Quelques années après, Livius, laissant la satire, osa le premier lier d'une intrigue une action suivie; il était, comme alors tous les auteurs, l'acteur de ses propres ouvrages: (9) souvent redemandé, il fatigua sa voix, mais il obtint, dit-on, la faveur de placer devant le joueur de flûte un jeune esclave qui chanterait pour lui; et il joua son rôle, ainsi réduit, avec plus de vigueur et d'expression, car il n'avait plus souci de ménager sa voix. (10) Depuis ce temps, l'histrion eut sous la main un chanteur, et dut réserver uniquement sa voix pour les dialogues. (11) Soumis à cette loi, le théâtre perdit sa libre et folâtre gaieté; par degrés, le divertissement devint un art; la jeunesse alors, abandonnant le drame au jeu des histrions, reprit l'usage de ses antiques et bouffonnes scènes, cousues de vers, et qui plus tard, sous le nom d'exodes, se rattachèrent de préférence aux fables atellanes. (12) Ce genre de divertissement qu'elle avait reçu des Osques, la jeunesse se l'appropriâ, et ne le laissa point profaner aux histrions. Depuis lors, il demeura établi que les acteurs d'Atellanes, étrangers, pour ainsi dire, à l'art du comédien, ne sont exclus ni de la tribu ni du service militaire. (13) Parmi les faibles commencements d'autres institutions, j'ai cru pouvoir aussi placer la première origine de ces jeux, afin de montrer combien fut sage en son principe ce théâtre, arrivé aujourd'hui à une si folle magnificence, que l'opulence d'un royaume y suffirait à peine. »

Nous relevons en effet l'utilisation à la fois de *histriones* et *ludiones*, éventuellement *artifices*. Ces emplois ont été plusieurs fois relevés par certains étruscologues, et en premier lieu János G. Szilágyi⁹⁶. Cependant, comme Marie-Hélène François-Garelli le souligne dans un article publié en 2000 qui revient sur les termes employés par Tite-Live, les termes d'histrion et de ludion renverraient à un même type d'acteurs mais résulteraient d'une évolution sémantique jointe à une évolution typologique divergente⁹⁷. Il s'agirait en réalité de genres dramatiques différents dont la distinction peut être située dès l'époque impériale, et donc bien au-delà de la période étrusque ici étudiée⁹⁸. Le terme *ludere* aurait en effet « un sens philosophique et moral », tandis que *histrion* renverrait plutôt au mime et en particulier à la pantomime⁹⁹. De même, le terme *artifices* peut être interprété de diverses manières. Peut-être renvoie-t-il à des athlètes, des histrions ou des musiciens. Toujours est-il que la mention de Tite-Live au sujet du roi de Véies permet de relever que ces artistes, ou *artifices*, étaient en majorité les esclaves du roi, sans toutefois permettre de déterminer si ces tous ou une partie de ces *artifices* étaient des intervenants professionnels ou des esclaves provenant d'autres familles auxquelles ils auraient appartenu¹⁰⁰.

I.A.2.2. Des acteurs étrusques.

Vedia Izzet a souligné combien la terminologie grecque et latine avait été employée en étruscologie, que ce soit dans l'étude de l'architecture ou l'étude des pratiques culturelles comme la consommation du vin¹⁰¹. L'utilisation de ces termes est cependant, et inévitablement, associée au contexte culturel duquel ces derniers sont issus¹⁰². Ainsi dans

⁹⁶ Szilágyi 1981b. Cf. aussi Cerchai 2006 pour une étude en particulier des *artifices*.

⁹⁷ Cf. Garelli 2000, p. 503 et suiv.

⁹⁸ Id., p. 503 : « Les termes *uentilare*, *ludere* appartenaient déjà au texte de Sénèque. Selon le commentaire de P. Boyancé, il ne ferait aucun doute que les personnages qui agitent ici leurs armes sont des « ludions » d'époque impériale, c'est-à-dire des héritiers des ludions de Tite-Live, que le texte de Fronton nomme *histriones*, comme il conviendrait à son époque et selon une évolution du terme suggérée par Tite-Live. Le commentaire ne va pas beaucoup plus loin et omet, en particulier, d'indiquer dans quelles circonstances ces *histriones* peuvent évoluer, s'il s'agit d'une *pompa* où ils se contenteraient de défiler sans danser (mais pourquoi agiteraient-ils en l'air leurs armes et joueraient-ils avec leurs lances ?) ou s'il s'agit de danseurs en armes se produisant lors de manifestations particulières, dans des pyrrhiques (mais dans quel contexte précis ?). Il existe, selon nous, au moins deux possibilités d'interprétation fondées sur le développement de deux genres dramatiques à l'époque impériale et que viennent confirmer plusieurs témoignages textuels latins et grecs. Sur la difficulté de différencier les deux termes, cf. aussi Dumont 1992, p. 41.

⁹⁹ Garelli 2000.

¹⁰⁰ Tite-Live, V, 1 : « Le roi de Véies [...] furieux de n'avoir pas été élu au sacerdoce [...] fit brutalement quitter les jeux à tous les artistes (qu'il nomme *artifices*), dont la plupart étaient ses esclaves ».

¹⁰¹ Izzet 2007, p. 13.

¹⁰² Id., p. 14 : « In their migration from Classical to Etruscan culture, such words carry with them a web of cultural associations from their original contexts that may well be inapplicable in their new ones. The ethnocentrism, and thus inappropriateness, of such transferred terminology has been pointed out by several authors, such as Spivey

cette étude, nous nous limiterons à employer le terme unique d'acteur, nous éloignant ainsi des différentes dénominations latines proposées jusqu'à ce jour pour les danseurs étrusques. Par acteur, nous entendons les individus agissants, ceux qui prenaient une part active au cœur de la danse telle que nous la définissons. Cette acception se rapprocherait de la dénomination d'*artifices*, en refusant cependant une certaine dépréciation de statut. Les dénominations d'ordinaire employées nous apparaissent en effet anachroniques dans la mesure où elles sont utilisées à une période très tardive, alors que l'Etrurie n'a plus d'indépendance culturelle, géographique et politique. Notons, de plus, que les termes employés relèvent d'une réalité rituelle et culturelle romaine – dont les textes nous donnent une *représentation* –, et non étrusque, et sont ainsi propres à des pratiques régionales données. Les sources mentionnées indiquent en effet l'envoi d'acteurs par les Etrusques, leur intégration dans les pratiques rituelles romaines et leur rétribution par les Romains. Ainsi, nous tendons à considérer que les termes latins employés correspondent à des pratiques rituelles latines, en aucun cas étrusques, bien que l'on fasse intervenir des acteurs étrusques. Ces acteurs étrusques ne font que s'adapter aux pratiques romaines.

Ainsi dans ce cadre et dans une étude de la danse étrusque, il nous apparaît difficile d'introduire les textes comme sources premières. Une orientation différente s'impose : les textes latins et grecs sont utilisés à titre comparatif et illustratif. L'absence de traces archéologiques de plus – la danse étant fondamentalement éphémère – l'image apparaît alors comme la donnée première dans cette étude.

I.A.3. L'image comme « preuve objective » ?¹⁰³

Ainsi que l'entend Jean Jamin, nous appréhendons aussi l'image comme une « preuve objective », à savoir un témoignage visuel direct d'une société donnée, en l'occurrence étrusque. Les images constituent en effet les seuls témoignages directs qui vont relever d'une réalité à la fois visuelle, culturelle et idéologique de la société étrusque. Cette notion de « preuve objective » serait toutefois à nuancer et préciser, dans la mesure où de nombreux travaux ont souligné la subjectivité de l'image antique et ses modalités d'appréhension du

in a discussion of the use of space in Etruscan houses, Small in the use of the word symposium in describing Etruscan banquets, and d'Agostino and Snodgrass in questioning hoplite warfare in Etruria. » Cf. D'Agostino 1990, Small 1994, Snodgrass 1965 et Spivey 1991.

¹⁰³ Jamin 1985, p. 61.

réel¹⁰⁴. Sur ce point, l'école française de Jean-Pierre Vernant est venue compléter et approfondir, en France, les méthodes d'analyse alors utilisées. Alors que certains travaux considéraient encore l'image antique comme une production presque photographique d'une réalité appartenant à une époque donnée, la publication de Jean-Louis Durant en 1984 a permis de soulever la question de la construction et de la dimension visuelle de l'iconographie antique, en l'occurrence grecque¹⁰⁵. L'image est alors appréhendée comme une construction dont l'ensemble des éléments, considérés comme des signes, sont disposés dans l'image afin de faire sens. L'approche sémioticienne envisagée concourt à proposer de nouvelles analyses de l'iconographie antique, de nouveaux résultats et de nouvelles interprétations.

Parallèlement, un champ de recherche interdisciplinaire consacré à l'étude de l'image sous toutes ses formes, les *visual studies*, est apparu au milieu des années 1980 aux Etats-Unis puis s'est développé au cours des années 1990¹⁰⁶. Ce vaste champ d'étude englobe à la fois les phénomènes liés à la vision et à la visualisation et leurs manifestations, leurs fonctionnements et modes de diffusion. La dimension visuelle de l'image n'a cependant jamais été autant questionnée qu'au sein des *Visual Studies*. Alors que ces dernières connaissent un début de réception dans les sciences humaines et sociales francophones, l'objet de cette thèse est d'en utiliser plus précisément certains thèmes, méthodes et concepts susceptibles de renouveler l'approche du visuel et de l'image étrusque comme objet d'étude.

Si la définition et le champ des *visual studies* donnent encore lieu à des débats tout en bousculant les pratiques analytiques en histoire de l'art¹⁰⁷, il est indéniable qu'ils se situent à l'écart de toute tradition disciplinaire exclusive et qu'ils impliquent en contrepartie une pluridisciplinarité forte et donc des collaborations – inédites en France – entre par exemple les sciences humaines et sociales et les sciences de l'ingénieur par exemple. Jusqu'à très récemment, il n'existait pas en France de programmes pluridisciplinaires relatifs aux *visual*

¹⁰⁴ Se reporter aux travaux fondamentaux d'Ernst Cassirer et Aby Warburg : Cassirer 1910, Cassirer 1923 et Warburg 2003. Huys-Vernant 2014, p. 62 : « C'est ce qu'il faut comprendre chez Ernst Cassirer ou encore chez Aby Warburg : l'art, tout comme le langage et la religion, constitue un ensemble de formes symboliques qui assurent la construction des mondes culturels et la transformation du visible en une organisation intelligible. » Cf. aussi Van Vliet 2010, p. 10 : « Par 'symbole', il ne faut pas entendre le sens étroit de l'ouverture d'un signe vers le mystérieux ou vers le sacré, mais tout simplement le sens large de la mise en forme par l'Homme du chaos sourd et indistinct des impressions sensibles par un lent travail d'objectivation. »

¹⁰⁵ Durant 1984.

¹⁰⁶ Les premiers travaux sont ceux de William J. T. Mitchell. Cf. Mitchell 2005 ou Mitchell 1994. Pour un aperçu de la question, cf. en particulier Elkins 2003, Smith 2008.

¹⁰⁷ Huys-Vernant 2014, p. 152.

studies comparables à ceux qu'ont développés de nombreuses universités à l'étranger, principalement aux Etats-Unis¹⁰⁸, jusqu'à l'ouverture d'une chaire à l'Université de Lille 3.

Les *Visual Studies* sont ainsi le résultat de réflexions ouvertes et menées en premier lieu dans les années 1980 par William J. T. Mitchell¹⁰⁹, Hans Belting¹¹⁰, David Freedberg, Marita Sturken, Lisa Cartwright¹¹¹, ou Nicholas Mirzoeff¹¹². Le cœur de l'étude et son modèle théorique est fondé sur l'efficacité des représentations et les mécanismes utilisés, ainsi que sur la vision et la « visualité »¹¹³. L'image est un médium et un assemblage d'éléments virtuels, matériels et symboliques¹¹⁴. Ce courant théorique s'insère dans les questionnements théoriques déjà ouverts par les travaux prototypes¹¹⁵ d'Aby Warburg¹¹⁶, d'Erwin Panofsky¹¹⁷, ou d'Ernest Gombrich¹¹⁸, et qui avaient déjà relevé la capacité opératoire des images. Ce qu'apportent en revanche les *Visual Studies* ou *Visual Culture Studies*¹¹⁹ est l'idée d'une émancipation d'une image qui puiserait en elle-même les moyens de ses effets. Ces

¹⁰⁸ Par exemple, Cornell University, Rochester University, Pennsylvania University, University of California (Irvine), Chicago University, Duke University, KULeuven, University of Brighton, Lund University, Jacobs University (Bremen), etc.

¹⁰⁹ Cf. Mitchell 2005, p. xiii : « By “image” I mean any likeness, figure, motif, or form that appears in some medium or other. By “object” I mean the material support in or on which an image appears, or the material thing that an image refers to or brings into view. I also want, of course, to evoke here the concepts of objecthood and objectivity, the notion of something that is set over against a subject. By “medium” I mean the set of material practices that brings an image together with an object to produce a picture. »

¹¹⁰ Les travaux de Hans Belting (en particulier Belting 1998a, Belting 1998b et Belting 2001) suivent finalement les intérêts développés en Europe, à savoir la sociologie, la sémiotique, la communication visuelle et l'anthropologie.

¹¹¹ Sturken-Cartwright 2001. L'étude proposée vise une critique sociale des pratiques actuelles de l'image.

¹¹² Mirzoeff 1999. L'auteur se concentre principalement sur l'image contemporaine et les médias internationaux de masse. Rajoutons ici aussi Bryson-Holly-Moxey 1991.

¹¹³ A savoir comment l'image se donne à voir. Cf. Mirzoeff 1999.

¹¹⁴ Mitchell 2005, p. xiii.

¹¹⁵ L'expression est empruntée à Smith 2008, p. 5.

¹¹⁶ Warburg 2003.

¹¹⁷ Panofsky 1939.

¹¹⁸ Gombrich 2002.

¹¹⁹ Sur les termes employés, cf. Elkins 2003, p. 1-6. L'auteur différencie les *Cultural Studies*, *Visual Culture* et *Visual Studies* : « Visual studies is actually one of several expressions that are sometimes distinguished and other times indifferently mixed. In particular, there are vague but significant differences between three of the choices: cultural studies, visual culture, and visual studies. » (P. 1). Ainsi les *Cultural Studies*, nées en Angleterre dans les années 1950, ont une dimension historique et anthropologique. La *Visual Culture*, une branche des *Culture Studies*, apparaît dans les travaux de Michael Baxandall en 1972 et est redevable de ceux de Roland Barthes et Water Benjamin. Comme Gertrude Stein la définit, « Visual culture is what is seen ». Cf. Elkins 2003, p. 4. George Roeder rajoutera : « What is seen depends on what there is to see and how we look at it ». Cf. Roeder 1999, p. 275, et Elkins 2003, p. 4. Sur la *Visual Culture*, cf. Bryson-Holly-Moxey 1994 ; Burgin 1996 ; Barnard 1998 ; Jenks 1995 ; Mirzoeff 1999 ; Sturken-Cartwright 2001. Enfin, les *Visual Studies* sont la branche la plus jeune. Elles sont à la confluence de l'histoire de l'art, des *Culture Studies* et des théories littéraires. Elles constituent ce que W. J. T. Mitchell qualifie de « pictorial turn ». Cf. Elkins 2003, p. 7 pour la bibliographie qui a fleuri autour de ce champ d'étude.

dernières se sont principalement concentrées sur l'imagerie contemporaine. Seul Mickael Baxandall a appliqué les questionnements posés à la peinture italienne du XVe siècle¹²⁰.

Deux approches se sont progressivement développées : le fait que l'image n'est qu'une construction – et elle ne répond alors qu'à une série de conventions –, ou que l'image a une essence. D'après William J. T. Mitchell, l'image serait fondée sur une réappropriation du concret, dans et par la pensée visuelle, et les *Visual Studies* viseraient à la reconnaissance politique et sociale de l'image¹²¹. L'image en effet s'étendrait bien au-delà du discursif pour agir au cœur du tissu social. L'élément au cœur de ces études est le rôle fondamental du spectateur. La perception est mise au cœur de l'étude. En ce sens, le spectateur va déterminer la construction et le message d'un médium iconique donné. Dans ce vaste champ d'étude nous relevons plusieurs orientations déterminantes. Richard Wollheim en effet considère que l'image est fondamentalement universelle¹²², tandis que Linda Nochlin, qui s'insère dans une approche marxiste, pense que les représentations visuelles excluent une partie de la population¹²³. Norman Bryson tend à s'éloigner aussi de cette dernière approche en préférant l'analyse sémioticienne de l'image qu'il oppose à la phénoménologie souvent privilégiée. Mickael Podro tend à souligner quant à lui l'interaction qui se joue entre l'image et son médium, et surtout entre l'image et le sujet et y voit une adaptation réciproque¹²⁴. David Summers pose le problème des images abstraites et conceptuelles au regard des théories traditionnelles sur la représentation ressemblante et émet ainsi l'hypothèse selon laquelle l'image est fondamentalement un art non mimétique¹²⁵. Comme Ernst Gombrich, il reprend l'idée selon laquelle la fonction de l'art est d'être pris pour quelque chose d'autre, et de tendre vers autre chose que l'objet représenté. L'art est alors acte de substitution et une métaphore¹²⁶.

Ainsi, les *Visual Studies* embrassent des phénomènes aussi particuliers que variés tels que la vision, la visualisation et l'environnement visuel. Elles abordent et étudient autant les

¹²⁰ Baxandall 1972.

¹²¹ Mitchell 2005.

¹²² C'est en effet la thèse qu'il défend. Cf. Wollheim 1968, Wollheim 1973 et Wollheim-Gerwen 2001.

¹²³ Nochlin 1988. L'auteur a choisi de s'arrêter sur une seule catégorie de la population exclue, à savoir les femmes.

¹²⁴ Podro 1972.

¹²⁵ Summers 1991.

¹²⁶ L'auteur parle en effet de « real metaphor » et de « subjunctive space » : Summers 1991. Cf. aussi Bryson-Holly-Moxey 1994, p. 11 : « By real metaphor, he means something that is not a metaphor but the analogy that lies behind the metaphor. By subjunctive space, he means the space that implied by an object in becoming a substitute. It is important to note that these concepts both make reference to a posited ground in which language operates. It invokes a phenomenological reality that precedes, underlies, and justifies the operations of language ».

différents dispositifs à l'œuvre dans les dimensions visibles des cultures humaines que les mécanismes neurocognitifs de la perception et de la vision. Elles se concentrent principalement sur les images contemporaines, mais nous considérons possible d'appliquer à l'image antique, en l'occurrence étrusque, sur le modèle de Mickael Baxandall, les questionnements soulevés et les méthodes d'analyse engagées. L'approche implique une très grande pluridisciplinarité entre l'histoire de l'art, l'archéologie, l'anthropologie, ou la psychologie cognitive. Comme Nicholas Mirzoeff le souligne, les *Visual Studies* constituent un outillage théorique, une boîte à outils conceptuels et un nouveau regard porté sur les objets et les images.

I.A.4. « Lire »¹²⁷ l'image étrusque : « what is seen depends on what there is to see and how we look at it »¹²⁸.

Au moment où Aby Warburg développait le concept d'espace de pensée relatif à l'iconosphère renaissance¹²⁹, Ernst Cassirer et Erwin Panofsky, guidés par les principes du néokantisme¹³⁰, tentaient de dégager les réseaux de sens de l'image pour déterminer les clés de la rationalité picturale. Ainsi, la méthode panofskienne implique une « lecture » particulière de l'image, à savoir sa description selon un sens précis¹³¹. Cette description est linéaire et ne rend pas pleinement compte de la complexité de la construction de l'image. Comme Jean-Pierre Vernant le souligne, la civilisation du livre et de l'écriture dans laquelle nous évoluons et pensons nous amène souvent à proposer des méthodes de recherche et des interprétations trop littéraires, sans rendre compte de la spécificité du langage plastique qui a ses finalités, ses normes, et ses moyens de communication propres¹³².

Les travaux de l'école de Jean-Pierre Vernant ont été déterminants pour l'étude des productions visuelles de l'Antiquité, tout au moins grecques. L'apport des anthropologues et des sémioticiens ont dans ce sens marqué un tournant dont l'ouvrage collectif *La Cité des*

¹²⁷ Le titre vient du colloque « Lire l'image antique. Les outils de la sociologie, de l'historiographie et de l'informatique », organisé à Tours et Paris en 2011 par Natacha Lubtchansky, Ludi Chazalon et Claude Pouzadoux. Il a été évoqué lors du premier jour de la rencontre les problèmes de terminologie quant à la « lecture » d'une image. Nous présentons ici notre point de vue. Il s'agissait de revenir sur les différentes méthodes de « lecture » de l'image antique.

¹²⁸ Elkins 2003.

¹²⁹ Cf. en particulier Warburg 2003.

¹³⁰ Cf. Panofsky 1939, Cassirer 1910 et Cassirer 1923.

¹³¹ Panofsky 1939. En dernier lieu Huys-Vernant 2014, p. 73-75.

¹³² Vernant 1984, p. 4.

images a permis de rendre compte¹³³. L'avancée fondamentale des travaux engagés réside dans une nouvelle appréhension des productions visuelles antiques¹³⁴.

James Elkins a insisté sur l'important du regard porté sur l'image, et « how we look at it »¹³⁵. Le risque encouru par quiconque tourne son regard vers les objets du passé est d'y importer son propre outillage de valeurs et préjugés anachroniques. L'anthropologie du regard, sur ce point, accorde une place centrale à la construction sociale, historique, culturelle et politique de la perception et du sujet regardant, mais aussi aux sciences cognitives. Elle questionne alors la manière dont notre œil se déplace sur un document envisagé. Celui-ci se déplace en fonction du degré de visibilité des différents objets qui le composent. Il percevra dans un premier temps l'image dans sa globalité avant d'effectuer un mouvement de va-et-vient sur les différents éléments qui le constituent¹³⁶. Le parcours visuel est guidé par les degrés de visibilité des objets et l'agencement global de l'image.

Ainsi, la « lecture » de l'image, terme employé régulièrement, apparaît impropre à exprimer l'étude stricte d'une production visuelle dans la mesure où le terme renvoie à un processus qui résulte de l'étude d'un texte et de toute notation écrite. La lecture renvoie au déchiffrement visuel de signes graphiques qui traduisent un langage oral. Cependant la dimension même de l'image et sa composition, comme de nombreuses études l'ont déjà mis en lumière, résultent d'un processus de construction nettement différent et entraînent de fait une appréhension différente par l'œil. Les sciences cognitives ont mis en exergue le parcours effectué par l'œil

¹³³ AA. V.V. 1984b.

¹³⁴ Vernant 1984, p. 4-5 : « Aucun système figuratif ne se constitue comme la simple illustration du discours, oral ou écrit, ni comme la pure reproduction photographique du réel. L'imagerie est une construction, non un décalque. C'est une œuvre de culture, la création d'un langage qui, comme toute autre langue, comporte un élément essentiel d'arbitraire. La palette de formes figurées que chaque civilisation élabore et qu'elle organise à sa façon, dans son style, en les disposant sur certaines surfaces, apparaît toujours comme le produit d'un filtrage, d'un découpage, d'un codage du réel suivant les modalités qui lui sont propres. C'est cet arbitrage social qui tout à la fois explique les difficultés du déchiffrement des images et justifie le projet de saisir, à travers elles, les traits spécifiques d'une culture. Aussi retiendrais-je volontiers, parmi les leçons qui se dégagent de ce livre, celle qui me semble nous concerner le plus directement nous-mêmes. En nous invitant, par le biais de l'imagerie grecque, à rejeter les interprétations naturalistes intuitives, immédiates des représentations figurées, c'est notre propre imaginaire social qui se trouve mis à distance et mis en question. Mais ce détour ou retour à une des sources dont il est issu, en le dépouillant de sa prétendue évidence, lui confère, dans l'affirmation de sa relativité culturelle, un poids et un relief accrus. » Cf. aussi Schmitt-Pantel-Thélamon 1983 quant à l'utilisation des sources iconographiques par les chercheurs, et les travaux de François Lissarrague : Lissarrague 1990. L'importance des études anthropologiques sur l'image grecque permet d'attester la renommée de l'école de pensée de Jean-Pierre Vernant.

¹³⁵ Elkins 2003.

¹³⁶ Sur ce point, les travaux d'Alfred Gell, David Freedberg ou Hans Belting ont donné lieu à d'autres modalités d'approche des images, fondées sur une anthropologie historique rénovée, et sur l'émancipation d'une image qui puiserait en elle-même les moyens de ses effets. Cf. Gell 1998, Freedberg 1989, Belting 1998a, Belting 1998b, Belting 2001.

et ses déplacements oculaires sur des objets et des images. Il s'avère que l'œil se déplace en permanence et son parcours est déterminé par des éléments de contraste présents sur l'objet ou dans l'image. Ce parcours peut être volontaire ou instinctif. Il a été établi que l'observation des images dans les sociétés actuelles et occidentales était dictée par la lecture des textes, à savoir de gauche à droite puis de haut en bas. Ce parcours initial est toutefois rapidement modifié par des phénomènes d'attraction du regard. Certaines zones peuvent en effet être à haut contraste, par leur relief ou leur teinte, et peuvent ainsi particulièrement attirer le regard. Ces zones deviennent alors des points attracteurs autour desquels l'œil se déplacera et auxquels il reviendra toujours. Sur le buste de Néfertiti (ill. 07), les expérimentations menées sur la question avec l'enregistrement des déplacements oculaires d'un sujet regardant, le regard saute de façon cyclique de points forts en points forts permettant ainsi de révéler les éléments d'intérêt pour l'œil. Le déchiffrement structurel des modes de vision d'une image s'inscrit aussi dans la sémiotique sensori-perceptive et l'épisémiotique. Il vise l'introduction, dans une approche sémioticienne de l'image, des « questions perceptuelles »¹³⁷.

Ainsi, plutôt que de « lecture » de l'image, nous parlerons d'observation, éventuellement d'examen ou de parcours. Le terme de lecture permettait d'embrasser les questions de description, d'analyse stylistique et d'iconologie. Par observation nous axons sur la dimension visuelle de l'image et ainsi les démarches et approches qu'elle implique. Nous entendons l'action de considérer et d'examiner avec attention et méticulosité, selon un procédé scientifique donné, une image particulière. L'observation amène l'étude détaillée et systématique et permet d'embrasser les questions d'iconologie.

I.A.5. Vers une phénoménologie de l'image.

Notre approche s'insère dans les orientations méthodologiques préalablement proposées pour l'étude de l'image étrusque et ainsi nous choisissons de nous focaliser sur la question de la dimension visuelle des sources étudiées, sur leur visualité – c'est-à-dire comment elles sont données à voir –, leur relation aux objets qui les accueillent, et leur utilisation en tant que médium. Nous parlons alors de phénoménologie. Nous considérons l'image comme un moyen

¹³⁷ Huys-Vernant 2014, p. 153 : « C'est en ce sens que les questions cognitives ont à voir avec l'analyse de l'historien de l'art et du sémioticien : elles légitiment et encadrent l'introduction des questions perceptuelles dans le champ sémiotique car elles sont épistémologiquement compatibles au regard de l'épineuse question qui taraude les chercheurs traitant des œuvres d'art : le rôle que joue la perception dans la construction du dispositif artistique ouvert à l'interprétation ».

efficace et comme dispensatrice d'expérience d'intelligibilité, ce qui place l'objet, le médium constitué de l'image et de son support, et le spectateur au cœur de l'étude. La vision d'une image devient ainsi une expérience. Il s'agit de prendre en compte aussi la temporalité du regard, l'utilisation de l'image et de l'objet support par un utilisateur donné, et le paysage visuel dans lequel le médium s'insère.

L'expérience d'une image implique l'acquisition d'un équipement perceptuel donné et propre à chaque contexte culturel. Ainsi, loin de considérer comme Richard Wollheim et David Summers que l'observation d'une image implique une compréhension universelle, nous tendons à suivre les conclusions de Mickael Podro qui soulignent qu'un équipement perceptuel spécialisé nous rend capable de voir l'agencement de l'image et d'identifier les différents éléments qui composent cette dernière. Nous rajouterons qu'il permet aussi de comprendre le discours sous-jacent à cet agencement¹³⁸. L'adaptation du sujet de l'image au médium, à savoir à la fois l'image et l'objet support, crée une interaction fondamentale avec le spectateur, mais aussi une transformation et une transfiguration du sujet représenté. Les éléments représentés dans l'image sont conçus comme des dispositifs de reconnaissance et reconnaissables, et visent à permettre la compréhension chez le spectateur de ce qui est représenté. Cependant, à ces considérations sémioticiennes il faudrait ajouter la temporalité de l'action d'observation du spectateur ainsi que les déplacements oculaires qu'il effectue. Cette temporalité de l'observation entraîne de fait aussi une temporalité dans la compréhension, et une gradation. Le sujet de l'image surgit progressivement, et en ce sens, nous parlons de phénoménologie. D'après Norman Bryson, l'approche sémioticienne préalable ne serait pas convaincante dans la mesure où l'image est construite par l'imbrication de noyaux visuels et informatifs, certains plus importants que d'autres, créant ainsi une gradation par le cheminement du regard. Nous considérons cependant que l'imbrication visuelle de ces noyaux d'information n'empêche pas l'approche sémioticienne puisqu'ils peuvent aussi constituer des signes.

La psychologie de la réception, et les questions d'identification par le spectateur, apparaît ainsi fondamentale dans l'étude de l'image. Cependant elle concerne les identifications visuelles primaires, comme reconnaître un visage, le genre d'un personnage, la perspective.

¹³⁸ Mickael Podro souligne l'interaction fondamentale entre le « what » et le « how ». Podro 1972. Cependant Mickael Podro et Richard Wollheim tendent à s'opposer à la vision sémiologique de l'art et privilégier la question de la psychologie de la réception. Ainsi plutôt que de reconnaissance, il faudrait parler d'identification. Cf. Wollheim 1973 et Wollheim 1968.

Doit s'y ajouter une approche sémiologique¹³⁹. Ainsi nous relevons deux niveaux de compréhension de l'image : (1) une identification visuelle primaire, déterminée par la psychologie visuelle, et (2) un niveau plus analytique, dont peut rendre compte une approche sémioticienne.

Dans l'étude de l'image, l'équipement perceptuel nécessaire présente aussi une dimension sociale. Alors que Richard Wollheim et David Summers considèrent que l'image est fondamentalement universelle, quelques soient le lieu géographique et le contexte culturel¹⁴⁰, Linda Nochlin, que nous tendons à suivre, estime en revanche que les représentations visuelles sont pensées et produites par et pour une catégorie de personnes, excluant ainsi les autres¹⁴¹. Le nombre d'interprétations proposées dans l'analyse des images étrusques permet d'aller dans le sens de Linda Nochlin. L'équipement perceptuel nécessaire relève en effet d'un contexte culturel et chronologique très éloigné d'une part. Mais il tend aussi à être l'apanage d'une partie très réduite de la population étrusque d'alors, d'une strate élitiste, comme le souligne par exemple Bruno D'Agostino¹⁴². Les images seraient conçues et pensées pour et par une élite. Ce point apparaît indéniable, notamment dans des espaces exclusivement réservés aux élites tels que les tombes peintes de Tarquinia. Les images affichées sur les palais étaient-elles uniquement destinées aux strates élitistes de la population locale, environnante et de passage ?¹⁴³ Nous pensons qu'il existait plusieurs niveaux de lecture, accessibles selon le statut, et des niveaux d'informations adaptés¹⁴⁴.

¹³⁹ Nous nous opposons en ce sens à Mickael Podro et Robert Wollheim qui privilégient uniquement la psychologie de la réception.

¹⁴⁰ Cf. Summers 1991, Wollheim 1973, Wollheim 1968, Wollheim-Gerwen 2001. Ajoutons que David Summers estime que les données historiques et géographiques que l'on peut percevoir au travers de l'étude de l'art sont accidentelles. Cf. Bryson-Holly-Moxey 1991, p. 11.

¹⁴¹ Linda Nochlin travaille cependant sur la question des femmes principalement. Cf. Nochlin 1988.

¹⁴² D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 18.

¹⁴³ Sur l'emplacement des plaques architecturales et leur décor sur les palais étrusques, cf. en premier lieu Winter 2009, puis Andréon 1940 ou Torelli 1983b.

¹⁴⁴ Nous développons ce point plus avant dans notre étude.

I.B. « S'agiter en rythme ». La mise en image de la danse.

Comme indiqué préalablement, la définition généralement admise reconnaît la danse comme un divertissement au cours duquel une ou plusieurs personnes effectuent des mouvements cadencés, rythmés au son d'une musique instrumentale ou vocale. Les termes utilisés dans les textes révèlent un amalgame entre pratiques dansées, sportives et guerrières. Cette appréhension du mouvement et les divergences de définition nous ont conduite à embrasser la question de la danse au sens large et à l'appréhender plutôt en termes de performance et d'évènement, ceci de manière à formuler une définition précise de ce que nous entendons par danse et de déterminer les limites de l'image de la danse en Italie préromaine.

I.B.1. La mise en image de la danse antique. Repères méthodologiques.

Dans l'étude de l'image de la danse antique, nous distinguons deux approches : celle qui considère les sources étudées comme des représentations photographiques, la seconde qui perçoit ces dernières comme des constructions visuelles. Au travers de ces deux approches se dessinent deux manières d'appréhender l'image, sur lesquelles nous revenons ici¹⁴⁵.

I.B.1.1. L'école reconstructionniste de la danse grecque¹⁴⁶.

Un premier courant, qui renouvela la recherche sur la danse grecque et plus généralement antique, est né des travaux de Maurice Emmanuel publiés à la fin du XIXe siècle¹⁴⁷. Compositeur et musicologue, il est alors le premier à utiliser les monuments figurés qui accueillent des scènes de danse et à promouvoir une nouvelle méthode d'investigation : la mise en évidence, par rapport à la danse classique, des éléments permanents de la dynamique saltatoire. Il vise dans un second temps l'analyse de ces éléments permanents grâce à des

¹⁴⁵ Ces deux approches ont fait aussi l'objet d'étude par Marie-Hélène François-Garelli en 2007 et Frederick G. Naerebout en 1997. Pour Naerebout 1997, nous renvoyons aux p. 114-145 qui proposent une étude érudite de la bibliographie relative à la danse grecque et retrace les grands courants critiques de la fin du Moyen Age à aujourd'hui.

¹⁴⁶ Cf. aussi l'étude de Smith 2014 et Martinez-Millepied-Vigarello 2016, et en particulier p. 112-115.

¹⁴⁷ Voir sa thèse, *De saltationis disciplina apud Graecos*, Paris, 1895 et sa thèse complémentaire, *Essai sur l'orchestrique grecque*, Paris, 1895, qui sera publiée l'année d'après sous le titre *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Voir aussi les travaux récents de Christophe Corbier sur Maurice Emmanuel, par exemple Corbier, 2007a ; Corbier, 2007b ; Corbier, 2011.

procédés chronophotographiques, et ceci à des fins de comparaison avec les gestes des danseurs grecs présents dans l'imagerie antique. Il met ainsi en rapport les représentations de danse avec les avancées effectuées dans l'étude du mouvement humain. Sa collaboration active avec Etienne-Jules Marey sur la reconstruction du mouvement permet d'intégrer pour la première fois des moyens techniques, en l'occurrence la chronophotographie que le biologiste met au point en 1882, qui visent à proposer une nouvelle analyse d'un thème récurrent de l'iconographie grecque. Deux des principes de base de l'approche adoptée sont que les images doivent être privilégiées face aux sources littéraires, jugées peu fiables par Maurice Emmanuel, et qu'elles constituent les reproductions photographiques de moments appartenant à une réalité passée. Les personnages représentés dans des postures de danse seraient donc figés dans un instant précis et les artistes se seraient attachés à en décomposer les mouvements. Les postures d'un même mouvement ne se retrouvent toutefois pas sur un même objet, il convient donc de recenser l'ensemble des postures de danse livrées par l'iconographie et de les agencer les unes à la suite des autres dans un ordre jugé cohérent. Chaque posture présente dans l'iconographie grecque doit ainsi pouvoir être rattachée à un mouvement de danse particulier. Il émet alors l'hypothèse selon laquelle la représentation d'un ou plusieurs personnages dans des attitudes diverses retranscrirait les différents moments d'un même mouvement. Dans ce cadre, il proposa de décomposer les mouvements perçus sur les vases grecs aidés par leur rapprochement avec ceux des danses grecques folkloriques traditionnelles et la danse classique contemporaine qui, selon lui, constitueraient les éléments de comparaison les plus appropriés¹⁴⁸. Il est aidé dans son entreprise par Joseph Hansen, maître de ballets à l'Opéra de Paris en 1875 et 1876. La collaboration établie doit permettre de mieux comprendre les pas et gestes représentés ainsi que le déplacement effectué par les figures¹⁴⁹. Le travail effectué dans un premier temps consiste à faire exécuter par un danseur plusieurs mouvements devant un chronophotographe afin de les décomposer et d'en capter l'ensemble des postures constituantes successives. L'appareil chronophotographique permet ainsi de dresser plusieurs séquences de pas et de gestes auxquels sont comparées, dans un second temps, les postures recensées dans l'iconographie grecque (ill. 08). Maurice

¹⁴⁸ La primauté de la danse classique imposerait en effet la comparaison. Peut-être que le contexte historique de cette étude, avant les deux premières guerres mondiales et dans un climat fortement nationaliste, explique le choix de ce type d'approche et la volonté de retrouver dans la danse grecque antique les origines de la danse contemporaine. Les travaux d'après-guerre de Germaine Prudhommeau (voir *infra*), qui s'appuie aussi en termes de comparaison sur la danse classique, pourraient s'insérer dans cette idéologie. Nous n'irons pas plus loin dans cette hypothèse, et remercions vivement Laure Guilbert, directrice des publications de l'Opéra National de Paris, de nous l'avoir suggérée. Nous renvoyons le lecteur à son ouvrage publié en 2011 qui aborde la question du lien entre danse et politique à l'époque contemporaine : Guilbert 2011.

¹⁴⁹ Emmanuel 1895, p. VII.

Emmanuel et Joseph Hansen mettent ainsi en parallèle les postures de danse classique tirées des mouvements décomposés avec celles conférées aux danseurs grecs dans l'image de manière à retrouver et recréer l'enchaînement chorégraphique antique. Le placement des postures grecques revient toutefois à Joseph Hansen dont l'expérience en tant que danseur professionnel a pour but de renforcer la scientificité de l'entreprise. Le procédé mis au point, celui de faire correspondre postures contemporaines et postures antiques, doit permettre de mieux comprendre les pas et gestes de danse représentés, de restituer ceux qui doivent précéder ou suivre, et ainsi de les associer à un mouvement chorégraphique précis. Les postures représentées dans l'iconographie étant considérées elles-mêmes comme des reproductions du réel, l'outil photographique apparaît alors comme un moyen expérimental pour la compréhension des mouvements chorégraphiques antiques et la reconstruction de la danse grecque¹⁵⁰. L'ouvrage qu'il publie en 1895 offre donc une étude de la danse grecque en lien avec les expériences d'Étienne-Jules Marey. L'analyse proprement archéologique qu'il entreprend d'un nombre considérable de représentations de danse se double d'un travail beaucoup plus technique sur le corps humain et ses mouvements. Maurice Emmanuel n'hésite pas non plus à reprendre dans son étude les conclusions de son collaborateur, faisant ainsi correspondre analyses physiques et analyses iconographiques. L'objectif est de comprendre pour la première fois la danse grecque dans ses mouvements les plus fugitifs.

L'étude enthousiasme à la fois les artistes et les savants. Isadora Duncan, danseuse américaine qui marque la scène internationale par ses ballets inspirés de l'Antiquité, en prend connaissance lors de son premier séjour à Paris¹⁵¹. L'auteur inspire aussi de nouvelles études, comme celle de Louis Séchan publiée en 1930¹⁵². Ce dernier s'éloigne toutefois de l'approche reconstructionniste développée par Maurice Emmanuel et n'opte donc pas pour la décomposition et la juxtaposition des gestes comme méthode de compréhension des mouvements antiques. Il propose au contraire une approche beaucoup plus historique de la danse antique, incluant dans son ultime chapitre la figure d'Isadora Duncan qui renouvelle à sa manière, tout en s'en inspirant, la danse grecque¹⁵³. Eva Palmer, l'une de ses élèves,

¹⁵⁰ Delavaud-Roux 1993, p. 10-11.

¹⁵¹ AA.VV. 2009, p. 238.

¹⁵² Séchan 1930. Voir les lignes qui lui sont consacrées dans les travaux de Frederick Naerebout et Marie-Hélène François-Garelli. Cf. Naerebout 1997 et Garelli 2006, p. 154-156.

¹⁵³ Frederick Naerebout inclut toutefois cet auteur dans l'école reconstructionniste française, chose que réfute Marie-Hélène François-Garelli, que nous suivons. Cf. Garelli 2006, p. 154-156.

poursuivra l'entreprise et organisa à la suite d'un long séjour en Grèce de 1906 à 1933 deux festivals de danse à Delphes, en 1927 et 1930¹⁵⁴.

En 1965, une nouvelle étude, *La Danse grecque antique*¹⁵⁵, est proposée par Germaine Prudhommeau. Tout en s'appuyant sur les travaux de son prédécesseur, elle tente d'approfondir ses recherches sur la compréhension du mouvement. Grâce aux avancées technologiques réalisées en matière de capture du mouvement, elle va ainsi plus avant dans la reconstruction de la danse. Alors que Maurice Emmanuel utilise la chronophotographie comme outil d'étude et science auxiliaire dans son analyse iconographique, Germaine Prudhommeau, quelques années plus tard, s'aide des procédés cinématographiques. Ces nouveaux outils permettent de capturer des images de danseurs pris dans l'iconographie grecque, de les agencer les uns à la suite des autres avant de les faire défiler dans un sens donné. Ceci doit permettre selon elle de réanimer le mouvement antique et de proposer des reconstitutions plus précises¹⁵⁶. En outre, contrairement à Maurice Emmanuel qui considère dans ses travaux l'ensemble des scènes de danse grecque, Germaine Prudhommeau pense que les personnages représentés sur un même vase décomposerait les mouvements d'une même danse et que leur juxtaposition dans un ordre déterminé conduirait à la reconstitution de la danse représentée. Ainsi, son travail consiste à prendre les personnages d'un même support, à les placer dans un ordre étudié à partir des mouvements de la danse classique et à les faire défiler les uns après les autres. Alors que Maurice Emmanuel demande à un danseur professionnel de reproduire la gestuelle antique devant un appareil chronophotographique et donc de réadapter les mouvements de danse grecque antique, Germaine Prudhommeau reprend directement les figures qui apparaissent sur les œuvres. Le parti pris vise à empêcher la modification inévitable des gestes et des mouvements, et ainsi à gagner en précision. L'auteur reprend les idées de Maurice Emmanuel sur l'utilisation de la danse actuelle comme point de comparaison et sur la décomposition du mouvement. Elle innove toutefois en ne se servant plus de danseurs devant un zootrope mais en réanimant directement les personnages représentés sur les vases grecs antiques. L'auteur pense en effet que les peintres grecs antiques auraient eu la volonté de représenter un même mouvement en le décomposant par la juxtaposition de plusieurs personnages. Le procédé technique qu'elle met en place s'inspire de

¹⁵⁴ Eva Palmer organisera d'ailleurs des reconstitutions de danse grecque antique en particulier sur le site archéologique de Delphes, et entre les colonnes du temple d'Apollon. Cf. Leontis-Kolocotroni-Mitsi 2008, p. 159 et suiv.

¹⁵⁵ Prudhommeau 1965.

¹⁵⁶ Delavaud-Roux 1993, p. 13-15.

celui inventé et mis en œuvre par Eadweard Muybridge¹⁵⁷ en 1891 (ill. 09). Sur une plaque circulaire tournante, elle entreprend de disposer les différentes figures tirées d'un même objet les unes à la suite des autres dans un sens jugé cohérent et réalisable d'un point de vue anatomique. Lorsque la plaque tourne, ces différentes postures doivent se superposer. Cependant, de manière à créer un mouvement fluide et continu, elle comble les postures manquantes en puisant dans le répertoire de la danse classique contemporaine. Les artistes grecs auraient en effet selon elle représenté certaines postures d'un même mouvement sur un même vase et non l'intégralité de son enchaînement. L'auteur perfectionne ensuite ce procédé en utilisant les techniques cinématographiques¹⁵⁸.

En 1991, dans une thèse de doctorat intitulée *Recherches sur la danse dans l'Antiquité grecque (VIIe-IVe siècles avant J.-C.)*, Marie-Hélène Delavaud-Roux propose une nouvelle étude de la danse grecque¹⁵⁹. L'auteur reprend les méthodes de reconstitution développées par ses prédécesseurs mais les insère cette fois dans une dimension beaucoup plus historique et ethnologique, explorée en partie par Lilian B. Lawler¹⁶⁰.

I.B.1.2. Courants parallèles et orientations divergentes. De l'étude des textes à l'approche anthropologique.

En Allemagne, parallèlement à ce courant reconstructionniste qui tend à délaissé les sources textuelles, les travaux d'Adolf Brinck, *Inscriptiones graecae ad choregiam pertinentes*¹⁶¹, et Karl Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*¹⁶², à la fin du XIXe siècle offrent une approche différente, tournée vers la production littéraire antique et ouvrant vers l'étude des pratiques sociales et religieuses. Le premier consiste en une toute première étude des inscriptions relatives à la danse antique, tandis que le second s'intéresse aux pratiques gestuelles et mimétiques antiques. Ces travaux engendreront nombre d'études, au début du XIXe siècle, comme celles de Kurt Latte, *De Saltationibus Graecorum*¹⁶³, de Fritz Weege,

¹⁵⁷ Sur les travaux d'Eadweard Muybridge, se reporter par exemple à AA.VV. 1996b ; Braun 2010 ; Muybridge 1955 ; Muybridge 1957.

¹⁵⁸ Delavaud-Roux 1993, p. 13-15. Cf. notre article : Gouy 2012, et en particulier § 8, et plus récemment Smith 2014, mais l'auteur arrive aux mêmes conclusions.

¹⁵⁹ Thèse publiée en trois tomes : Delavaud-Roux 1993 ; Id. 1994 ; Id. 1995.

¹⁶⁰ Lawler 1964.

¹⁶¹ Brinck 1886.

¹⁶² Sittl 1890.

¹⁶³ Latte 1913.

*Der Tanz in der Antike*¹⁶⁴, puis de H. Bier¹⁶⁵ qui met l'accent sur la dimension rituelle de la danse. Dans cette lignée, les travaux de Lilian B. Lawler, contemporains de ceux de Germaine Prudhommeau, proposent une importante étude des textes, couplée à celle de l'iconographie, en vue d'une meilleure compréhension de la place de la danse dans les pratiques sociales, rituelles et religieuses. Elle aborde parallèlement sa fonction, son contexte et son mode d'exécution, allant jusqu'à proposer une interprétation de certains pas en confrontant étude des textes et iconographie. Ces travaux ouvrirent la voie à ceux de T. B. L. Webster, et notamment à l'ouvrage *The Greek Chorus*¹⁶⁶, qui mirent l'accent principalement sur la pratique théâtrale. Ce dernier proposait une étude religieuse et sociale notable et un recueil de sources iconographiques et littéraires.

Claude Calame, dans les années 1970 s'engagea dans la voie de l'anthropologie et la développa en mettant l'accent sur la fonction rituelle et religieuse des danses, et sur la danse comme langage. Son ouvrage *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*¹⁶⁷, qui valorise de nouveau les textes, reste à ce jour incontournable. Les pratiques orchestiques féminines sont envisagées, et en particulier les rites choraux féminins qui sont liés à des rites de passage, marquant ainsi le passage d'un état à un autre, d'un âge à un autre.

I.B.1.3. De l'impossible reconstruction ou les limites de la représentation.

Cette approche reconstructionniste fut toutefois largement remise en question par Frederick G. Naerebout dans un ouvrage intitulé *Attractive Performances : Ancient Greek Dance* et publié en 1997¹⁶⁸. L'auteur en effet y présente et critique l'ensemble des études effectuées sur la danse grecque jusqu'alors. Il interroge de plus la représentation même de la danse dans l'art grec remettant ainsi en question les techniques de reconstitution de la gestuelle dansée à travers l'iconographie¹⁶⁹. Il est difficile en effet d'affirmer que les artisans se sont attachés à reproduire et décomposer sur leurs œuvres les mouvements des danses. Les gestes représentés semblent à l'inverse avoir fait l'objet d'une sélection et d'une construction.

¹⁶⁴ Weege 1926.

¹⁶⁵ Bier 1920.

¹⁶⁶ Webster 1970.

¹⁶⁷ Calame 1977.

¹⁶⁸ Naerebout 1997. Cf. aussi Garelli 2006, p. 151 et suiv.

¹⁶⁹ Naerebout 1997, p. 54 et suiv.

Des études notables ont suscité de nouvelles interrogations sur la gestuelle et sa représentation. Nous avons cité les travaux de Karl Sittl¹⁷⁰ qui soulèvent déjà l'aspect symbolique de la gestuelle représentée et cataloguent les gestes les plus récurrents dans les représentations grecques et romaines¹⁷¹. Richard Brilliant, Gerhard Neumann et Ernst Gombrich s'intéressent à nouveau, un peu plus tard, aux pratiques gestuelles dans l'Antiquité à travers l'iconographie et les textes, marquant aussi l'histoire des études sur le geste par leur approche¹⁷². Le premier se penche sur les gestes de pouvoir dans l'iconographie romaine tandis que le second tente de classer l'ensemble des gestes à partir de leur signification. Parallèlement, Ernst Gombrich s'intéresse au geste ritualisé qu'il considère comme un élément central de la représentation grecque antique. C'est dans les années 1980 que l'on commence à vraiment questionner la construction du geste dans l'image antique et le discours qu'il sous-tend. Alors que les images grecques sont considérées par Maurice Emmanuel, Germaine Prudhommeau et Marie-Hélène Delavaud-Roux comme de véritables photographies qui peuvent être placées les unes à la suite des autres, cette idée est désormais rejetée. Il faudrait considérer en effet la représentation des gestes et des mouvements comme une construction mentale qui les transformerait en images « iconiques »¹⁷³. D'après Jean-Louis Durand¹⁷⁴, les gestes représentés répondraient à une codification culturelle. Les artistes tenteraient de les fixer en les prenant dans des moments ponctuels où finalement ils se reconnaissent le mieux, tendant ainsi à devenir iconiques. Sortis de la « gestualité » d'ensemble d'une action précise, ils deviendraient une image et un signe porteurs de significations et de fonctions particulières. Après l'analyse anthropologique de Jean-Louis Durand, Timothy McNiven propose une nouvelle étude en 1982 des gestes et attitudes dans l'iconographie antique entre 550 et 450 avant J.-C.¹⁷⁵. Plus récemment encore, les publications de Valérie Huet, John Scheid, Lydie Bodiou, Dominique Frère et Véronique Mehl ont permis de réaffirmer la construction opérée par les artistes¹⁷⁶.

Ainsi, les gestes que l'on rencontre dans l'iconographie antique répondraient à une codification précise. Dans le cas des représentations antiques de danse, la transposition sur une surface plane et en deux dimensions d'une activité comme la danse, normalement perçue

¹⁷⁰ Sittl 1890.

¹⁷¹ Cf. Pedrina 2001, p. 7 et suiv. qui donne un bon aperçu de l'ensemble des études menées sur la gestuelle antique, et Garelli 2006, p. 156.

¹⁷² Brilliant 1963 ; Neumann 1965 ; Gombrich 1965.

¹⁷³ D'après la définition que donne Jean-Louis Durand. Cf. Durand 1984, p. 30-31.

¹⁷⁴ Id.

¹⁷⁵ McNiven 1982.

¹⁷⁶ Huet-Scheid 2000 ; Bodiou-Frère-Mehl 2006. Voir aussi Baggio 2004 ou Pedrina 2001.

par l'œil en quatre dimensions, rend la réélaboration de la gestuelle inévitable. Les gestes de danse représentés sont donc issus d'une réinterprétation mentale et d'une reconstruction opérées par les artistes afin que le mouvement suggéré soit perceptible au travers de l'image par celui qui la regarde. De plus, l'utilisation des outils photographiques dans le cadre d'une étude de la danse antique nie la nature même de cette activité éphémère. La photographie possède en effet son propre langage. Alors que la danse n'est que mouvements fugitifs, la photographie ne produit que des images et des vues en deux dimensions dont les formes s'aperçoivent grâce aux tons et aux contrastes sur lesquels le photographe, artiste et technicien à la fois, intervient. Germaine Prudhommeau, en réalisant des films grâce aux procédés cinématographiques, pense pouvoir s'extraire des contraintes de la photographie et faire apparaître de nouvelles dimensions telles que le temps et l'espace. Il est toutefois difficile, à partir de l'iconographie antique, de percevoir le rythme et l'amplitude des gestes. Il s'agit de dimensions que ne peut livrer l'imagerie sans passer par une codification visuelle. La reconstitution apparaît ainsi difficile et subjective.

L'utilisation de la danse classique contemporaine comme point de comparaison avec les postures de danse grecque présentes dans l'imagerie antique et comme fondement à la reconstruction apparaît de plus hasardeuse. Associer et mettre en corrélation deux types de danse opposés chronologiquement constitue un anachronisme. Une danse appartient à la culture dans laquelle elle est produite et ne peut être comprise que dans son contexte. Les parallèles ethnologiques que proposent Marie-Hélène Delavaud-Roux, prenant ainsi de la distance par rapport à ses prédécesseurs, participent d'une démarche comparatiste et visent à noter des constantes et ainsi renforcer ses interprétations de mouvements et de fonctions¹⁷⁷. Les mouvements de la danse grecque, qui ont préalablement fait l'objet d'une construction mentale avant leur représentation, ne peuvent être mis en parallèle tels qu'ils apparaissent dans l'image et en vue de les reconstruire avec une danse dont les mouvements sont clairement connus et définis. Cela induit inévitablement une transposition des gestes de la danse prise comme référence, en l'occurrence de la danse classique contemporaine, sur ceux de la danse grecque antique et ainsi le travestissement de cette dernière.

Certains auteurs toutefois proposent encore des reconstitutions de danse à partir de l'iconographie antique. Dans un ouvrage publié en 2007 sur les spectacles dans l'Italie

¹⁷⁷ Delavaud-Roux 1993.

préromaine¹⁷⁸, Maurizio Martinelli combine ensemble différents gestes de danse à la manière de Maurice Emmanuel (ill. 10). L'auteur recense ainsi l'ensemble des postures de danse présentes dans la peinture funéraire tarquinienne et les place les unes à la suite des autres selon un ordre jugé cohérent, de manière à recomposer un enchaînement chorégraphique. La reconstitution proposée, sur le modèle des décompositions effectuées par Étienne-Jules Marey et reprises par Maurice Emmanuel, tente de recréer certains mouvements d'une danse orgiastique, vraisemblablement liée à la consommation du vin. Les pas et gestes de danse sont toutefois placés dans un ordre arbitraire, et donc incertain, à partir de sources iconographiques considérées là encore comme des reproductions photographiques.

I.B.1.4. La reconstitution sémioticienne comme approche.

Ainsi, les représentations figurées des différentes formes de danse et les rares sources littéraires qui les évoquent contribuent à en avoir un simple aperçu, rendant difficilement compte de l'importance qui leur était accordée. Une nouvelle étude de la danse antique, en l'occurrence de la danse étrusque, permet de revenir sur ces questions et de réfléchir à une autre approche.

Comme nous l'avons déjà relevé, les travaux concernant les représentations de danse en Italie préromaine et en particulier en Etrurie sont moins nombreux que ceux dédiés à la danse grecque antique, l'art grec ayant souvent été privilégié face à l'art étrusque. La première étude est due à Mary Andersen Johnstone en 1956¹⁷⁹. L'auteur étudie principalement les tombes tarquiniennes, les peintures et les reliefs clusiniens : un corpus qui regroupe des scènes de danse particulièrement riches. Son étude constitue une description minutieuse de l'ensemble des représentations avant de tenter de les comprendre au prisme des pratiques rituelles étrusques. Le mouvement est considéré de manière générale par l'étude des postures et la gestuelle n'est pas encore prise en compte. D'autres travaux sont publiés sur la question mais ceux-ci restent assez épar¹⁸⁰. Les avancées effectuées sur la représentation du geste et du mouvement dans l'image ont amené certains chercheurs à proposer une nouvelle approche de la danse antique. Ainsi, Raffaella Da Vela, en 2006, tente ainsi de comprendre la gestuelle

¹⁷⁸ Martinelli 2007, plus spécifiquement p. 63 et suiv. En 2006, Raffaella Da Vela proposait déjà des reconstitutions de mouvements à partir des reliefs archaïques de Chiusi en s'appuyant sur les sciences de la motricité humaine et en proposant ainsi une nouvelle analyse d'une partie du corpus clusien. Cf. Da Vela 2006.

¹⁷⁹ Johnstone 1956.

¹⁸⁰ Citons notamment Jannot 1984a ou Camporeale 1987.

représentée en se tournant vers d'autres sciences auxiliaires. Elle propose plus précisément une relecture de quelques images étrusques d'après une méthodologie récemment mise en œuvre par les sciences de la motricité humaine. L'objectif est de comprendre les mouvements de certaines phases de danse sans toutefois aller vers la reconstruction excessive¹⁸¹. L'étude s'éloigne nettement des travaux précédents, par le choix d'étudier les représentations en elles-mêmes et par le refus de les rattacher à des types de danse contemporains pour en proposer la restitution.

Notre étude de la danse en Italie préromaine s'insère dans une certaine mesure dans cette perspective. Cependant, il n'est désormais plus question de reconstruire la danse antique mais plutôt de comprendre les mouvements et les gestes représentés et suggérés dans l'image. Le cœur de notre travail est de dresser une typologie de l'ensemble des postures et des gestes, tel qu'ils apparaissent dans l'image. Cette typologie doit être replacée dans une perspective sémioticienne de l'image, ceci de manière à relever dans quelle mesure les postures et les gestes deviennent des signes visuels, et dans quel sens leur agencement dans l'image forme un système. L'objectif est de comprendre la codification opérée par les imagiers et la fonction de tels codes iconographiques dans l'image. Comme dans les représentations grecques, les gestes de la danse étrusque sont issus d'une réélaboration et d'une construction mentale. L'objectif est de faire comprendre à celui qui regarde l'image le type de danse représenté et le sens sous-jacent. L'étude de l'amphore étrusque découverte près de la tombe 126 de Tolle, à Castelluccio La Foce, et conservée au musée archéologique de Sienne, peut être sur ce point significative (ill. 11). L'une des deux faces accueille, parmi un décor de palmettes, une scène figurée composée de deux personnages. Celui placé à gauche sur l'image est de sexe masculin et est pourvu d'une queue chevaline, détail qui permet de l'identifier comme un satyre. Il est tourné vers la droite, en direction d'un second personnage, celui-ci de sexe féminin. Cette seconde figure est pourvue d'une longue tunique ceinturée au niveau de la taille et accompagnée d'un manteau. Le geste qu'effectue le satyre n'est pas isolé dans l'iconographie étrusque puisqu'on le retrouve essentiellement dans des scènes de danse de type orgiastique, à savoir sur la paroi gauche de la tombe du Coq à Tarquinia (ill. 12)¹⁸² et sur les reliefs n° 454 (ill. 13), n° 460 (ill. 14) et n° 476 (ill. 15) de Chiusi¹⁸³. Ce geste est d'ordinaire effectué par un

¹⁸¹ L'auteur s'intéresse à un corpus bien particulier, celui des reliefs de Chiusi, dont les représentations de danse, à la fois nombreuses et détaillées, sont une source d'informations exceptionnelle. Cf. Da Vela 2006.

¹⁸² Voir Steingraber 1984, p. 313-314.

¹⁸³ Une variante de ce geste dirigé vers un personnage féminin se trouve sur l'hydrie céramique 10.227 du musée du Louvre. Voir Hemelrijk 1984, p. 25 et suiv., fig. 14.

homme et dirigé vers un personnage féminin¹⁸⁴. Le corps du personnage masculin est généralement de profil, le membre supérieur gauche dirigé vers le haut, celui de droite est vers le bas. La main gauche est orientée vers le haut, représentée de profil¹⁸⁵ et la paume ouverte vers l'extérieur en direction du personnage féminin. Le membre supérieur droit est ramené près du corps, l'avant-bras placé de manière oblique, légèrement en avant du personnage, et la main ouverte en direction de la femme. Les doigts sont joints, dirigés vers le sol. Le personnage féminin, qui apparaît alors comme étant une ménade, se dirige vers la droite, la tête orientée vers la gauche, en direction du satyre qui semble la suivre. Le torse est de face et les membres supérieurs comme dépliés de part et d'autre de la figure. Le membre supérieur gauche¹⁸⁶ est fortement détaché du torse et presque placé à l'horizontal, l'avant-bras est dirigé vers le bas et la main est pliée vers l'intérieur de manière à former presque un angle droit avec l'avant-bras. Le membre supérieur droit est tendu, placé obliquement et orienté vers le bas. La main forme angle droit avec l'avant-bras, les doigts sont joints, la paume ouverte vers l'extérieur et orientée vers le bas, placée parallèlement à l'avant-bras du satyre.

Les gestes représentés sont difficilement réalisables d'un point de vue anatomique tels qu'ils apparaissent dans l'image. Ceux-ci seraient en effet rabattus, dans le cas du satyre, et dépliés, dans le cas de la ménade. Il semble que ce traitement ait eu pour objectif de les rendre d'emblée compréhensibles, mais aussi signifiants. L'iconographie grecque, puis étrusque, nous informe du déroulement de ces danses dionysiaques¹⁸⁷. Elles se caractérisent d'ordinaire par la poursuite et la séduction des ménades par les satyres, et la réponse, négative ou positive, de celles-ci¹⁸⁸. L'iconographique présente ces danses ou ces poursuites comme des moments marqués par une certaine violence et durant lesquels les satyres tentent d'enlever les ménades. Les membres supérieurs sont ainsi souvent dirigés et ouverts vers l'objet de leur désir, de même que leurs mains. Dans le cas du satyre représenté sur l'amphore étrusque ici étudiée, il semble que les membres supérieurs et les mains aient été positionnés de manière à former un système, à créer une temporalité dans l'image, et ainsi à donner du sens à la scène. Le membre supérieur gauche comme indiqué précédemment est dirigé vers le haut, tandis que la main est ouverte en direction de la ménade. Tout le corps et les gestes du personnage sont

¹⁸⁴ Il est à noter cependant une inversion sur le relief clusien n° 454. C'est exceptionnellement un personnage féminin qui l'exécute. Le personnage vers lequel la femme se tourne est malheureusement très endommagé. Toutefois une partie d'une des deux membres inférieurs restée intacte permet de deviner l'habillement et d'en déduire qu'il devait s'agir d'un personnage masculin. Voir Jannot 1984a, fig. 380.

¹⁸⁵ Dans la tombe du Coq à Tarquinia (ill. 12), la main est représentée face au spectateur.

¹⁸⁶ Nous considérons la figure comme étant de face.

¹⁸⁷ Pour la version grecque, voir notamment Delavaud-Roux 1995.

¹⁸⁸ Sur la sexualité des satyres, voir par exemple Lissarrague 1987b, p. 74 et suiv., et Lissarrague 2014.

dirigés vers cette dernière, montrant ainsi son intérêt pour elle. Une mise en série de la position de la main gauche semble révéler un geste de demande, d'ouverture ou de proposition. La main droite est, quant à elle, dirigée vers le bas et positionnée sur le même axe que le postérieur du personnage féminin. Le geste de demande ou d'intérêt serait à comprendre avec ce geste de désignation ou d'indication¹⁸⁹. L'inclinaison de la tête et la position des membres inférieurs, dont le fléchissement de celle de droite, accompagnent ce dernier geste comme pour renforcer l'intérêt sexuel que le personnage masculin a pour la ménade. Les membres supérieurs de celui-ci semblent de plus rabattus. Il faudrait très vraisemblablement les imaginer sur un même axe horizontal, largement ouverts devant le personnage et dirigés vers la ménade, prêts à la saisir et à l'emporter¹⁹⁰. La construction de la scène et la position de profil du personnage sur l'amphore étudiée ne permettent pas de placer les deux membres supérieurs à la fois parallèles et en avant du personnage. Il semble que l'écart vertical conféré aux deux membres supérieurs sur l'image doit être imaginé à l'horizontal, développé dans un espace en trois dimensions, de manière à accueillir le corps de la ménade. La position rabattue des membres supérieurs permet à l'artiste d'ajouter du sens à la représentation et ainsi positionner les mains de façon à indiquer l'intérêt sexuel du satyre¹⁹¹.

L'attitude de la ménade, à la fois de fuite et de rejet, s'oppose à celle du satyre. Les gestes apparaissent dépliés. Le membre supérieur gauche est placé sur le côté du personnage créant ainsi une posture difficilement réalisable d'un point de vue anatomique. Il semble qu'il faille plutôt l'imaginer devant le torse du personnage, le membre supérieur formant en quelque sorte un arc devant lui à hauteur de la poitrine. Une étude de l'iconographie de la danse révèle en effet qu'afin de rendre visibles certains gestes, les artistes optent pour leur dépliement sur les côtés des personnages. Il faudrait donc ici imaginer le membre supérieur ramené devant la figure et placé horizontalement, de même que l'avant-bras. La main doit alors être restituée ouverte vers l'extérieur et placée à la verticale, l'angle formé entre la main et l'avant-bras devant être reporté. S'opposant à ce membre supérieur gauche, le membre supérieur droit est très nettement tendu. La main semble répondre à celle de gauche, toutes deux en effet sont représentées les doigts légèrement dirigés vers le haut, la paume vers le bas. Ce dernier geste

¹⁸⁹ Ce dernier est tout à fait semblable à celui que l'on rencontre sur les reliefs clusiniens indiqués et la tombe du Coq à Tarquinia.

¹⁹⁰ Cette interprétation peut être corroborée par les sources iconographiques et littéraires. Nous renvoyons aux travaux de Marie-Hélène Delavaud-Roux, et notamment à Delavaud-Roux 1995.

¹⁹¹ Peut-on d'ailleurs voir dans la position de son avant-bras droit, dirigé vers le postérieur de la ménade, une allusion à son sexe et ainsi une métaphore sexuelle ? L'iconographie grecque livre quelques exemples où le sexe du satyre apparaîtrait comme une « sorte de main supplémentaire ». Cf. Lissarrague 1987b, p. 68-69.

apparaît comme une réponse à celui effectué par le satyre. La position tendue du membre supérieur et la main placée parallèlement à l'avant-bras droit de l'assaillant, comme pour le contrer, pourrait indiquer le refus de la ménade de s'accoupler. La position de la main gauche, semblable à celle de la main droite, pourrait renforcer cette idée de rejet, tandis que le placement du membre supérieur sur l'image, déplié et vers l'extérieur, indiquerait un mouvement de fuite vers l'avant. La codification des gestes semble ainsi énoncer, dans une même image, l'approche du satyre dans un premier temps, sa demande d'accouplement dans un second, le refus de la ménade dans un troisième, puis sa fuite.

La face opposée à celle étudiée accueille une seconde scène de danse, celle-ci très proche par les gestes d'invitation, de refus et de fuite effectués par les deux personnages masculins. Celle-ci apparaît comme une version humaine et édulcorée de celle, mythique et crue, représentée sur la première face. On peut ainsi se demander s'il ne s'agit pas d'une scène de danse mimétique. En effet, est-il question d'une scène dansée de séduction entre deux hommes, après un banquet, sur le modèle de l'amour homosexuel grec ?¹⁹² Doit-on voir alors dans la danse exécutée par le satyre et la ménade une métaphore de ce qui se déroule sur la seconde face ? La scène mythique peut-elle être vue comme la version plus crue de la scène de séduction et de refus de la seconde face ? L'étude de cet objet peut aussi permettre de proposer une interprétation pour le geste d'invitation à l'accouplement, effectué ici par le satyre, que l'on retrouve dans la tombe du Coq à Tarquinia et sur les trois reliefs clusiniens cités¹⁹³. Ce geste apparaît d'ordinaire dans des scènes de danse orgiastique. Ainsi, existait-il au cours de danses liées à la consommation du vin ce type d'invitation à un acte sexuel, sur le modèle des satyres et des ménades ?¹⁹⁴

I.B.2. Les premières représentations de mouvement dansé en Italie préromaine.

Les scènes figurées rupestres en Italie du Nord¹⁹⁵, et principalement dans le Valcamonica où l'on relève près de 300 000 figures¹⁹⁶, constituent au Chalcolithique – période où elles se

¹⁹² Sur l'amour homosexuel grec, voir par exemple Dover 1980.

¹⁹³ Reliefs n° 454 (ill. 13), n° 460 (ill. 14) et n° 476 (ill. 15) de Chiusi.

¹⁹⁴ Il est à souligner que sur le relief n° 460 il s'agit d'un petit personnage, probablement un adolescent, qui exécute ce geste. Il est dirigé vers un personnage féminin plus grand, et donc probablement plus âgé. Pourrait-il s'agir d'une invitation à une forme d'éducation sexuelle ? Sur la thématique de l'éducation sexuelle et féminine chez les Étrusques nous renvoyons à Lubchansky 2006, et en particulier p. 226 et suiv.

¹⁹⁵ Cf. la mise au point, historiographique et sur les avancées de la recherche, concernant ces gravures rupestres de Raffaele C. De Marinis et Angelo Fossati : De Marinis-Fossati 2012.

¹⁹⁶ Fossati 2001, p. 92.

développent le plus – des vestiges fondamentaux pour la compréhension des premières représentations de mouvement, d'action motrice et éventuellement de danse en Italie préromaine¹⁹⁷. Les premières traces d'iconographie semblent pouvoir être datées autour de 4500 avant J.-C. Elles connaissent un développement majeur au Chalcolithique, puis perdurent jusqu'au IIe siècle avant J.-C.¹⁹⁸. Nous devons y ajouter les statues-stèles découvertes en Valteline et Valcamonica, vraisemblablement érigées au IIIe millénaire avant J.-C. L'analyse de l'iconographie révèle des scènes animalières, de chasse, d'élevage, d'agriculture, de guerre, et d'autres représentations comme des armes, des objets de parure, des soleils et autres symboles, tels qu'illustrés sur le bloc rocheux incisé de Bagnolo 2 dans le Valcamonica (ill. 16). Nous y distinguons en effet des bijoux comme un collier dont une extrémité est pourvue de pendeloques en spirale, de même qu'un motif de soleil, des armes – poignards, hallebarde et hache –, des animaux sauvages identifiables à des cervidés, et deux bovidés attachés à un araire conduit par un personnage dont le sexe anatomique n'est pas assuré. Nous concentrerons ici notre intérêt sur l'identification du mouvement dansé et sur la représentation de la figure humaine en mouvement. L'intérêt est de s'arrêter sur une période artistique où l'on note les premières tentatives de figuration, et ainsi les solutions visuelles apportées pour suggérer l'action motrice.

I.B.1.1. La mise en image du mouvement. De l'expérience cognitive à la transcription visuelle.

L'étude des premières figurations en Italie préromaine, et en l'occurrence en Italie du Nord, a mis en lumière la grande formalisation de l'image préhistorique ainsi que les codes et mécanismes visuels qui la définissent comme un moyen de communication¹⁹⁹. Dans ce processus, trois styles ont pu être déterminés : le style géométrique linéaire à structure

¹⁹⁷ Casini-De Marinis 2009, p. 63 : « Cinq grands ensembles sont recensés en Italie alpine et subalpine : le groupe de la *Lunigiana*, répandu en Ligurie et en Toscane ; le groupe de *Sion/Aoste*, à cheval entre les Alpes valaisannes et valdôtaines ; le groupe du *Valcamonica* et de la Valteline, en Lombardie orientale ; le groupe de *Lessinia* en Vénétie occidentale et le groupe *Atesino-Brentonico* du Trentin/Haut-Adige. Au-delà des actuelles frontières italiennes, les incisions rupestres de la Vallée de l'Ubaye et du Mont Bégo en France, les alignements de menhirs de Lutry et d'Yverdon (Vaud, Suisse) montrent l'étendue d'une même approche monumentale et d'une volonté de transcrire dans la pierre des symboles et des humains. » Cf. aussi Ambrosio 1998 ; Anati 1996 ; Bazzanella-Marchi 1995 ; Casini 1994 ; Casini-Fossati 2007 ; Casini *et al.* 1995 a ; Casini *et al.* 1995 b ; De Lumley 1995 ; De Marinis 1994b ; De Marinis 1994c ; De Saulien 2004 ; De Saulien 2007 ; Gallay 2006, p. 141-189 ; Mezzena 1998 ; Pedrotti 1995.

¹⁹⁸ De Marinis-Fossati 2012, p. 21-24.

¹⁹⁹ Ragazzi 2015.

élémentaire, le style géométrique complexe à éléments juxtaposés, et le style naturaliste²⁰⁰. Le premier style serait caractérisé par des figures simples, dont l'assemblage grossier de lignes incisées permet d'identifier le sujet de base. Les critères de définition sont fondés principalement sur la figure humaine et animale, et en l'occurrence sur les figures d'« orants », de cavaliers et de guerriers. Quelques détails peuvent éventuellement être visibles, mais comme l'illustre le bloc rocheux n° 12 de Seradina (ill. 18), le dessin est élémentaire, les membres schématiques et inorganiques. Le mouvement est suggéré par l'espacement des membres inférieurs et le positionnement asymétrique des membres supérieurs de part et d'autre des personnages. Le second style, dit géométrique complexe à éléments juxtaposés, présente encore le schématisme et l'inorganicité du style précédent. Cependant, les figures humaines et animales sont dites avec des éléments juxtaposés et représentés selon une perspective bi angulaire, à savoir le buste et les membres supérieurs de manière frontale et la tête et les membres inférieurs de profil, comme l'illustrent quelques détails du bloc rocheux n° 50 de Naquane (ill. 19)²⁰¹. Ainsi sont introduits dans une même figure deux angles de vue différents. Dans d'autres cas, les figures présentent des muscles plus développés et plus détaillés, ainsi qu'une perspective pluri-angulaire, s'éloignant ainsi encore plus de la réalité optique (ill. 20)²⁰². D'après Raffaele De Marinis et Angelo Fossati, le char représenté sur le bloc rocheux n° 23 de Naquane serait en effet construit selon plusieurs angles de vue. Les roues arrières de la voiture ainsi que les bovidés qui la tractent seraient représentés selon une vue latérale, tandis que les roues avant, dont l'essieu est plus long que l'essieu arrière, seraient présentées selon un angle de vue latéral mais retourné. Le corps de la charrette serait représenté selon une vue d'au-dessus. Nous tendons à émettre quelques réserves quant à la vue d'au-dessus proposée pour le corps de la voiture. Si tel avait été le cas, les éléments linéaires, identifiables à des planches, auraient été strictement parallèles aux essieux. Les planches, au nombre de six, sont groupées par trois. Trois d'entre elles, à droite, sont orientées vers la droite, tandis que les trois autres, à gauche, sont orientées vers la gauche. Ce procédé inviterait plutôt à imaginer un point de vue latéral, mais de trois-quarts, et

²⁰⁰ De Marinis-Fossati 2012, p. 15-21.

²⁰¹ Id., p. 17 : « Siamo ancora nell'ambito di un'arte schematica, ma lo stile delle figure umane e animali può essere definito geometrico a elementi giustapposti: le diverse parti che compongono la figura esprimono l'essenziale del soggetto rappresentato mediante giustapposizione delle diverse parti senza riprodurre l'effettivo andamento del contorno delle figure reali. Inoltre, nella figura umana ciascuna parte è vista sotto un angolo differente, secondo una *prospettiva biangolare*: busto in veduta frontale, braccia in veduta frontale, testa in veduta frontale o laterale, armi impugnate in veduta frontale o laterale, gambe in veduta laterale, parallele e allineate, fallo in veduta laterale, cioè ribaltato di 90° rispetto al busto. È un sistema figurativo altamente codificato, frequente nell'arte schematica, ma anche, per es., nell'arte egizia. »

²⁰² Id., p. 18.

en hauteur. D'après Henri-Paul Francfort, les choix visuels et la stylisation de la représentation seraient liés à la volonté d'exprimer l'essence de la perception du monde et de l'environnement²⁰³. Ainsi, l'angle de vue que l'on perçoit et l'essentialisation de la représentation dans ce détail du bloc rocheux n° 23 de Naquane (ill. 20) n'illustre-t-il pas le fait que les images étaient imaginées pour être vues et comprises à partir d'une forte hauteur, et possiblement d'une entité supérieure ? Les procédés iconographiques utilisés nous permettent-ils de penser la fonction et la destination de ces images ?

La compréhension du processus de construction de la représentation visuelle et le système de pensée qui s'en dégage doit nous permettre de comprendre la perception du mouvement et en l'occurrence de la danse et les choix visuels qui en découlent. L'intérêt de l'étude de sociétés « alitérales » nous permet de nous focaliser sur les processus visuels engagés, tels que pour l'étude de l'iconographie étrusque où l'absence d'écrits entièrement compréhensibles invite à revaloriser les productions visuelles²⁰⁴. C'est la psychologie visuelle²⁰⁵, actuellement les sciences cognitives, qui doivent nous permettre d'en comprendre le processus de création. Dans le cadre d'une étude de l'action motrice, la logique de pensée et les facultés cognitives, qui se caractérisent par leur universalité, concourent à établir les opérations de pensée et les schémas iconographiques produits²⁰⁶. La représentation du mouvement serait alors essentialisée, ceci afin de le rendre compréhensible, éventuellement dicible, et de le contrôler,

²⁰³ Verger *et al.* 2010, p. 211 : « D'un point de vue esthétique, il est intéressant de souligner ce qui concerne la démarche de schématisation et le nécessaire langage visuel et mental, lié à un véritable calcul opératoire, qui permettent de passer de la perception du monde et de sa complexité apparente et phénoménale à la fabrication (la construction) d'œuvres artistiques qui en expriment l'essence. Dans cette perspective, les tendances mimétiques naturalistes ou illusionnistes de l'art ne sont plus nécessairement prédominantes par rapport aux intentions ornementales ou à la stylisation. Et cela concerne aussi bien la composition de l'objet que celle du locus, qui, à son tour, forme un environnement visuel plus ou moins monumental déterminant pour la pensée visuelle et la fabrication, pour la construction, de nouvelles œuvres. » Cf. aussi Renfrew 2003.

²⁰⁴ Verger *et al.* 2010, p. 200 : Christoph Huth en particulier précise qu'« il s'agit de créations émanant de sociétés « alitérales », paysannes, connaissant un mode de vie très différent du nôtre. En règle générale, il est donc impossible d'appliquer les strictes règles de l'histoire de l'art. Si le manque de documents écrits empêche de comprendre les contenus narratifs, l'absence totale de textes ne constitue toutefois pas qu'un inconvénient : la nécessaire focalisation sur la source elle-même (l'image) aide à ne pas appréhender les œuvres uniquement comme des illustrations de connaissances transmises par le biais de l'histoire et de l'écriture. La valeur expressive de l'univers formel de la protohistoire réside en tout premier lieu dans les caractéristiques évoquées précédemment : mode d'exécution, rareté, invariance, pauvreté iconographique, caractère éphémère. »

²⁰⁵ Telle que la présente Ernst Gombrich, cf. Gombrich 2002.

²⁰⁶ Verger *et al.* 2010, p. 200-201 : sur ce point Christoph Huth rajoute que l'« on peut décrire avec exactitude ce mode de figuration plastique avec les méthodes des sciences cognitives. Les facultés cognitives à la base de ces créations sont acquises durant l'ontogenèse de l'homme. Par leur structure, elles sont universelles et totalement anhistoriques. Par conséquent, elles autorisent des conclusions quant à la logique de pensée, tant du créateur que du regardeur. Notons qu'il en va ici de la structure des opérations de pensée, et non des contenus thématiques, lesquels sont entièrement tributaires de l'histoire. Savoir s'il existe une évolution dirigée dans l'art, correspondant aux stades du développement cognitif dans l'ontogenèse, est une question qui a soulevé des controverses parmi les historiens de l'art. »

comme la nécessité de contrôler la compréhension de l'environnement qui nous entoure²⁰⁷. Ainsi nous relevons deux éléments distinctifs pour la représentation du mouvement à partir du corpus néolithique et chalcolithique de l'Italie du Nord et des gravures rupestres, à savoir (1) l'ouverture des membres inférieurs, et (2) l'élévation des membres supérieurs. Une étude de l'ensemble des postures (ill. 21), permet de noter que les schémas de base pour la représentation ne changent pas, et ce malgré l'évolution stylistique que l'on distingue. Dans ces représentations essentialisées se dessinent une appréhension du corps en mouvement. Selon Günter Dux et Georg Kossack²⁰⁸, que Christoph Huth tend à reprendre, les mouvements pouvaient être considérés comme les émanations d'une force vitale. Les choix visuels effectués devaient ainsi répondre à la nécessité de retranscrire cette force vitale, sous-jacente au mouvement et à la danse²⁰⁹. Le mouvement semble perçu et retranscrit dans ses éléments constitutifs, additionnés selon les règles de l'« aspective » si l'on suit les travaux d'Emma Brunner-Traut²¹⁰. Dans ce cadre est-il possible de distinguer les représentations de danse de simples corps en mouvement ? Si l'étude des vestiges iconographiques préhistoriques et protohistoriques permet de contribuer à interroger la représentation même de la danse, comment peut-on en définir les traits essentiels ?

Comme Stefania Casini et Raffaele C. De Marinis ont pu le souligner, l'agencement et le développement de ces images au III^e millénaire avant J.-C. semblent coïncider avec le développement de la métallurgie et de réseaux d'échanges en Italie, en Méditerranée et en Europe tempérée²¹¹. Ils révèlent également une hiérarchisation progressive des sociétés alpines. Dans ce processus nous constatons le développement de la représentation humaine, et dans des activités que l'on tend désormais à identifier clairement. Les figures sont

²⁰⁷ Id., p. 212. Cf. aussi Claude Lévi-Strauss et son étude *La Pensée sauvage* qui a soulevé la nécessité pour les humains d'organiser l'environnement dans lequel ils se trouvent, en utilisant notamment le mythe : Lévi-Strauss 1996.

²⁰⁸ Dux 1990 ; Kossack 1999 et Verger *et al.* 2010, p. 205.

²⁰⁹ Verger *et al.* 2010, p. 205 : « Les mouvements sont perçus comme des actions déclenchées par des agents extérieurs. Selon cette 'logique d'action subjectiviste', les agents sont immanents aux choses et créatures vivantes en tant que forces latentes ou autonomes. Ils peuvent être stimulés par une interaction ou agir de leur propre chef. Aux choses et aux êtres vivants sont donc généralement reconnues à la fois volonté et conscience. Georg Kossack a parlé avec pertinence à ce propos de 'force vitale cachée des choses'. »

²¹⁰ Brunner-Traut 1996. Cf. Verger *et al.* 2010, p. 206 : « Dans la représentation, ces aspects sont assemblés de façon additive comme autant de données autonomes et particulières. Les proportions restent constantes, même lorsque le point de vue du spectateur change, alors que la taille des personnages est principalement une fonction de leur importance. La foule est traduite par itération, la gestuelle remplace les jeux de physionomie. Tous les aspects nécessaires à la compréhension de l'œuvre sont montrés et même, le cas échéant, ceux qui sont invisibles dans la réalité ; l'inutile est supprimé. L'art « aspectif » n'est pas l'apanage de l'ancienne Égypte : on le rencontre dans toutes les cultures, et naturellement aussi chez les enfants. »

²¹¹ Casini-De Marinis 2009, p. 63. Cf. aussi De Marinis 1994a ; Guilaine 2003 ; Guilaine 2007 ; Lichardus-Itten 2007 ; Pedrotti 1995, Pedrotti 2000 ; Pedrotti 2004.

représentées dans des scènes de guerre ou d'affrontement (ill. 18), des scènes d'agriculture (ill. 16), des scènes de chasse et fréquemment dans des scènes que l'on qualifie ordinairement de danse.

Les membres supérieurs levés, portés vers le haut, chez certains personnages constituent l'élément visuel qui permet d'ordinaire de définir ces derniers comme des danseurs, tel que nous le rencontrons par exemple sur certaines roches à Naquane dans le Valcamonica et dont les incisions ont été datées de la fin du Néolithique. Sur l'exemple retenu (ill. 25), nous relevons en effet une série de figures aux formes schématiques humanoïdes. Ces figures sont composées d'un tronc filigrane à partir duquel se détachent des membres inférieurs, ouverts, disposés symétriquement de part et d'autre de la figure. Une protubérance se distingue au niveau de l'entrejambe, que nous interprétons comme des organes sexuels masculins. Dans la partie supérieure de la figure se détachent des membres supérieurs disposés de part et d'autre d'une tête. Ces membres supérieurs sont disposés d'ordinaire en angle droit. Les mains ne sont pas visibles. D'après Gaudenzio Ragazzi, ces danseurs aux membres supérieurs levés, qui se trouvent avoir été représentés sur une période chronologique très large dans l'art rupestre de l'Italie du Nord, seraient engagés dans des manifestations collectives dansées à interpréter comme des scènes d'adoration²¹². Ce système de représentation de la figure humaine en mouvement, engagée dans une danse comme cela a pu être proposé, se retrouve aux mêmes périodes néolithiques dans d'autres régions méditerranéennes, tel qu'en Sardaigne où la tombe Branca accueille une multitude de personnages similaire à son entrée (ill. 17), mais aussi en Afrique, comme en Ethiopie où le tronc est en revanche traité de manière très raccourcie, les membres inférieurs et les membres supérieurs tendant ainsi à se rapprocher (ill. 23). Ce procédé iconographique semble avoir ponctué l'histoire iconographique de l'Italie préromaine puisque nous le retrouvons aussi sur les urnes latiales entre le Xe et le VIIIe siècle avant J.-C.²¹³. Sur l'urne conservée au musée national étrusque de la Villa Giulia en effet (ill. 24), une file de personnages est représentée sur le pourtour de l'objet. Les membres supérieurs sont levés et répondent aux membres inférieurs disposés en position inférieure de

²¹² Ragazzi 2001, p. 17 : « Il gesto delle braccia alzate le danze collettive di adoranti hanno avuto, in questo contesto, un'ampia parte nella "liturgia dell'immortalità", rivolta principalmente ai defunti ed ai semi. Le differenze stilistiche che si incontrano nella figura dell'adorante (la forma della braccia, quella delle gambe, la presenza o meno della testa e dell'organo sessuale) all'interno del medesimo periodo e nello sviluppo diacronico, indicano non trascurabili scarti di significato. Di epoca in epoca si preserverà quel nucleo di significati che rende attuale la posa gestuale dell'adorante anche nel corso della Messa contemporanea »

²¹³ Sur les urnes cabanes –, cf. Bartoloni-Buranelli-D'Altri 1987. Sur l'architecture domestique – reproduite par les urnes cabanes –, cf. Prayon 1975. Sur l'origine exacte de ces séries d'objets, cf. Colonna 1974, p. 288 et suiv., Peroni 1976, p. 23 et suiv. et Bartoloni-Buranelli-D'Altri 1987, p. 219 et suiv.

manière symétrique de part et d'autre du corps. Par la forme de l'objet et la disposition des figures, il est possible d'y voir l'évocation d'une manifestation, probablement dansée, de forme circulaire. Ainsi, ces adorants, que l'on rattache d'ordinaire à un contexte religieux et rituel, se rencontrent aussi dans un contexte funéraire. A Naquane, certaines scènes ont d'ailleurs été interprétées comme des cérémonies funèbres. Sur l'un des blocs rocheux en effet (ill. 25), nous apercevons une file de personnages dont les membres supérieurs sont levés au-dessus de la tête et disposés symétriquement de part et d'autre du corps. Le corps est représenté de manière verticale, à l'exception de celui d'une figure positionnée en avant de la file de personnages. Ce dernier est strictement à l'horizontale. Il pourrait ainsi s'agir d'une scène de danse funèbre autour d'un corps mort²¹⁴.

Les études stylistiques menées à partir de ces personnages permettent de distinguer plusieurs phases qui tendent chacune vers toujours plus de naturalisme. Il apparaît en effet qu'entre les premières représentations de personnages avec les membres supérieurs levés au Néolithique et au Chalcolithique et les scènes de danse circulaire que l'on note à partir du Chalcolithique et de l'âge du Bronze en Méditerranée, nous constatons la présence de figures en pieds positionnées les unes à côtés des autres et qui vont diverger des représentations précédentes par le positionnement des membres supérieurs. Les membres supérieurs en effet ne vont plus systématiquement être dirigés vers le haut, mais ils vont être tendus vers les extérieurs, de part et d'autre du corps, comme l'illustre le bloc rocheux n° 8 découvert à Ossimo (ill. 26). Les personnages en effet semblent se diriger vers la droite. Les membres inférieurs sont ouverts et tendus. Les membres supérieurs sont positionnés de part et d'autre des personnages. Ils sont tendus. Les mains sont visibles : elles sont ouvertes et les doigts sont écartés. La multiplication de ces personnages sur une même ligne et l'espace disponible pour la représentation vont progressivement contribuer à les lier visuellement. Ainsi, sur le bloc rocheux n° 6 découvert à Ossimo (ill. 21), que l'on situe à une date proche du bloc rocheux n° 8 d'Ossimo, deux files de personnages sont représentées. Les personnages sont figurés les uns à côté des autres. Les membres inférieurs sont ouverts, indiquant ainsi le mouvement des figures. Les membres supérieurs sont tendus et positionnés de part et d'autre des figures. La forte proximité des figures entre elles concoure à les lier visuellement et invite à imaginer des danses liées ou qui tendent à se lier.

²¹⁴ Ragazzi 2001, p. 18 : « Danza funebre eseguita da una linea di adoranti (alcuni realizzati in fasi più tarde. La disposizione frontale – sostiene Sachs – appare come l'espressione necessaria di una religiosità che ai limiti di una realtà tangibile ha sostituito l'infinito. »

A côté de figures disposées en file (ill. 25) ou en « tapis » (ill. 22), nous distinguons des figures disposées en cercle, qui semblent découler visuellement des figures positionnées les unes à côté des autres sur une même ligne horizontale et qui tendent à se rejoindre par les mains. Nous rencontrons de nombreux exemples, en dehors du bassin méditerranéen, comme au Tadjikistan (ill. 27), mais aussi en Méditerranée, et ce déjà au IX^e siècle avant J.-C., comme l'illustre l'urne latiale précédemment étudiée dont la forme invite à une compréhension circulaire des personnages représentés (ill. 24). Sur cette dernière en effet, les personnages sont disposés les uns à côtés des autres, sans toutefois être encore liés par les membres supérieurs, qui sont fléchis et traités de manière symétrique.

En 2010, Gaudenzio Ragazzi proposa une restitution des danses circulaires et en ligne aux époques du Bronze et du Fer dans le Nord de l'Italie (ill. 28)²¹⁵. Ces performances seraient en effet des représentations véridiques de manifestations données. Il faudrait alors, selon l'auteur, imaginer les personnages disposés en cercle ou en arc de cercle autour d'un objet totémique, tel qu'un bloc rocheux sculpté de traits anthropomorphes et de détails vestimentaires. En raison des limites qu'impose la dimension visuelle des représentations, la restitution nous apparaît cependant hasardeuse. De plus, les scènes qui apparaissent notamment sur les blocs rocheux n'ont-elles pas fait l'objet d'une sélection particulière ? Ces dernières sont vraisemblablement inspirées d'une réalité donnée, mais nous les percevons aujourd'hui agencées de manière désordonnée, et sans cohérence discursive. Elles répondent aussi à des conventions particulières, qui ont été soulevées précédemment. Ainsi, il est possible d'envisager ces représentations plutôt comme des idéogrammes ? Les représentations de danse seraient ainsi des conventions visuelles, dont l'essentialisation des personnages et de leurs mouvements aurait une portée symbolique. Peut-être que celles-ci sont tirées précisément de moments rituels donnés. Or, il est difficile de certifier ce point. En revanche, à partir de l'ensemble des thèmes représentés et de la sélection thématique et visuelle opérée, nous pouvons proposer de voir l'acte même de représenter comme un geste rituel ou faisant partie d'un ensemble gestuel rituel. Dans ce cadre, la recherche de véracité dans la représentation n'a pas de sens.

I.B.1.2. Eléments de définition. Orants ou danseurs ?

²¹⁵ Ragazzi 2010, p. 132.

L'étude des premières mises en image de mouvements en Italie préromaine et les choix visuels opérés permettent de donner une première définition qui constituera un point de repère initial. Nous relevons ainsi trois critères fondamentaux, à savoir : (1) les membres supérieurs levés, (2) les membres inférieurs écartés, éventuellement levés et fléchis, et (3) l'action chorégraphique qui est déterminée par le nombre et la redondance de figures engagées dans un même mouvement, c'est-à-dire la répétition de mêmes figures dans une posture similaire.

Il est difficile d'affirmer que la disposition des personnages résulte de pratiques réelles effectuées à un moment donné. Il est difficile aussi de croire que, si les représentations nous livrent des figures « en tapis » ou alignées, puis disposées de manière circulaire, il s'agirait d'une évolution dans les pratiques dansées perceptible dans l'image. Nous relevons dans tous les cas ce que nous définissons comme des danseurs, c'est-à-dire des individus engagés dans des actions motrices non ordinaires, au contraire de la marche et de la course, et représentés dans des postures données. Ces figures ont souvent été identifiées comme des orants. Cette terminologie implique l'exécution – et en l'occurrence la représentation – d'un geste de prière. Il est cependant difficile ici de déterminer la nature et la fonction du geste représenté et qui consiste à lever les membres supérieurs. Même si le cadre dans lequel elles apparaissent, de l'objet sur lequel elles sont gravées et le degré de technicité qui a été mis en œuvre pourraient les y rattacher, il n'est pas possible de déterminer avec certitude si les scènes figurées dépeignent des performances religieuses et rituelles précises. Nous préférons ainsi, plutôt qu'orant, employer la terminologie de danseurs.

Gaudenzio Ragazzi et Angelo Fossati ont notamment identifié des danseurs armés. Il s'agit de personnages représentés en mouvement selon les critères relevés – à savoir les membres inférieurs écartés et les membres supérieurs levés – mais pourvus d'armes, comme un bouclier, une hallebarde ou un poignard. Ce que les auteurs mentionnés identifient comme des scènes de danse armée sont celles composées de deux personnages qui se font face, lèvent leurs armes et les portent en direction de leur adversaire. L'affrontement est évident, mais la chorégraphie dansée l'est beaucoup moins. Sur le bloc rocheux n° 4 de Paspardo dans le Valcamonica (ill. 29), quatre groupes de deux personnages sont alignés horizontalement. Ils brandissent chacun une ou plusieurs armes en direction de leur adversaire. Les membres supérieurs sont levés, les membres inférieurs écartés. D'après Dario Sigari, ces figures

seraient engagées dans des duels rituels et initiatiques²¹⁶. Nous soulignons, comme l'auteur, le caractère belliqueux de la représentation²¹⁷. Dans l'état actuel des vestiges et des données iconographiques, il nous semble difficile d'aller plus avant dans l'interprétation.

Ainsi la représentation du mouvement se caractérise par des membres inférieurs espacés et des membres supérieurs levés. Les scènes de danse seraient définies par le nombre des personnages engagés dans une même action. Alors que les premières représentations présentent des individus disposés anarchiquement et en tapis sur une surface plane – les parois d'une tombe ou un bloc rocheux, les personnages tendent à s'organiser de plus en plus sur une ligne droite et horizontale et à se rapprocher jusqu'à se lier par les mains. Dans d'autres cas, les personnages seront disposés de manière circulaire, autour d'un objet ou non, ce qui invite à identifier les représentations comme des manifestations chorégraphiées, collectives et circulaires, à savoir des danses. Dans ce cadre, nous pouvons nous interroger sur l'évolution iconographique de la représentation du mouvement en Italie préromaine au cours du premier millénaire avant J.-C.

²¹⁶ Sigari 2011, p. 167 : « Le scene di lotta o di duello sono solitamente definite dalla presenza di soli due o al massimo tre soggetti. Il terzo elemento, astante, può essere completo o meno, suggerendo così una narrazione diversa. In linea di massima quanto è rappresentato è un duello iniziatico, rituale. La presenza di soggetti incompleti a guardia di uno dei due contendenti o di entrambi sottolinea il valore rituale della rappresentazione: una lotta sotto la protezione degli spiriti degli antenati o di divinità ctonie. »

²¹⁷ Id., p. 170 : « In questa sede ci si limita a sottolineare l'importanza di questa scena come possibile scena di guerra. Se rituale o meno è difficile stabilirlo e comunque meriterebbe uno studio ulteriore soprattutto riferito all'uso della spada e dell'ascia in contesti bellici e non. Indubbiamente non si tratta della medesima coppia impegnata nella lotta essendo tutte diverse le coppie (anche per la sola impugnatura delle armi). In aggiunta si evidenzia come nelle scene di lotta tra armati queste riguardano sempre e solo due individui, a volte accompagnati da un terzo soggetto o in attesa di prendere parte anch'esso alla disputa, o a guardia della lotta e in questi casi trattasi di incompleti, spiriti ctoni. »

I.C. Délimitation de l'image étrusque de la danse : de la représentation de l'action performative à la visualité de l'image.

L'image étrusque de la danse va reprendre, à partir du VIII^e siècle avant J.-C., les éléments visuels déjà mis en place dans l'iconographie préhistorique. L'*olla* n° 139 de Bisenzio illustre ce point (ill. 30)²¹⁸. L'objet contenant, dont la lèvre est évasée, le col resserré, la panse globulaire et le pied haut d'après une forme inspirée vraisemblablement de celles liées à la consommation du vin en Grèce, a été découvert dans la nécropole des Buccacce. Le décor bichrome est composé de motifs géométriques disposés en lignes horizontales sur la panse de l'objet. Dans la partie inférieure une file de figures anthropomorphes se distingue. Les personnages sont traités en silhouette. Le torse est formé d'un triangle inversé. Le vêtement revêtu, une longue tunique, est indiqué par un triangle. Les membres supérieurs sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs, et liés aux personnages adjacents. Comme dans les représentations préhistoriques et protohistoriques de l'Italie du Nord étudiées précédemment, nous distinguons des éléments visuels caractéristiques qui nous permettent de postuler en faveur d'une représentation de danse : la répétition des figures dans une même attitude, la liaison entre les personnages et le traitement des membres supérieurs²¹⁹.

L'étude d'une période chronologique large, à savoir du VIII^e siècle jusqu'à la fin du Ve siècle avant J.-C., permet de mettre en lumière les différentes stratégies mises en place dans la représentation étrusque de la danse. Nous relevons ainsi trois éléments distinctifs que nous présentons ici : la construction visuelle des corps, la présence de musiciens et l'apparence des acteurs.

I.C.1. La construction du corps.

²¹⁸ Le vase appartient à une série documentée par Ake Akerström et Marina Martelli. Cf. Akerström 1943, p. 97, Martelli 1980, p. 74 suiv., n. 33 et Martelli 2000, p. 75 : « Il vaso appartiene ad una serie, sinora poco studiata, documentata, oltre che a Bisenzio, a Tarquinia, Vetralla (Poggio Montano), Pitigliano, Sovana, Chiusi. Il luogo di fabbricazione va probabilmente individuato in Bisenzio, da cui proviene il maggior numero di esemplari. I contesti indicano una escursione cronologica tra l'ultimo quarto dell'VIII ed il primo del VII sec. a.C.

²¹⁹ Marina Martelli parle de chœur, sans toutefois aller plus avant dans l'interprétation. Cf. Martelli 2000, p. 75 : « Il tema del chorus è probabilmente desunto dal repertorio del geometrico greco, in cui esso è presente nella produzione di vari centri. »

Par construction du corps nous entendons le résultat d'un processus de réflexion qui a consisté à retranscrire sur une surface en deux dimensions une action corporelle normalement perçue par l'œil en quatre dimensions. La réélaboration est ainsi inévitable. Le rendu est issu d'une réinterprétation mentale, un assemblage d'éléments visuellement signifiants, ceci afin que le mouvement corporel suggéré et la danse représentée soient perceptibles par celui qui les regarde. Ces différents éléments sont arrangés dans l'image de manière à faire sens. Est alors opérée une codification visuelle de l'image. Dans ce cadre, la construction du corps est déterminante dans la définition de l'image étrusque de la danse. Nous relevons quatre éléments distinctifs qui forment des principes : le mouvement des membres supérieurs, le retournement des figures, leur répétition ou leur alternance. Dans tous les cas, le mouvement suggéré renvoie à une action corporelle différente des actions motrices ordinaires, et dont la finalité peut répondre à un besoin immédiat clairement identifiable. Le mouvement des membres supérieurs est déterminé par quatre positions (ill. 31) : (1) une position levée, (2) médiane et symétrique, (3) asymétrique, (4) ou vers le bas. Les membres inférieurs sont d'ordinaire dans un mouvement de marche, de mouvement soutenu ou de bond.

I.C.1.1. Présentation du problème.

Ces caractères distinctifs doivent être posés au travers de la question de leur représentation, de la fonction donnée à l'image et de sa relation avec son contexte d'utilisation. Les parois de la tombe du Triclinium (n° 509 du corpus) constituent un bon exemple. Le monument est pourvu de fresques sur ses quatre parois internes (ill. 32). Celle du fond dépeint une scène de banquet tandis que les parois latérales accueillent des scènes de danse liées à la consommation du vin. L'étude des personnages engagés dans des pas de danse, et notamment d'un détail de la paroi gauche (ill. 33), révèle une construction particulière du corps et du geste. La posture adoptée est assez invraisemblable. La tête est tournée vers la gauche et légèrement inclinée. Le torse est représenté de face, si l'on suit la ligne des aisselles ou le placement des pouces. Le traitement du manteau indiquerait toutefois un buste de dos²²⁰. Le membre supérieur à gauche sur le détail est légèrement plié et dirigé vers le haut, la main est ouverte, les doigts

²²⁰ Les pans du manteau, qui tombent normalement sur le devant du personnage et s'arrêtent au niveau de la poitrine, ont été tirés sur le torse, passés sous les membres supérieurs puis fixés avec la partie formant un arc qui est habituellement laissée dans le dos. La représentation de ce nœud sur le devant du personnage est exceptionnelle. La figure ici présentée est issue d'un calque effectué par Carlo Ruspi en 1832 et actuellement conservé au Deutsches Archäologische Institut à Rome. Un examen attentif des peintures originales, conservées au Musée archéologique de Tarquinia depuis leur détachement des parois de la tombe en 1949, a révélé que la copie effectuée au XIXe siècle était juste. Le manteau est bien noué autour du torse du personnage comme indiqué.

orientés vers le haut. Le membre supérieur à droite est fléchi et dirigé vers le bas, la main ouverte effectue une légère torsion qui oriente les doigts vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont représentés de profil, dirigés vers la droite, provoquant ainsi une grande torsion du bassin qui est aussi représenté de profil. Les pieds sont très alertes : l'un est levé, l'autre sur la plante. Ainsi, la tête, le buste et la partie inférieure du corps sont représentés dans trois positions assez nettement différentes. L'invraisemblance de la posture conférée à la figure répond-elle à des conventions iconographiques, ou s'agit-il de choix délibérés effectués par l'imagier dans le but de signifier quelque chose ? Ne permet-elle pas finalement de représenter plusieurs positions de danse en une seule figure ? Si tel est le cas, cette condensation aurait-elle pour objectif d'évoquer et de résumer plusieurs mouvements et donc différents moments ? La danse orgiastique dans laquelle le personnage est représenté a en effet la particularité d'être très vif. Les choix effectués par les imagiers devaient certainement répondre à la nécessité d'en capter l'impression générale et la vitalité, et d'en résumer les différents mouvements. Ainsi, si le buste représenté de face pourrait renvoyer à un instant intermédiaire, le manteau qui évoque le dos pourrait faire allusion à un instant suivant, et la tête orientée vers la gauche à un instant précédent, ou inversement. La posture donnée aux figures, contorsionnée et évoquant l'exécution d'un mouvement vif, serait alors conçue de manière à donner une idée du mouvement qui était probablement effectué. La transposition sur une surface plane et en deux dimensions d'une activité comme la danse, normalement perçue par l'œil en quatre dimensions, rend la réélaboration de la gestuelle indispensable afin de la rendre perceptible et compréhensible. Dans le cas de la danse orgiastique, les gestes étant rapides, vifs et variés, les imagiers ont été contraints de formuler un système de représentation afin de rendre les mouvements et l'impression générale de la danse. La posture devient alors *schema*, ou signe. La codification vise à rendre perceptible le mouvement que les imagiers souhaitaient suggérer, et de réduire, condenser et essentialiser ainsi plusieurs mouvements, et peut-être même plusieurs moments. Ainsi, l'ensemble des postures données aux personnages représentés sur les parois latérales de la tombe tarquinienne devait donner une idée de la danse. Les parois, marquées par l'impression de tumulte qui ressort de la construction des personnages, apparaissent en opposition avec la paroi du fond. Le banquet qui y est représenté apparaît beaucoup plus calme et avec des personnages aux gestes mesurés. Cette opposition devait avoir une fonction précise dans ce contexte funéraire, probablement celle de marquer, comme Mario Torelli l'entend pour la tombe des Inscriptions

à Tarquinia par exemple²²¹, à la fois un axe et le cheminement du regard vers la paroi du fond. Ce cheminement répondrait à un imaginaire collectif autour de la mort et de la destinée du défunt, à savoir son voyage tumultueux mené dans l'au-delà avant d'accéder au monde des Bienheureux, symbolisé par le banquet sur la paroi du fond²²².

I.C.1.2. La position levée des membres supérieurs. Orants ou danseurs ?

La position levée des membres supérieurs, ainsi que celle en asymétrie, est particulièrement commune pour signifier le mouvement. Elle est cependant à distinguer des figures d'orants, comme une statuette féminine conservée au musée du Louvre (ill. 34). Les membres supérieurs du personnage sont en effet levés. Ils sont disposés de manière symétrique de part et d'autre de la figure. Les bras sont horizontaux, les avant-bras obliques vers le haut et les mains sont ouvertes. Les paumes sont orientées vers le haut, en signe d'oraison. Le geste est à mettre en parallèle avec celui qu'effectuent les deux personnages féminins représentés sur la paroi droite de la tombe des Jongleurs (n° 495 du corpus) datée de 520 avant J.-C. (ill. 35). Le geste est le même en effet, mais représenté de profil et rabattu selon un procédé visuel déjà relevé par exemple par Jean-René Jannot²²³. Les deux personnages se font face. Les membres supérieurs sont levés et portés en avant. Les bras sont à l'horizontale. Les avant-bras sont verticaux. Les mains sont obliques, orientées vers l'intérieur, les paumes dirigées vers le haut. Les membres inférieurs sont notablement immobiles et joints. Le geste est semblable à celui d'un orant. Cependant la présence d'un musicien, et en l'occurrence d'un joueur de flûte de Pan au centre de la scène, invite à identifier une scène de danse statique. La position levée des membres supérieurs accompagne aussi les bonds, tel que nous le rencontrons sur les parois de la première chambre de la tombe de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (n° 499 du corpus) où une scène de danse se développe (ill. 36). Elle contribue alors à indiquer un élan fort du corps, une prise d'élan, que nous pouvons rencontrer aussi sur les scènes de danse de lamentation, comme l'illustre le relief n° 447 conservé à Copenhague (ill. 37). L'une des quatre faces accueille une scène de *prothésis*. Autour d'un défunt exposé sur un lit funèbre, six personnages exécutent des gestes divers. Sur une face adjacente, cinq figures féminines

²²¹ Torelli 1997, p. 130 et suiv.

²²² La représentation du banquet en contexte funéraire a été interprétée à plusieurs reprises comme une allusion au monde des morts. Bruno D'Agostino présente ce courant de pensée : « Un'altra interpretazione, che potremmo definire 'magico-rituale', è quella secondo cui le immagini si riferiscono alla vita futura del defunto nell'aldilà : un aldilà che si vuole simile a questo mondo. » Cf. D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 32. Sur le banquet comme allusion au monde des morts, cf. Roncalli 1997, à partir de la tombe des Démons Bleus à Tarquinia.

²²³ Pour le procédé visuel, cf. par exemple Huth 2003. Il existerait aussi celle du dépliement de l'espace, que Jean-René Jannot évoque notamment pour l'iconographie étrusque. Cf. Jannot 1986b, p. 120 et suiv.

représentées dans des gestes de lamentation se dirigent vers la droite, très vraisemblablement en direction de la scène de *prothésis*. La première, à droite, se griffe les joues selon le geste habituel : les poings sont levés près du visage, l'un d'eux est porté sur une joue²²⁴. Derrière elle, quatre personnages féminins se suivent. Le premier et le troisième lèvent les poings de part et d'autre de la tête tandis que le deuxième et le quatrième portent les poings à la poitrine. Ces quatre personnages renvoient au mouvement caractéristique de la lamentation funèbre qui consiste à se frapper la poitrine. L'imagier aurait choisi deux moments précis et caractéristiques de ce même mouvement : la prise d'élan, représentée par les poings levés, et le moment de l'impact, représenté par les poings placés sur la poitrine. Les personnages, figurés dans des moments différents mais majeurs, alternent de manière régulière, probablement afin de noter la cadence, la régularité et le caractère redondant de l'action. Les raisons de la sélection de ces deux moments pourraient être dictées par le sens donné à l'image. Les sources littéraires nous informent en effet de la violence de certains gestes qui composent ce rituel funèbre. Celui qui consistait à se frapper la poitrine était si violent qu'il pouvait provoquer un bruit de claquement²²⁵. Dans le cas du relief clusilien étudié, l'imagier a insisté sur la prise d'élan des poings, qui détermine la violence du geste, et leur impact sur la poitrine, moment bruyant. Ce geste avait très certainement un caractère ostentatoire, par le bruit émis mais aussi par la gestuelle qui se donnait à voir.

I.C.1.3. La position asymétrique des membres supérieurs. Danse ou course ?

La position asymétrique des membres supérieurs constitue de même la position la plus commune afin d'indiquer le mouvement. Cependant, alors que la position levée serait limitée aux élans physiques et émotionnels tels que la danse ou les lamentations, la position asymétrique renvoie à tout mouvement cadencé, et en premier lieu à la course. Sur la face A de l'amphore campanienne 1907.5.2056 conservée au British Museum à Londres en effet (ill. 38)²²⁶, deux personnages avancent vers la droite. Les membres supérieurs se répondent asymétriquement de part et d'autre du corps. Toutefois, les avant-bras sont fortement portés vers les extérieurs et les mains sont d'ordinaire dans l'alignement des avant-bras. Si la main tend à se déporter obliquement, il s'agira de celle portée en arrière du corps et elle sera

²²⁴ Ce même geste apparaît sur les reliefs Florence 93488 B II 2 et Palerme B II 7 (dénomination Jannot 1984a). Cf. Jannot 1984a, fig. 111 à 115 et 126 à 128.

²²⁵ Cf. par exemple Euripide, *Les suppliantes*, v. 71-72 : « Voici qu'aux sanglots, nouvel assaut, d'autres sanglots succèdent, et que résonnent des mains d'esclaves. » ; id., *Alceste*, v. 86-87 : « Entendez-vous quelque chose derrière les murs – Un gémissement ? Des mains qui claquent ? ».

²²⁶ Parise Badoni 1968, p. 45, pl. XX, n. 7.

décalée vers le haut par rapport à l'avant-bras. Les membres inférieurs sont très écartés, nettement représentés dans une action très vive et très rapide. Les personnages représentés forment d'ordinaire un groupe de coureurs, comme l'illustre l'objet retenu (ill. 38). Ils ne sont que très rarement isolés dans l'image, tel que nous le rencontrons exceptionnellement sur la paroi gauche de la tombe du Polichinelle à Tarquinia (ill. 39). Le personnage représenté est pourvu d'un bonnet conique, d'une tunique courte à damier et d'un petit pagne qui lui cache l'entrejambe. Son vêtement permet de l'identifier au *Phersu*, tel que le définit Jean-René Jannot et tel qu'il apparaît ponctuellement dans l'iconographie tyrrhénienne²²⁷. Le personnage est d'ordinaire engagé dans des mouvements vifs à rattacher à la danse. La posture dans laquelle il apparaît cependant diffère ici et se rattache très nettement selon nous à la course. Les deux membres supérieurs sont disposés de manière asymétrique de part et d'autre de la figure. Ils sont pliés en angle droit. Le membre supérieur porté en avant est dirigé vers le haut. Le membre supérieur porté en arrière est dirigé vers le bas. Les mains sont fermées en poing. Elles sont dans l'alignement des avant-bras. Les membres inférieurs sont largement espacés, indiquant ainsi un mouvement très soutenu. Ainsi, les mains peuvent être ouvertes, ou fermées en poing.

La mise en série de ces images de sportifs permet ainsi de donner une définition à la posture de course, et permet de préciser dans certains cas l'action de personnages représentés exceptionnellement de manière isolée ou paratactique²²⁸, comme l'illustrent les antéfixes de Pyrgi (ill. 03 et 04). L'attribution architecturale de ces dernières n'est toujours pas assurée. Elles auraient pu appartenir soit au temple B de Pyrgi, soit aux édifices de prostitution sacrée situés à proximité immédiate²²⁹. Elles sont datées de l'extrême fin du VI^e siècle avant J.-C., c'est-à-dire vers 510-500 avant J.-C. Ces antéfixes, ainsi que le site de Pyrgi, ont fait l'objet de nombreuses études et de nombreux débats. L'histoire du sanctuaire est intimement liée à l'histoire politique de la cité de Cerveteri qui vit un changement de régime à la même période, et passa ainsi d'un système tyrannique au modèle grec de la *polis*²³⁰. L'environnement du temple B est exceptionnel par les lamelles d'or inscrites en phénicien et étrusque découvertes à proximité immédiate et qui désignent la divinité étrusque Uni, assimilable à l'Astarté

²²⁷ Cf. Jannot 1993c. Sur le *Phersu* étrusque, nous renvoyons aussi aux travaux suivants : Blome 1986 et Szilágyi 1981b.

²²⁸ Selon la définition que donne Anne Jacquemin à partir du site de Delphes. Cf. Jacquemin 1999, p. 159 : « Sont ainsi désignés [paratactiques] les groupes dont les éléments ne sont pas liés par une action de sorte qu'ils peuvent être pris individuellement comme des œuvres ayant un sens en eux-mêmes. »

²²⁹ Cf. Massa-Pairault 1992, p. 68.

²³⁰ Id., p. 67.

punice, ainsi qu'un roi de Cerveteri : Thefarie Velianas²³¹. Les antéfixes découvertes seraient liées au culte d'origine étrangère qui aurait été régulièrement pratiqué dans le temple B et dans son environnement immédiat (ill. 03 et 04)²³². L'interprétation proposée pour les antéfixes par Françoise-Hélène Massa-Pairault voit donc l'évocation la représentation d'une danse, et en particulier celle de Memnon et ses compagnons, et Aurore²³³. Le traitement du corps dans l'image répond à la définition que nous donnons de la course. Les membres inférieurs sont en effet fortement écartés. Le membre inférieur arrière est tendu tandis que le membre inférieur porté en avant est fléchi et levé. Les membres supérieurs sont disposés amplement de part et d'autre des figures. Le membre supérieur porté en avant est fléchi. Le bras est oblique, dirigé vers le bas. L'avant-bras est à l'horizontale. La main est dans l'alignement de ce dernier. Le membre supérieur positionné en arrière est de même fléchi. Le bras est à l'horizontale. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas. La main est dans son alignement. Le personnage identifié comme Aurore est dans une attitude légèrement différente : les bras sont près du buste, mais les avant-bras sont levés. Les mains tiennent chacune un disque rayonnant. Bien que le haut du corps diverge des personnages précédents, les membres inférieurs font écho à un mouvement de course : le pied en arrière est sur la pointe afin de propulser le corps, le membre inférieur en avant est levé, plié en angle droit et le pied positionné à l'horizontale, déterminé à se poser loin dans l'espace. La posture des personnages nous invite ainsi à reconsidérer l'interprétation qui en est donnée. Plutôt que de la « danse » du Soleil et de l'Aurore, nous devrions y voir leur course autour de la terre.

²³¹ Id., p. 68.

²³² Id., p. 70 : « Le antefisse a figura intera hanno invece animato il dibattito di questi ultimi anni. Molte di esse sono state trovate lungo i lati del tempio B e perciò attribuite, con una certa dose di plausibilità, a questo edificio. Ora nuove argomentazioni fanno proporre una loro possibile collocazione sul tetto delle camere delle *hieródouloi*. Quale che sia stata la loro distribuzione tra tempio B e stanze delle *hieródouloi*, è comunque chiaro che le loro raffigurazioni sono collegate con gli aspetti erotici e astrali delle divinità di Pyrgi. »

²³³ Ibid. : « Ecco perché crediamo di poter riproporre la nostra interpretazione, che insiste sull'importanza del mito di Memnone e dell'Aurora e quindi sugli aspetti « luminosi » e « astrali » di una particolare Afrodite. Le antefisse avrebbero allora la funzione di un vero *chorós* di tragedia: sarebbero il commento più esplicito della storia sacra presupposta dal culto. Quelle con uomini con testa di uccello sembrano evocare, più che danze iniziatiche ed erotiche quali quelle del *géranos*, la metamorfosi dei compagni di Memnone mentre si svolgono i riti funebri davanti al suo tumulo. Alle raffigurazioni di queste antefisse forse rispondevano le figure stesse dell'Aurora o delle Ore (simbolo del ciclo temporale) con calzari alati. Seguono altri danzatori in un ambiente che sembra tutto di fuoco: una figura maschile in mezzo a fiamme, o a raggi luminosi, e una fanciulla con patera in ciascuna delle mani. La nostra ipotesi è che si tratti di due protagonisti di un gioco cosmico-astrale (Emera-Aurora raccoglie a luce di Etere, suo fratello, sulle paterne che servono da specchio). Infine, troviamo antefisse con *pómios* e *pómia híppon*, tra cavalli alati. Il *pómios* è simile a Eracle. Come la *pómnia*, che con la sua corta tunica assomiglia a un'Amazzone, il *pómios*-Eracle prende il suo slancio da una base sagomata. Abbiamo interpretato queste basi come le *pýlai* del mondo, le estremità della terra dove tramonta (e rinasce) il sole. Come l'evocazione di Memnone sottolinea gli elementi funerari del culto, quella di Eracle *Pómios* e della sua compagna indica un'apoteosi: apoteosi erotica della fanciulla, simile ad Afrodite, che si ingigantisce per diventare un'ipostasi dell'Aurora tra i suoi cavalli alati; apoteosi di Eracle che ha superato i limiti umani fino a toccare l'Aurora e il Sole. »

La posture asymétrique est communément employée dans les représentations de danse, tel que l'illustre l'urne clusinienne n° 419 conservée au musée archéologique de Florence (ill. 40)²³⁴. Les deux longs côtés de l'objet sont sculptés de scènes figurées : un banquet d'un côté, et une scène de danse de l'autre. La scène de danse se caractérise par la présence de cinq personnages féminins tous représentés dans une même posture : les membres supérieurs sont positionnés de manière asymétrique. Celui porté en arrière est levé. Le bras est à l'horizontale, ou légèrement dirigé vers le bas. L'avant-bras est à la verticale et la main est ouverte, orientée vers l'intérieur, la paume vers le haut. Le membre supérieur porté en avant est plié et rabattu sur le buste. Le bras est à la verticale vers le bas. L'avant-bras est à l'horizontale ou légèrement oblique vers le bas. Il s'inscrit sur le buste. La main est ouverte, dirigée vers le haut et la paume orientée vers l'extérieur. Les membres inférieurs, de profil, sont espacés et marquent un mouvement vif presque bondissant. Le membre inférieur en arrière est tendu, le pied est à plat. Le membre inférieur en avant est levé et plié en angle droit. Le pied est en pointe vers le bas. La tête, de profil également, est ici dans le sens de direction inverse à celui des membres inférieurs. Contrairement aux scènes de course où les personnages sont tous représentés dans la même direction, les danseuses de l'urne étudiée se distinguent par leur direction opposée, créant ainsi des oppositions, des isolations ou des rencontres. Dans ce cadre, nous notons que le premier personnage à partir de la gauche sur l'image se dirige vers la gauche, mais la tête se tourne vers le second personnage qui le regarde dont les membres inférieurs sont au contraire orientés vers la droite. Les membres inférieurs du troisième personnage rencontrent ceux du second, mais sa tête est tournée vers la droite. Il apparaît isolé du reste du groupe. Le quatrième et le cinquième personnage se regardent mais leurs membres inférieurs s'opposent. Le quatrième se dirige en effet vers la gauche, mais sa tête est tournée vers la droite. Le cinquième a les membres inférieurs orientés vers la droite, mais sa tête est tournée vers la gauche. Sur le relief clusilien, le retournement et l'opposition des personnages rendent évidents l'enchaînement et l'identification comme une scène de danse.

I.C.1.4. Danse ou course : les cas limites.

Ainsi, parmi l'ensemble de la documentation visuelle dépouillée, nous relevons des scènes dans lesquelles la représentation du corps répond aux critères définis pour la course mais qui

²³⁴ Il s'agit du relief n° 419 de notre corpus.

soulèvent toutefois des incertitudes. L'amphore sans numéro conservée au musée archéologique de Chianciano Terme et découverte dans la nécropole de Tolle à Chianciano Terme en illustre un exemple (ill. 41)²³⁵. Nous y distinguons une série de personnages qui se suivent. Tous se dirigent vers la gauche dans des postures identiques. Les membres supérieurs sont positionnés de manière asymétrique. Ils sont pliés. La main portée en avant est oblique et décalée vers l'avant par rapport à l'avant-bras. La main portée en arrière est positionnée à l'horizontale. Le traitement des mains diffère de ce que l'on a pu relever. Cependant, la symétrie des personnages, la vitesse suggérée par le fort écartement des membres inférieurs et le traitement oblique ou à l'horizontale de la chevelure indiquent la haute performance corporelle qui pourrait relever de la course. Le traitement exagéré et redondant des mains nous amène cependant à nuancer cette interprétation, de même que les personnages eux-mêmes. Ces derniers en effet sont vêtus d'une longue tunique ainsi que d'une étoffe qui couvre les épaules, tombe dans le dos en arc de cercle et en deux pans sur le devant. Cet habillement est particulièrement récurrent chez les personnages féminins. Il s'agirait du vêtement aristocratique selon Larissa Bonfante²³⁶, que l'on rencontre aussi dans les scènes de danse de manière régulière. Les scènes de course de plus sont d'ordinaire pratiquées dans l'image par les personnages masculins. S'agit-il exceptionnellement d'une scène de course féminine ?²³⁷ Ou bien, la fin du VI^e siècle avant J.-C. – date de création de l'objet en question – présentant de fortes similitudes entre pratiques sportives et dansées, s'agit-il d'une scène de danse particulièrement vive ? Les deux hypothèses sont acceptables.

I.C.1.5. Le procédé du retournement.

Dans les scènes courses, il n'est pas rare de rencontrer des personnages isolés qui présentent un retournement – la tête est positionnée dans un sens de direction opposé à celui des membres inférieurs. Il s'agit alors de noter le caractère compétitif de la scène dans laquelle certains athlètes se retournent afin de contrôler la distance à laquelle se trouvent leurs adversaires. Ce point nous permet de revenir sur l'identification de certaines scènes dont la compréhension n'est pas assurée. Nous nous arrêtons ici sur une série d'*oenochomé* en bucchero répartie notamment entre les musées de Milan, Tarquinia, Chicago et d'Edinburgh (ill. 42). La scène figurée se concentre sur la moitié supérieure de la panse des objets. Une

²³⁵ Paolucci 2007a, p. 19-20, ill. 11.

²³⁶ Bonfante 1975.

²³⁷ Nous savons qu'il existait en Grèce des courses féminines initiatiques, pratiquées notamment dans les sanctuaires d'Artémis. Sur ce point, cf. Calame 1977.

série de *gorgoneion* en marque la partie inférieure. Au-dessus de cette dernière se développent en file des personnages nus de sexe masculin. Ces derniers sont tous représentés dans une même posture. Les membres inférieurs sont espacés, selon l'action de la marche. Ils sont fléchis et de profil. Les pieds sont sur la pointe. Le talon du pied en arrière de la figure est plus relevé. Le buste est de face. Les membres supérieurs sont disposés de part et d'autre des figures. Celui en avant est fortement fléchi. Le bras est oblique vers le bas. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est ouverte. Elle est décalée vers l'extérieur, la paume est tournée vers l'intérieur et est orientée vers le haut. Le membre supérieur positionné en arrière est fléchi. Le bras est oblique vers le bas. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras ou tend légèrement à être décalée vers l'extérieur. La paume est tournée vers l'intérieur. La tête est de profil vers l'arrière, soit vers la gauche. La répétition des figures ici pourrait conduire à identifier la scène comme de la course. Cependant le retournement opéré du corps et sa permanence chez tous les personnages invite à la considérer comme une scène de danse. Dans les scènes de course, la tension musculaire exigée conduit à représenter les mains strictement dans l'alignement des avant-bras. Lorsque les mains sont exceptionnellement décalées, elles sont engagées dans une contraction ou un spasme nerveux lié à la haute concentration exigée lors de la course. C'est la main portée en arrière qui d'ordinaire peut laisser place à cette contraction²³⁸, lorsque la main qui est décalée est celle portée en avant du corps. Elle appuie alors sur le sens de direction du coureur.

Comme Jean-René Jannot²³⁹ et, plus récemment, Paul Fontaine²⁴⁰ l'ont souligné, le retournement est un procédé iconographique particulièrement présent dans l'image étrusque qui permet dans certains cas de noter le mouvement dansé. Alors que le torse sera de face, ce procédé consiste à représenter la tête et les membres inférieurs de profil mais dans des orientations et sens de direction opposés. Il apparaît dans des contextes très variés et sa fonction première nous apparaît être l'orientation du regard du spectateur vers un point

²³⁸ Nous nous fondons sur le principe de la praxéologie motrice, théorisé dans les années 1980 par Pierre Parlebas. Cf. Parlebas 1981 et Parlebas 1999. Il s'agit de l'étude de l'action motrice, enrichie par la logique, la sociométrie, la sémiotique et la linguistique, et de l'étude des tactiques et techniques du corps, et de prendre en considération les mécanismes de prise de décision ou « sémioteurs », de rapporter la nature des interactions motrices et des réseaux de communication mis en jeu.

²³⁹ Jannot 1984a, p. 258-suiv.

²⁴⁰ Fontaine 2016, § 14 : « L'orientation de la tête par rapport au mouvement du reste du corps mérite également d'être observée. [...] Véritable poncif sur les reliefs clusiniens, il allie des jambes et des pieds de profil dans une direction, un torse (au moins au niveau des épaules) figuré de face, et un visage de profil dans la direction opposée à celle des jambes. »

particulier de l'image. Sur la partie droite de la paroi d'entrée de la tombe du Singe à Chiusi en effet (ill. 43), quatre personnages sont engagés dans des actions différentes. Trois d'entre eux présentent un retournement : ils tournent la tête en direction d'un siège posé sur le sol, à l'extrême gauche de l'image, sur lequel est posé un vêtement. Le retournement vise ici selon à attirer l'attention sur ce siège et le vêtement, attention qui leur confère de fait une importance, soulignée aussi par le fait que les personnages se sont arrêtés dans leurs activités respectives – le troisième personnage s'est arrêté de souffler dans son instrument à vent, un *lituus* selon Jean-René Jannot²⁴¹ – afin de concentrer toute leur attention vers l'objet. Cette attention, et donc l'importance accordée par les retournements et jeux de regard, ont conduit les auteurs modernes à voir dans ce siège et ce vêtement une allusion au défunt²⁴² ou à la présence, réelle ou symbolique, de magistrats²⁴³.

Le second intérêt du retournement est de créer du lien visuel entre les différents personnages, et ainsi une sorte de parcours visuel et de dialogue dans l'image. Dans l'iconographie de la danse, ce point sera particulièrement présent et permettra de lier les personnages entre eux, de créer des couples de danseurs et de créer des programmes. Sur le relief n° 419 conservé à Florence et précédemment étudié (ill. 40), nous relevons que certains personnages se regardent, formant ainsi des couples isolés des autres danseurs. Le positionnement des membres inférieurs à l'opposé des têtes permet cependant de lier les couples entre eux ainsi de conférer une unité d'ensemble à la scène, tout en donnant une impression de cadence, de rythme et de mouvement tournant particulièrement vif. Sur la paroi droite de la tombe n° 513 dite aussi 5513 à Tarquinia (ill. 44), le personnage féminin représenté en train de danser – les membres supérieurs sont levés – se dirige vers la droite en direction d'autres danseurs mais tourne la tête en direction d'un joueur d'instrument à cordes qui le regarde, marquant ainsi le lien qui les unie, à savoir la musique et la danse.

Dans le cadre de la danse, le retournement contribue donc à la notation du mouvement dansé. Il fait sens lorsque plusieurs personnages sont représentés, tous avec la technique du retournement ou non. Le retournement seul n'implique pas nécessairement la danse. Il s'ajoute à des constructions corporelles caractéristiques telles que la position des membres supérieurs, la gestuelle, ou la cambrure. Le retournement permet aussi d'augmenter

²⁴¹ Cf. l'étude de l'auteur sur les musiciens étrusques : Jannot 1988.

²⁴² Jolivet 1993.

²⁴³ Jannot 1998.

l'impression de mouvement dans l'image. Sur le relief n° 419 déjà mentionné (ill. 40), tous les personnages féminins sont représentés selon la technique du retournement et permet, avec le traitement élané des membres inférieurs, de conférer aux postures une impression de mouvement tournant vif. Cependant, le retournement n'est pas systématiquement employé. Il peut apparaître chez certains personnages, tandis que d'autres présenteront une tête et des membres inférieurs dans un même sens de direction. Il permet ainsi d'enrichir et varier la gamme des mouvements dans les représentations de danse, et l'oppose aux représentations sportives et en premier lieu à la course.

I.C.1.6. La cambrure du corps.

Sur la paroi droite de la tombe Cardarelli (n° 501) à Tarquinia (ill. 45), le personnage masculin situé à l'extrême gauche sur l'image se retourne ostensiblement vers les trois autres personnages qui composent l'image. Son regard est attiré par le personnage masculin situé à l'extrême droite sur l'image qui lève une coupe, vraisemblablement afin de jeter sur lui, selon les règles de la version érotique du jeu du kottabe, la dernière goutte de vin qu'elle contient²⁴⁴. Les membres supérieurs sont asymétriques et la cambrure du corps très prononcée, renchérie par le traitement des membres inférieurs. Le retournement du corps peut en effet entraîner la cambrure. Cette dernière se caractérise par le creusement des reins et la flexion du corps en avant, en arrière ou de côté. Elle est déterminée par le mouvement du buste et du haut du corps, et peut être accentuée par le positionnement des membres inférieurs. Marie-Hélène Delavaud-Roux note la cambrure du corps dans les représentations corinthiennes²⁴⁵, que Germaine Prudhommeau qualifie d'« ensellé »²⁴⁶. Elle est généralement accompagnée du déplacement des fesses vers l'arrière du corps afin d'augmenter le creusement des reins²⁴⁷. Nous ne percevons que très rarement le déplacement des fesses dans l'image étrusque. Mais la cambrure est régulière, surtout lorsque les pas se font plus vifs.

I.C.1.7. Le positionnement des membres inférieurs.

²⁴⁴ Cf. Lissarrague 1987a, p. 78 ; Richter 2000, p. 75. Pour l'origine du jeu, cf. Pütz 2003, p. 221 et suiv.

²⁴⁵ Delavaud-Roux 1995, p. 56.

²⁴⁶ Prudhommeau 1965, p. 45, et pl. 15.

²⁴⁷ Cf. aussi Fontaine 2016, § 15. L'auteur souligne que les danseurs étrusques, contrairement aux danseurs grecs, ne se frappent pas des parties du corps telles que fesses, tête ou ventre.

Le personnage à l'extrême gauche sur la paroi droite de la tombe Cardarelli (ill. 45), est remarquable aussi par le traitement de ses membres inférieurs. Ils sont tous deux fléchis. Le membre inférieur porté en avant forme appui. Le pied est sur la pointe. Le membre inférieur en arrière est levé. Le pied pointe vers le bas. Le fléchissement des membres inférieurs dans l'iconographie permet d'indiquer le mouvement dans lequel se trouve le personnage. Il peut être plus ou moins prononcé. Le simple fléchissement, avec les pieds à plat sur le sol, permet d'indiquer l'état actif du personnage. La marche est indiquée par les membres inférieurs d'ordinaire tendus et peu espacés. Si un fléchissement des membres inférieurs l'accompagne, ce dernier introduit un mouvement cadencé, de bas en haut, du corps. Lorsque les membres inférieurs sont en revanche pliés en angle droit ou lorsque l'un des deux est levé en avant ou en arrière, le mouvement noté est beaucoup plus vif. Il implique un pas sauté, ou un bond. Cette indication de bond est souvent accompagnée d'un mouvement vif des membres supérieurs. Ces derniers sont alors levés ou asymétriques. Et le corps peut présenter une cambrure, comme l'illustre la paroi gauche de la tombe du Mourant à Tarquinia (ill. 46). Le danseur présente un retournement, accompagné d'une forte cambrure. Le torse est de face, les membres supérieurs sont asymétriques. La tête est de profil vers la gauche et est orientée vers le bas de par la cambrure. Les membres inférieurs sont de profil vers la droite. Le membre inférieur droit forme appui. Il est fléchi et le pied est à plat sur le sol. Le membre inférieur gauche est plié en angle droit. Il est levé et porté haut vers l'arrière. Sur l'hydrie B 59 conservée au British Museum à Londres (ill. 06)²⁴⁸, quatre personnages armés, disposés en deux groupes, s'affrontent. D'après Raffaella Bonaudo, il s'agirait d'une scène de danse en raison de la position élancée des membres inférieurs des personnages. Les quatre personnages ont en effet le membre inférieur en arrière tendu. Il est positionné de manière oblique, comme si elle propulsait le corps. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit et levé haut devant le corps. Le traitement des membres inférieurs et la posture sans variation d'un personnage à un autre, à l'exception du membre supérieur porté en arrière, nous invite à y voir plutôt un exercice sportif que dansé. Le traitement des membres inférieurs souligne la performance sportive élevée du combat. L'alternance que l'on note dans le traitement des membres supérieurs crée un rythme, que l'on ne rapprocherait pas à celui d'une danse, mais plutôt au combat et au mouvement des corps et vraisemblablement à la volonté de souligner, par l'insertion de ce rythme visuel, la grâce du combat comme on pouvait alors

²⁴⁸ Cf. Bonaudo 2004, cat. 1 ; Helbig 1881, p. 159 ; Dümmler 1888, p. 166 ; Pottier 1892, p. 254 ; Endt 1899, n. 12 ; Webster 1928, p. 197 ; Callipolitis 1955, p. 384 et suiv. ; Strong 1967, pl. 8 ; Cristofani 1980 ; Hemelrijk 1984, p. 7 et suiv.

l'entendre²⁴⁹. Nous remarquons de plus que les membres inférieurs des personnages armés font écho aux pattes des équidés représentés sur la seconde face de l'objet (ill. 06). Deux chevaux en effet se cabrent. Nous sommes ainsi tentée de voir une correspondance entre le bond guerrier des personnages armés et le cabrage des chevaux, comme pour souligner l'élan guerrier, presque animal, des quatre combattants. Le traitement des chevaux sur la face B doit pouvoir être questionnée au travers des travaux menés par Natacha Lubtchansky sur la danse en Italie du sud et celle en particulier qu'effectuaient les chevaux Sybarites. Nous pouvons nous demander si le cabrage des chevaux de l'hydrie B 59 peut être mis en parallèle avec la danse effectuée par les chevaux Sybarites. La présence de cavaliers guidant les équidés sur l'hydrie B 59 tout en brandissant une lance dans un geste offensif ne nous permet cependant pas d'aller plus avant. Nous souhaiterions enfin, afin de corroborer notre interprétation de la scène sur la face A, rapprocher cette dernière à titre de comparaison au *dinos* Campana E 739 / Cp 223 conservé au musée du Louvre à Paris (ill. 47)²⁵⁰. Sur ce dernier en effet, bien que la scène soit en partie lacunaire, nous distinguons deux rangées de guerriers qui avancent l'une vers l'autre dans des postures tout à fait identiques. La tête est coiffée d'un casque à cimier. Un bouclier circulaire est porté en avant. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit et la main brandit une lance. Les membres inférieurs sont bondissants. Le pied en arrière est à plat ou sur la pointe. Le membre inférieur porté en avant est levé. La scène est la même que précédemment. Il s'agit d'un affrontement simultané entre deux rangées organisées de guerriers.

L'interprétation sportive de cette scène peut de plus être corroborée par une comparaison avec l'amphore à col campanienne n° 1907.5.2056 conservée au British Museum à Londres (ill. 38), et attribuée au Peintre de Milan. Sur une première face en effet, deux personnages sont engagés dans une course. La posture est très proche. Les têtes et les membres inférieurs sont dans la même direction, vers la droite. Les bustes sont de face. Le membre inférieur porté en avant est presque à l'horizontale. La main est ouverte, contractée dans l'effort. Elle est

²⁴⁹ Nous avons précédemment souligné que la beauté et la grâce d'un combat se manifestait par le rythme qui s'en dégageait. Il s'agit d'une appréhension grecque du combat et du mouvement. Notons que les hydries de Cerveteri ont vraisemblablement été conçues par des artisans d'origine grecque. Sur ce dernier point, cf. Gaultier 2003b ; Hemelrijk 1984. Sur l'appréhension du mouvement, cf. notre propos, le point 1. de l'introduction.

²⁵⁰ La bibliographie relative à l'objet est assez importante. Nous renvoyons en dernier lieu à Gaultier 2003b, p. 23-24, pl. 4, 1-2 ; pl. 5, 1 à 4 ; pl. 13, 3-4 ; pl. 42. Se reporter à la bibliographie indiquée par l'auteur, et en particulier à Pottier 1893, p. 427, fig. 3, pl. XVIII ; Endt 1899, p. 21 ; Pottier 1899, p. 511-512, p. 546 ; Pottier 1901, p. 70 ; Pfuhl 1923, vol. 1, p. 177-178 ; Price 1927, p. 28 ; Villard 1949, p. 48 et suiv. ; Cook-Hemelrijk 1963, p. 114, n. B8 ; Walter-Karydi 1973, p. 79 ; Langlotz 1975, p. 190 et suiv. ; Martelli 1978, p. 193, note 148 ; Martelli 1981, p. 9-11, fig. 42 ; Hemelrijk 1984, p. 186, note 903 ; von Bothmer 1992, p. 25-26.

oblique, légèrement dirigée vers le haut. Le membre supérieur porté en arrière est fléchi et orienté obliquement vers le bas. La main, ouverte, est l'alignement de l'avant-bras. Les membres inférieurs sont traités de manière très semblable à ceux des guerriers de l'hydrie étudiée (ill. 06). Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Il propulse le corps vers l'avant. Le pied est sur la pointe. Le membre inférieur porté en avant est fléchi et levé haut, marquant ainsi une foulée importante. Le pied pointe vers le bas. La scène est de toute évidence athlétique, et mise en parallèle sur l'objet avec une scène d'affrontement guerrier représentée sur la seconde face.

Ainsi, les scènes de danse présentent régulièrement un fléchissement des membres inférieurs, or il peut arriver qu'elles n'en présentent aucun. Sur une base conservée au musée archéologique de Pérouse (ill. 48), les différents personnages présentent des membres inférieurs espacés et tendus. Ils sont ainsi engagés dans une action similaire à de la marche. Sur l'une des faces en effet, trois personnages se déplacent vers la droite. Le premier, à l'extrême gauche sur l'image, présente un membre inférieur porté en arrière dont le talon se lève. Les deux membres inférieurs sont tendus, de même que pour les deux personnages qui le précèdent. Dans ce cadre, c'est la présence du retournement chez plusieurs personnages, et en l'occurrence ici chez le second et le troisième personnage, mais surtout la gestuelle, caractéristique, qui invite à identifier la scène à de la danse.

I.C.1.8. Une gestuelle caractéristique.

Sur ce relief en effet (ill. 48), la position des mains, très variée et expressive, relève de la gesticulation, ou de la chironomie, cet art gestuel qui constituait un élément fondamental de la danse²⁵¹.

I.C.1.8.1. De l'importance du geste dans l'image de la danse.

Jean-René Jannot a relevé l'importance accordée aux mains dans l'iconographie clusinienne en démontrant combien les artisans avaient œuvré pour tendre vers toujours plus de

²⁵¹ Sur la chironomie et son importance, se reporter aux travaux de Marie-Hélène François-Garelli : Garelli 2007, p. 38 et suiv. et en particulier notes 41 et 42. L'utilisation du terme est cependant impropre puisque, comme le rappelle Marie-Hélène François-Garelli, « La *cheironomia* a d'abord un sens technique : elle est attestée en Grèce comme exercice gymnique et c'est par extension qu'elle est parfois appliquée à la gestuelle des membres supérieurs. » Garelli 2007, p. 38-39.

naturalisme anatomique et ainsi plus d'expressivité gestuelle²⁵². L'intérêt du travail de l'auteur a été de proposer en 1984 une analyse et une classification stylistiques de son corpus et d'en distinguer des groupes d'artisans, des ateliers, contemporains ou successifs²⁵³. Ses critères de sélection se fondaient sur les traits les plus marquants et les plus communs. A l'intérieur de ces ateliers, l'auteur a pu percevoir des évolutions, aboutissant ainsi à la distinction de phases, ou familles, dans lesquelles est parfois reconnaissable la technique d'un même artiste. La méthode employée, inspirée de celle développée par John D. Beazley, consiste à étudier le décor de manière à procéder à des classifications systématiques des éléments constitutifs qui nécessitent une maîtrise particulière, comme les oreilles ou les mains. Elle permet, dans un second temps, d'attribuer ces caractéristiques stylistiques à des artistes ou des ateliers d'artistes²⁵⁴. En ce qui concerne la gestuelle, Jean-René Jannot identifie ainsi quatre stades évolutifs, sans qu'il puisse toutefois faire correspondre chacun d'eux avec un atelier en particulier. Ainsi, le premier stade montre des mains qui prennent la forme de moufles traitées de manière plate, sans aucun relief, sans aucun réalisme anatomique. Le second stade correspond à l'apparition de mains de profil et légèrement courbées. Cette représentation évolue encore avec le troisième stade, elle va plus loin grâce à l'apparition de l'étalement divergent des doigts. Ceux-ci s'ouvrent alors légèrement. Enfin dans le quatrième stade les artistes continuent à détacher les doigts les uns des autres mais adoptent l'habitude de les retourner légèrement. Dans tous les cas, ce que l'auteur note dans son étude c'est l'importance accordée à la gestuelle et la très grande stylisation dont les mains sont l'objet à tous les stades, et dans tous les ateliers. Il note la déformation au nom d'une espèce de « maniérisme précieux ».

Cependant, parallèlement et à la suite de ces approches stylistiques de l'image et du geste, se sont développées d'autres orientations qui ont révisé les préjugés de la méthode de John D. Beazley et de ses prédécesseurs. Ces dernières sollicitaient davantage le contenu

²⁵² Cf. Jannot 1984a.

²⁵³ Sur la méthode formelle et l'approche stylistique, cf. aussi les travaux effectués sur la céramique étrusque par Sir John Beazley : Beazley 1947.

²⁵⁴ Cf. Beazley 1947. La méthode employée par John D. Beazley était elle-même inspirée des travaux de Giovanni Morelli, médecin qui développa, à la fin du XIXe siècle, une technique d'attribution des œuvres de la Renaissance : elle consistait à étudier les détails de la morphologie humaine et à les comparer afin de reconnaître les différents ateliers d'artistes. Ce type de méthode a par la suite été délaissé puisqu'il ne considérait en effet que deux ateliers, deux artistes n'avaient jamais le même style, ni la même technique, une technique d'ailleurs qu'ils utilisaient durant toute leur carrière. La méthode employée en effet ne prenait pas du tout en compte le fait que finalement les techniques d'un atelier évoluent sans cesse. Alors que le premier postulat (deux ateliers n'ont jamais le même style) est tout à fait envisageable, le second (technique utilisée pendant toute une carrière) est à remettre en question. En effet, il a été mis en lumière le fait qu'un atelier (composé de plusieurs artistes) présente toujours une évolution stylistique et passe par différentes phases créatives.

iconographique de l'œuvre²⁵⁵. Et en appréhendant l'image comme « un ensemble de structures mentales profondes, exprimées en termes symboliques dans des récits ou des images : il s'agit de mettre au jour un fonctionnement implicite, ancré dans la mentalité antique ». L'image serait ainsi « conçue comme une construction abstraite plus que comme un renvoi au réel ». Les travaux plus récents de Jean-René Jannot en 2006 ont appréhendu le geste de manière différente, comme des éléments visuels porteurs de sens²⁵⁶. Les artisans ont en effet opéré des choix, ceci de manière à rendre la gestuelle toujours plus expressive. Sur le relief n° 529 (ill. 48), les corps présentent une certaine uniformité et rigidité, par les membres inférieurs droits et peu espacés, les pieds à plat sur le sol et les membres supérieurs près du corps. Cependant, l'asymétrie des membres supérieurs, le retournement de certains personnages, mais surtout la position alambiquée des mains, et ainsi la gestuelle et le réglage de ces dernières et leurs mouvements en apparence fonctionnellement désuets, nous permet de postuler en faveur de la représentation d'un cortège gesticulant, mais mesuré. Il s'agit donc d'une scène de danse. Cette gestuelle apparaît ainsi comme un élément décisif dans la définition de l'image étrusque de la danse, comme Paul Fontaine l'a récemment souligné²⁵⁷.

I.C.1.8.2. Scènes de danse ou scènes de cortège ? L'exemple de la tombe des Léopards à Tarquinia.

La délimitation de ce critère de définition permet de revenir sur certaines interprétations et de préciser la différence entre les scènes de danse et les scènes de cortège. Par cortège, nous entendons un ou des groupes de personnages disposés en rangs, qui se succèdent et se déplacent dans une même direction, ceci dans un même objectif, et dans une posture et une gestuelle semblables. Comme l'illustre la paroi gauche de la tombe des Léopards (n° 508) à Tarquinia (ill. 49) qui fait pendant à la paroi droite où est représentée une scène de danse (ill. 50), cinq personnages avancent en file, les uns derrière les autres, vers la droite, en direction de la scène de banquet représentée sur la paroi du fond (ill. 51). Les membres inférieurs sont

²⁵⁵ Cf. Lubtchansky 2008, p. 2-5.

²⁵⁶ Jannot 2006, p. 231 : « Ces banquets où l'on ne mange pas, ces beuveries où l'on ne boit pas, ces gestes vides, nous suggèrent que les images sont tout autre chose qu'un reportage sur les rites réels, l'important n'est sans doute ni dans la nourriture, ni dans la boisson. Le parfum qui s'évapore, le baiser qui s'échange sont comme dématérialisés. Le gestuel qui se manifeste dans les symposia funéraires, par ses omissions plus encore que par ce qu'il montre, témoigne de rites complexes, issus de modèles grecs, de pratiques aristocratiques connues, mais chargé de significations nouvelles dont le banquet de la tombe du lit funèbre, où les deux banqueteurs essentiels ne sont présents que sous la forme d'effigies symboliques, n'est qu'un exemple entre bien d'autres. »

²⁵⁷ Fontaine 2016, § 16 : « La gestuelle expressive des mains ou chironomie constitue un élément essentiel de la danse antique et son importance dans la danse étrusque, admirablement illustrée à travers la peinture funéraire de Tarquinia et les reliefs de Chiusi, n'est plus à démontrer. »

tendus, peu espacés, et les pieds à plat sur le sol, dans l'action de la marche. Les mains portent différents objets tels que des ustensiles liés à la consommation du vin, ou à la toilette, et des instruments de musique. L'absence de gestuelle alambiquée et surtout le port d'objets par plusieurs personnages disposés en file invite à identifier un cortège et le transport ustensiles donnés d'un espace à un autre. Nous relevons en revanche une volonté de rythmer ce cortège et de créer une gradation visuelle. Les deux premiers personnages sont en effet nus, alors que les deux suivants portent une étoffe autour de la taille, et les deux derniers sont vêtus d'un manteau noué sur l'épaule gauche. Les différences que l'on note dans le port des vêtements sont probablement liées au statut de chacun des individus représentés, ce qui pourrait expliquer à leur position dans le cortège²⁵⁸. Or, l'alternance des teintes permet de créer un rythme visuel, que l'on rencontre dans certaines scènes de danse, comme l'illustrent les parois latérales de la tombe du Triclinium (ill. 52 et 53). De plus, alors que le premier personnage, à l'extrême gauche sur la paroi, apparaît à part²⁵⁹, les cinq personnages engagés dans le cortège présentent un traitement différent du torse. Le second, le quatrième et le sixième personnage ont le torse représenté de face, tandis que le troisième et le cinquième ont le torse représenté de trois-quarts face, voire de profil, ce qui entraîne un rythme, ici visuel. Nous avons relevé l'importance de la rythmique dans la danse. Comment comprendre le rythme visuel dans une scène de cortège ? Nous avons aussi relevé qu'une action effectuée en rythme était considérée dans les textes grecs comme belle, ou bonne. Ainsi, l'indication du rythme dans l'image doit-elle permettre de souligner la bonne efficacité du cortège, rejoignant ainsi les considérations grecques en termes de rythme ?

I.C.1.8.3. Retour sur la tombe du Baron à Tarquinia. Danse ou cortège ?

Ce point nous permet de revenir sur les interprétations qui ont été proposées pour la tombe du Baron à Tarquinia (ill. 54). Nous ne reviendrons pas ici de manière exhaustive sur les études menées sur le monument²⁶⁰, mais nous relevons que, dans un article récent, Natacha Lubtchansky voit sur la paroi du fond de la tombe la représentation d'une danse et en

²⁵⁸ Sur le vêtement comme insigne de statut, cf. Barthes 1957, et en particulier p. 430 : l'auteur propose de considérer le vêtement comme un « système vestimentaire » défini dans une société donnée par les « liaisons normatives qui règlent l'assortiment des pièces sur un porteur concret, saisi dans la nature sociale, historique. »

²⁵⁹ Nous relevons en effet trois points : (1) la distance qui le sépare du cortège, (2) les arbustes nettement différents qui l'entourent, en comparaison avec ceux parmi lesquels se développe le cortège, et (3) le haut de son corps qui est dirigé dans un sens opposé à celui vers lequel se dirige les autres personnages.

²⁶⁰ Nous renvoyons à Steingraber 1984, p. 291, pl. 27-34, Lubtchansky 2005, p. 153-194, Lubtchansky 2006, et à la base de données ICAR sur Internet : <http://www.mae.u-paris10.fr/icar/support.php?idsupport=TARQ89>

particulier d'une forme grecque de danse, à savoir un *komos*²⁶¹. Il s'agirait cependant d'un *komos* assagi, et de forme tout à fait étrusque, puisque familial²⁶². La scène centrale est ainsi composée de trois personnages. Le premier, à gauche, est de sexe masculin. Il est tourné vers la droite. Il lève une coupe à vin dans sa main gauche. Le membre supérieur est porté en avant du corps. Il est légèrement fléchi, presque à l'horizontale. Le membre supérieur droit enlace un petit personnage blond qui souffle dans une double flûte. Les deux figures avancent d'un pas déterminé. Les membres inférieurs sont tendus et espacés. Le pied en avant est à plat. Le pied en arrière est sur la pointe. La position des personnages nous amène à la comparer avec celles du cortège sur la paroi gauche de la tombe des Léopards (ill. 49). Le pas est celui de la marche et les personnages tiennent tous deux un objet. Natacha Lubtchansky rapproche ces figures, et principalement le personnage barbu, de ceux que l'on rencontre sur la paroi du fond de la tombe des Bacchants (ill. 55) celle de la tombe n° 503 dite 5591 (ill. 56). Or, ces personnages, à l'opposé de ceux qui les entourent, ne dansent pas. Ils avancent vers un point donné, et en l'occurrence vers un personnage féminin qui, lui, danse. Sur la paroi du fond de la tombe du Baron, le personnage féminin en revanche ne danse pas. Ses membres inférieurs sont tendus et joints. Les pieds sont à plat. Les deux membres supérieurs sont portés en avant, dans un geste d'accueil, très proche de celui représenté sur la scène de char qui orne l'un des deux longs côtés du relief n° 418 (ill. 57). Un personnage féminin en effet est représenté en pieds devant un bige dans lequel prennent place un premier personnage tenant l'harnachement des deux chevaux et un second, entièrement armé et pourvu du casque à cimier, du bouclier circulaire, d'une lance et de cnémides, en train de monter sur le char. La représentation du bige et des deux personnages dans la caisse ou y montant fait écho aux scènes de départ à la guerre. La scène doit être rapprochée de celle qui est représentée sur le second registre figuré de la pyxide A n° 117 de la Pania à Chiusi (ill. 58). D'après Mario Torelli en effet, l'hoplite qui monte sur le char accompagné de fantassins et d'un cavalier doit être compris comme la

²⁶¹ Cf. Lubtchansky 2006, et en particulier p. 222 : « La scène représentée sur le mur du fond est l'une des moins obscures de l'iconographie funéraire étrusque, car elle en est un des leitmotivs. Il faut la rattacher à l'imagerie de la consommation du vin. Deux motifs différents sont le plus souvent figurés, celui du *symposion* et celui du *komos*, selon des désignations qui se réfèrent aux réalités grecques. On peut en effet retenir que soit représenté sur le mur du fond de la Tombe du Baron un *komos*, et que la mise en série avec les scènes des tombes Cardarelli (mur de gauche), n. 5591 (mur du fond) et Bacchants (mur du fond), à Tarquinia et pour une période à peu près contemporaine, permet d'établir. »

²⁶² Id., p. 222-224 : « Ce *komos* assagi présente une forme qui est spécifiquement étrusque : les acteurs de cette danse du vin sont un couple, exécutant ce qu'on pourrait appeler un *komos de couple* pour reprendre l'expression que B. D'Agostino appliquait aux *symposia* couchés de la Tombe de la Chasse et de la Pêche (fronton du fond de la deuxième chambre), de la Tombe des Vases Peints (mur du fond) ou de la Tombe du Vieux (mur du fond), avec le mari et la femme allongés sur la même *kliné* pour consommer le vin. Je proposerais même d'y voir un *komos de famille*, s'il est juste de considérer le jeune flûtiste comme représentant la génération des enfants du couple marital : son activité renvoie à l'éducation musicale de l'aristocratie étrusque ». Cf. aussi D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 28-29 et Cerchiai 2008b, p. 441.

métaphore du « grand voyage » qu'il s'apprête à effectuer, et dans un contexte funéraire, de son voyage vers l'au-delà²⁶³. Nous devons noter toutefois que la scène de départ de guerrier est jointe, sur la pyxide de la Pania, au geste qui consiste à se porter une main à la tête. Ce thème est très fréquent dans l'art étrusque, plus précisément dans les territoires de Vulci et de Chiusi, ainsi que dans l'iconographie orientale²⁶⁴. Dans les représentations grecques, les scènes de départ de guerrier sont assistées de figures féminines qui se lamentent. Leurs gestes se résument très souvent à se porter une main à la tête et à tendre l'autre, ou à se porter les deux mains à la tête. Le geste effectué par les personnages masculins sur la pyxide de la Pania appartiendrait donc bien à une scène de départ de guerrier.²⁶⁵ Mauro Cristofani souligne l'association de ce thème avec une scène de danse funèbre sur le relief n° 418 (ill. 57). Il y voit alors la confirmation du caractère funéraire de la scène de départ à la guerre²⁶⁶. Sur le relief en effet, la scène de *prothesis* représentée sur la face A est jointe à une scène de départ de guerrier représentée sur la face D. Face au char, une femme effectue un geste qui à première vue peut apparaître comme un geste de lamentation. Elle lève les deux mains à hauteur de sa tête. Sur les deux petits côtés est représentée une scène de duel qui oppose deux guerriers. Ces deux petits côtés seraient à lire en miroir. Il est ainsi tout à fait envisageable de penser que les deux scènes représentées sur les longs côtés de l'urne, à savoir la scène d'exposition du mort et celle du départ à la guerre, seraient aussi à lire conjointement. Cependant, le geste effectué par le personnage féminin sur la scène de départ à la guerre ne consiste pas à se frapper la tête par exemple, mais au contraire à diriger les paumes vers l'extérieur, en direction du guerrier, et ceci dans un geste d'accueil.

Ainsi, il s'agirait selon nous, sur la paroi du fond de la tombe du Baron à Tarquinia, d'un cortège en direction d'un personnage féminin qui l'accueille. Nous ne pouvons, à ce stade, aller dans le sens de l'interprétation proposée et voir dans la scène centrale une représentation

²⁶³ Torelli 2002, p. 50-51 : « Nella seconda fascia della situla il cerimoniale della *profectio* è rappresentato come un vero e proprio congedo funebre: il *princeps* armato di tutto punto si accinge a partire per il « grande viaggio » montando sul carro guidato da un auriga e gli opliti, che nelle coeve scene di consimile argomento sono da bravi fanti rappresentati al seguito o attornianti il carro del *princeps*, qui compiono invece il gesto, ben noto nell'iconografia funeraria, del commiato e al tempo stesso del compianto funebre. » ; Menichetti 1994, p. 33 ; Cristofani 1996.

²⁶⁴ Cristofani 1971b, p. 74-77.

²⁶⁵ Nous revenons toutefois plus avant sur cette interprétation. Cf. *infra*, p. 663.

²⁶⁶ Id., p. 77 : « L'associazione dei motivi di guerrieri in parata e della danza femminile è attestata da un monumento chiusino, uno dei più antichi cippi, esposto al museo di Chiusi, che conferma e sottolinea il carattere funerario di ambedue le scene. »

de danse²⁶⁷. Mais nous y reviendrons plus avant dans notre étude afin d'en préciser l'interprétation.

I.C.1.8.4. Synthèse sur le cortège : critères de définition.

Ainsi, parmi l'ensemble de la documentation visuelle dépouillée, nous relevons les critères suivants pour la définition d'une scène de cortège :

- la représentation de plusieurs personnages qui se suivent, un par un ou groupés et disposés en rang.
- Ces personnages sont orientés et se déplacent dans une même direction.
- Ils sont engagés dans des gestes et postures semblables.
- Ils portent des objets divers : bâtons, objets liés à la consommation du vin ou à la toilette, végétaux.

I.C.1.8.5. Des danseurs assis ?

Nous relevons parmi les personnages engagés dans des gestuelles alambiquées et expressives des figures assises. Sur l'une des faces d'une urne funéraire provenant de la collection Mazetti (ill. 59), les personnages allongés dans une attitude de banqueteurs effectuent des gestes très variés, et alambiqués. Le premier personnage allongé, au centre de l'image, lève son membre supérieur droit. La main est ouverte, positionnée de manière oblique, vers le haut et la droite. La paume est orientée vers l'extérieur. Le membre supérieur gauche est porté en arrière du corps. La main est ouverte, oblique et dirigée vers le bas. La paume est orientée vers l'extérieur, vers la droite. L'emplacement des mains peut être mis en parallèle avec le danseur à droite sur l'un des deux petits côtés. Ce dernier en effet répond au personnage à gauche sur l'image avec lequel il est engagé dans une danse. Son membre supérieur droit est levé et porté en avant. La main est traitée de manière identique : elle est ouverte, positionnée obliquement vers le haut et la droite, la paume est orientée vers la gauche. Le membre supérieur gauche est de même dirigé vers le bas et porté en arrière du corps. La main est ouverte, dirigée vers le bas et positionnée obliquement. La paume est tournée vers la gauche et orientée vers le bas. Ainsi, les gestes que l'on rencontre dans l'iconographie de la danse peuvent se retrouver dans

²⁶⁷ Notre interprétation irait alors dans le sens de celle de Petra Amann qui voit plutôt une scène de culte, et en particulier une libation dirigée vers une déesse. Cf. Amann 2001.

d'autres contextes, et notamment dans le cadre de banquet et chez des personnages assis. Cela implique-t-il que ces banqueteurs dansent ?

Luca Cerchiai a mis en lumière une série de personnages engagés dans des scènes de banquet qui, en levant l'un de leurs deux membres inférieurs alors qu'ils sont toujours allongés, montrent une certaine exaltation. Cet enthousiasme est à rattacher à une mise en mouvement proche de la danse, que l'auteur lie à la sphère de Dionysos²⁶⁸. A gauche sur le fronton de la paroi d'entrée de la tombe des Inscriptions (ill. 60), ce dernier relève le satyre représenté en banqueteur, mais déjà en mouvement, prêt à se lever pour danser. Le personnage est allongé de la gauche vers la droite. La tête est tournée vers la gauche. La main droite tient une coupe à vin tandis que le membre supérieur gauche est porté en avant et levé à l'horizontale. Le membre inférieur gauche est plié en angle droit et se lève. Natacha Lubtchansky a relevé ce même traitement du corps chez d'autres personnages, et en particulier chez un joueur de double flûte assis au sol sur la paroi droite de la première chambre de la tombe de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (ill. 61). Ce personnage prend place parmi des danseurs en pied dont il guide le pas. Le contexte est différent : il ne s'agit pas d'une scène de banquet dans laquelle les personnages sont tous allongés, entourés de figures qui jouent de la musique ou s'affairent autour d'ustensiles de consommation de denrées liquides ou solides. La position à même le sol de ce personnage au contraire, dans une scène de danse, le marginalise et traduit une certaine exubérance que nous mettons en parallèle et comprenons avec les mouvements vifs des danseurs qui l'entourent. Ainsi, l'étude des personnages assis ou allongés qui présentent une gesticulation se limite au cadre de la danse, et ainsi aux scènes dans lesquelles un ou plusieurs personnages sont représentés conjointement en pieds et dansant. Les personnages en mouvement représentés dans des scènes où l'ensemble des personnages est majoritairement assis ou allongé seront étudiés à titre de comparaison. Ils constituent des cas limites. Nous estimons que ces personnages sont représentés dans un entre-deux : ils sont toujours au banquet, et s'appêtent à se lever pour danser. La danse constitue un engagement du corps tout entier. Les personnages allongés dans les scènes de banquet qui présentent un mouvement au

²⁶⁸ Cf. Cerchiai 2008b, en particulier p. 439 : « Nella pittura tombale l'iconografia dionisiaca è fruita nella pienezza della sua carica significativa, attraverso una ricezione consapevole dei codici ionici elaborati in ambito greco : basti per tutti ricordare la valorizzazione dell'attributo dell'*anaskelos*, il gesto di sollevare la gamba, allusione specifica a *Dionysos Orthos*, che denota i recumbenti – uomini o satiri che siano – pervasi dall'ebbrezza del *komos* », et p. 444 : « La resa di prospetto caratterizza anche il recumbente raffigurato sull'urnetta della tomba 92/1961 della Banditaccia, dell'inizio del V sec. a.C. : la figura maschile ostenta la propria nudità, coperta solo da un panno leggero sui fianchi, e nella posa sciolta del busto e delle gambe, con la destra sollevata e flessa in un gesto che richiama quello dell'*anaskelos*, esprime la stessa adesione alla gioia dionisiaca dei recumbenti isolati, dipinti nei frontoncini delle tombe tarquiniesi.

niveau des membres inférieurs, comme l'ont fait remarquer Luca Cerchiali et Natacha Lubtchansky, n'ont d'ordinaire qu'un seul membre inférieur qui peut révéler un sursaut d'activité. Sur ce point, nous pourrions alors questionner la scène de danse représentée sur la paroi droite de la tombe des Jongleurs dans laquelle les deux personnages féminins qui lèvent les membres supérieurs, bien que debout, sont postés (ill. 35). Ils ne se déplacent pas : les membres inférieurs, tendus, sont joints et les pieds sont à plat sur le sol, ne présentant ainsi aucun mouvement. Nous estimons cependant, qu'au contraire des personnages allongés, la posture en pieds, même si fixe, implique nécessairement un engagement des membres inférieurs.

I.C.1.9. Acrobaties et postures marginales.

Parallèlement aux postures et gestuelles conventionnelles que l'on peut relever dans l'iconographie de la danse, nous distinguons dans de rares cas des figures engagées, parmi les danseurs, dans des postures marginales. Ces dernières sont à comprendre dans le cadre dans lequel elles apparaissent. Les postures relevées sont au nombre de deux. Dans un premier cas, les danseurs se tiennent, non pas sur leurs deux membres inférieurs, mais sur leurs mains. Dans le second cas, les personnages sont cabrés. Ils sont en appui sur le sol à la fois sur leurs deux membres inférieurs et leurs deux mains.

Au centre du relief de type D d'Acquarossa (ill. 62), comme le souligne Paul Fontaine²⁶⁹, apparaît un personnage représenté la tête vers le bas, les membres supérieurs et les mains vers le sol, tandis que les membres inférieurs sont en l'air et semblent battre dans l'espace. L'auteur qui en propose une étude rapproche de manière heureuse la figure à un passage d'Hérodote qui nous renseigne sur l'exécution d'une danse particulièrement extravertie, diversement reçue par ses spectateurs. Celle-ci consistait à se lever sur les mains et à agiter les membres inférieurs en l'air. Paul Fontaine indique que l'exemple de la plaque D

²⁶⁹ Fontaine 2016, § 17 : « Le couple de danseurs nus, vers lequel convergent les regards de tous les personnages (à l'exception de l'aulète) constitue évidemment le morceau le plus remarquable de la frise, pour des raisons tout à la fois intrinsèques – centralité dans la composition, nudité, complexité de la pose, taille plus grande que les autres personnages, et même taille de géant pour le danseur à la renverse – et extrinsèques, au sens où, comme on le sait, cette image est tout à fait unique dans l'art étrusque et, au reste, sans parallèle connu dans l'art grec archaïque. Le danseur retourné, jambes en l'air, correspond toutefois à une figure orchestrale bien connue par la tradition grecque, mentionnée déjà chez Homère, mais qui n'a pour seul précédent connu au relief d'Acquarossa qu'un vase du Peintre de l'Eptacorde : il s'agit du cubistète, dont les acrobaties constituaient le clou des spectacles de danse accompagnant plus particulièrement les banquets. Se jetant sur ses mains, il effectuait des tours sur lui-même, voire des sauts périlleux. Il pouvait aussi, en restant en équilibre, se livrer à toute sorte de prouesses, comme marcher sur les mains ou mimer avec ses jambes des pas de danse. »

d'Acquarossa constitue un *unicum*²⁷⁰. Nous remarquons cependant que les aquarelles effectuées de la tombe d'Argile à Cerveteri laissent entrevoir selon nous une figure très proche (ill. 63)²⁷¹. La scène qui nous intéresse ici est située sur la paroi du fond de la première chambre, entre les deux portes qui donnent accès à des espaces funéraires. Dans la partie inférieure du mur, une scène de danse se développe. Six personnages sont engagés dans des postures liées à des mouvements très vifs. Dans la moitié supérieure de la paroi, deux chevaux ailés qui se cabrent sont représentés aux extrémités. Dans la partie centrale, une figure assez mal conservée est représentée. Cette dernière a été identifiée comme un danseur dans une position accroupie²⁷². Cependant, même si la reproduction a pu être remise en question, notamment par Stephan Steingraber²⁷³, nous relevons des détails qui nous amènent à rapprocher la figure centrale de celle de la plaque de type D du palais d'Acquarossa (ill. 62). La partie inférieure de la figure en effet présente deux membres pliés en angle droit. L'espace important qui les sépare, entre leur attachement, implique une largeur digne de la partie supérieure d'un buste et non de hanches. Cette séparation est à mettre en parallèle avec celle des danseurs qui se développent dans la partie inférieure de la paroi. Nous remarquons alors que lorsque les membres inférieurs se rejoignent, l'espace de l'entrejambe tend à disparaître, et les cuisses à se superposer. Le second personnage à partir de la gauche, dans la partie inférieure de la paroi, constitue un élément de comparaison intéressant. Ses membres inférieurs se rapprochent au niveau des cuisses et de l'entrejambe, l'espace s'amenuisant ainsi. Le traitement des membres supérieurs démontre en revanche un espacement beaucoup plus grand entre les membres supérieurs, quel que soit leur positionnement. De même, leur flexion doit être rapprochée des membres conservés du personnage étudié dans la partie supérieure de la paroi. Sur ce dernier, s'il s'agit bien de membres supérieurs, les bras sont obliques, orientés vers le bas et les extérieurs. Les avant-bras sont positionnés obliquement mais, à l'opposé, orientés vers les extérieurs. Les mains forment un angle droit avec les avant-bras. Elles sont tournées vers les extérieurs. Nous rapprochons ce positionnement à celui du personnage central de la plaque de type D d'Acquarossa : les bras sont légèrement obliques vers le haut ou à l'horizontale, les avant-bras sont à la verticale vers le bas, les mains sont obliques, tournées vers les extérieurs, et les paumes orientées vers le bas et l'intérieur. Si le

²⁷⁰ Id., § 17.

²⁷¹ Sur la tombe d'Argile, cf. Colonna 1967, p. 19, Markussen 1993, p. 135, Moretti 1955, col. 1051, 1053, 1071-1074, fig. 7 et pl. 4, Steingraber 1979, p. 214, et Steingraber 1984, p. 266 et pl. 186, et ICAR : <http://icar.humanum.fr/icar/sdb/support.php?idsupport=CERV179>. La tombe est datée de la fin du VI^e siècle avant J.-C.

²⁷² Cf. la base de données sur Internet ICAR et la description qui en est donnée : <http://icar.humanum.fr/icar/sdb/scene.php?idscene=CERV179b&idsupport=CERV179>

²⁷³ Steingraber 1984.

personnage avait été véritablement accroupi, les cuisses – que nous interprétons ici comme les bras – auraient été positionnées de manière beaucoup plus basse. Ainsi, le danseur que nous relevons dans la tombe d'Argile à Cerveteri nous apparaît représenté dans une posture inversée de danse, et constituer une figure marginale dans le décor, à la fois par sa posture et son positionnement sur la paroi, au-delà de la scène de danse qui se développe dans la partie inférieure de la paroi, et entre les chevaux ailés qui se cabrent. Le positionnement central de la figure inversée sur la plaque de type D du palais d'Acquarossa vise certainement, et de même, à la fois à la souligner et à la marginaliser.

Dans un second cas, certains acteurs peuvent être positionnés en appui à la fois sur les mains et les pieds, tel que l'illustre l'amphore n° 170 attribuée au Peintre de l'Heptacorde (ill. 64)²⁷⁴. Six personnages y sont représentés en file. Ils exécutent tous un pont : ils sont en appui à la fois sur leurs deux mains et leurs pieds²⁷⁵. Ils sont guidés par le joueur d'instrument à cordes vers lequel ils sont tournés. La répétition des personnages engagés dans une même posture implique une chorégraphie et invite à interpréter la scène comme une représentation de danse. Nous souhaiterions ajouter à cet exemple attribué au Peintre de l'Heptacorde une série de pendentifs en bronze dont la forme est celle d'un personnage en pont²⁷⁶. Les membres inférieurs et supérieurs sont en effet dirigés vers le bas. Comme l'illustre celui publié par Giovannangelo Camporeale, provenant de Tarquinia et aujourd'hui perdu (ill. 65). Le corps du personnage forme un arc de cercle. Les membres inférieurs et supérieurs sont dans la même direction. Un anneau de préhension est placé sur l'abdomen de la figure. D'après l'auteur, il s'agirait d'une figure d'acrobate, à savoir d'un individu spécialisé dans des exercices remarquables sur le sol, et éventuellement périlleux²⁷⁷. L'exemple n'est pas isolé puisque d'autres sont connus, provenant pour la majorité de Tarquinia ou de Vetulonia²⁷⁸.

I.C.2. Chœurs et répétition des acteurs.

²⁷⁴ Pour l'attribution, cf. Martelli 2000, p. 262-263. Sur l'objet, cf. notamment Giuliano 1992, p. 198 et Martelli 1988.

²⁷⁵ Nous empruntons le terme de « pont » à la gymnastique. Cependant, ce dernier implique aussi, avec l'appui conjoint des mains et des pieds, la tension des membres inférieurs et des membres supérieurs, et une extension de la colonne vertébrale, des épaules et des hanches.

²⁷⁶ Sur ces objets, cf. Hanfmann 1936, Sur leur fonction de pendentifs, cf. Id., p. 7.

²⁷⁷ Camporeale 1969, p. 22. Cf. aussi Sotheby 1919, p. 20, n. 171.

²⁷⁸ Camporeale 1969, p. 22 : « Quattro bronzetti da Castelluccio la Foce e oggi al Museo di Siena rientrano in questo tipo e son caratterizzati da un perizoma a calzoncini decorato con un motivo a reticolato reso a incisione, da una cintura a losanga, da un tentativo di esprimere chiaramente i particolari somatici e facciali, dalla destinazione certamente non di pendaglio: caratteri, questi, che non si ritrovano negli esempi raccolti da G. Hanfmann ».

Comme illustré précédemment, la répétition des acteurs dans une même posture implique une coordination. Il s'agit d'un élément remarquable, mais cependant qui ne détermine pas nécessairement une action chorégraphiée²⁷⁹, comme nous l'avons démontré avec l'étude de l'hydrie céretaine B 59 conservée au British Museum à Londres (ill. 06). Par répétition des acteurs, nous entendons un procédé de composition visuelle qui consiste à représenter plusieurs danseurs en file. Ces acteurs sont d'ordinaire engagés dans des gestes différents tandis qu'ils s'apparenteront par la posture. Seuls les gestes différeront et auront en commun leur absence de pragmatisme. Le nombre des figures représentées dans de mêmes postures introduira la cadence. Les variations gestuelles marqueront la chorégraphie, tel que l'illustre la face B du relief clusilien n° 447 conservé à la Ny-Carlsberg à Copenhague (ill. 37)²⁸⁰. Les cinq personnages sont engagés dans un cortège vers la droite. Les postures sont identiques. Les gestes en revanche diffèrent. Ils alternent de manière régulière : le premier et le troisième personnages à partir de la gauche de l'image portent leurs poings à la poitrine, tandis que les second et quatrième personnages les lèvent de part et d'autre de leur tête. La fonction de ces gestes ne revêt aucun pragmatisme, en dehors de celle, rituelle, de se lamenter²⁸¹. C'est ainsi la variation des gestes, lorsque les postures sont identiques, qui définit la danse.

Sur l'un des deux grands côtés du relief clusilien n° 440 conservé au musée civique de Chiusi (ill. 66), huit personnages avancent vers la droite. Tous ont les membres inférieurs tendus et de profil vers la droite. Le buste est de face et les membres supérieurs sont représentés diversement selon les acteurs. Nous relevons que le premier personnage, à gauche sur l'image, ouvre la marche et lève les deux mains. Il tient un bâton dans la main droite²⁸², et le porte en avant, de même que la main gauche qui est ouverte, positionnée obliquement, vers le haut et la droite. La paume est orientée vers l'intérieur. Ce geste serait démonstratif, et présenterait les personnages qui précèdent ce premier acteur, et ouvrirait vers le cortège. Ce cortège est composé de figures engagées dans des postures similaires au personnage

²⁷⁹ Nous suivons ainsi les propos de Marie-Hélène Delavaud-Roux. Cf. Delavaud-Roux 1993, p. 7.

²⁸⁰ Cf. principalement Jannot 1984a, p. 81-82. Nous citerons ici la bibliographie la plus récente, à partir des travaux d'Enrico Paribeni qui en offre la première étude stylistique. Pour la bibliographie précédente, cf. la base de données ICAR sur Internet : <http://icar.huma-num.fr/icardb/support.php?idsupport=COPE435>. Ainsi, cf. Camporeale 1959, p. 42 ; D'Agostino 1989, p. 3, pl. I, 1 et pl. II, 1 ; Jannot 1993b, p. 232 ; Paribeni 1938, p. 99-100, n. 83 ; Paribeni 1939, p. 180-181, et p. 183-184.

²⁸¹ Sur la danse étrusque de lamentations, cf. Jannot 1984a, p. 321-324. Sur les danses grecques de lamentation, cf. Pedrina 2001.

²⁸² Sur la fonction de ce type de bâton et sa présence dans l'iconographie des reliefs de Chiusi, cf. Jannot 1993b.

précédent. En revanche, les gestes consistent tous à brandir un feuillage.²⁸³ Le cortège est vraisemblablement précédé d'un musicien qui guide les pas des différents acteurs. La coordination des postures et des gestes entre les personnages implique ici un cortège et non une danse. S'il aurait s'agit de cette dernière, la gestuelle se serait caractérisée par ses variations, tel que peut l'illustrer le relief n° 455 conservé à Berlin (ill. 67). Alors que les postures en effet peuvent être semblables, les gestes diffèrent tous d'une figure à une autre.

A la définition du cortège, nous ajouterons aussi le critère de la motricité. Sur la face A de l'amphore n° 228 conservée à Orvieto (ill. 68), les quatre personnages qui se dirigent vers la gauche sont engagés dans des postures et gestes identiques, rejoignant ainsi notre définition du cortège. Les membres supérieurs sont portés en avant des personnages et sont parallèles. Les bras sont horizontaux. Les avant-bras sont obliques, vers le haut et les extérieurs. Les mains sont ouvertes, et positionnées à la verticale vers le haut. Les paumes sont orientées vers les extérieurs. Les membres inférieurs sont tous pliés en angle droit et portés haut devant les figures. La cuisse droite, plus rarement la cuisse gauche, est levée de manière oblique et orientée vers le haut. Sur le relief n° 448 conservé au musée archéologique de Florence (ill. 69), une série de personnages se dirige vers la gauche en direction d'un joueur de double flûte tourné vers la droite. Les personnages portent leurs membres supérieurs en avant et les écartent, comme pour accueillir un autre personnage. Les membres supérieurs gauches sont fléchis et dirigés vers le bas. Les bras sont obliques vers le bas. Les avant-bras sont obliques, décalés vers le haut par rapport aux bras. Les mains sont ouvertes et à la verticale vers le bas. Les paumes sont orientées vers l'extérieur. Le membre supérieur droit est fléchi et dirigé vers le haut. Les bras sont obliques vers le haut. Les avant-bras sont presque à la verticale vers le haut. Les mains sont ouvertes, obliques vers la droite et le haut. Les paumes sont orientées vers les extérieurs. Les personnages sont très rapprochés les uns des autres, ce qui crée un effet d'emboîtement : les membres supérieurs gauches s'inscrivent visuellement sur les personnages positionnés en avant, tandis que les membres supérieurs droits s'inscrivent visuellement en arrière de ces mêmes personnages. Sur les deux objets étudiés, les postures et

²⁸³ Ce sont exclusivement des personnages féminins qui tiennent ici le feuillage. Notons que la main qui les tient est emmitouflée dans un pan du manteau qui accompagne le vêtement des figures. Il ne s'agit pas pour les personnages féminins de se protéger du feuillage tenu, mais de mettre le végétal à distance. Ce détail iconographique nous laisse suggérer qu'il s'agissait d'un feuillage sacré, ou rendu sacré, et qui devait avoir pour fonction de consacrer un espace. La représentation de cette scène sur une urne cinéraire avait une efficacité et un caractère propitiatoire, consacrant en même temps le médium qui l'accueille. Le fait d'utiliser le manteau féminin comme une mise à distance et comme élément de consécration correspond à des phases précises du rituel funéraire et n'est pratiqué que par des personnages féminins. Sur ce point, se reporter à notre analyse *infra*, p. 861-suiv, et en particulier p. 876.

gestes ne renvoient pas à des activités motrices ordinaires, telle que la marche, au contraire du cortège qui se définit par sa motricité contenue et ordinaire, mais à de la performance expressive, ample et éventuellement incongrue – par le traitement des membres inférieurs sur l’amphore n° 228 (ill. 68) ou celui des membres supérieurs sur le relief n° 448 conservé à Florence (ill. 69).

I.C.3. La présence de musiciens.

Il a été relevé à plusieurs reprises, que ce soit dans les textes ou auprès des auteurs modernes, la présence récurrente des musiciens dans l’iconographie étrusque, et ainsi l’importance rythmique qui leur était accordée dans les pratiques rituelles ainsi qu’au cours de la vie quotidienne²⁸⁴. La présence de musiciens donne un cadre rythmique aux scènes dans lesquelles ces derniers apparaissent. Ils prennent tout leur sens dans le cadre de la danse, sans toutefois y apparaître de manière constante. Sur l’un des deux petits côtés de l’urne n° 430 conservée à Berlin (ill. 59), c’est la gestuelle alambiquée, couplée à une mise en série des postures, qui permet d’identifier la scène à de la danse. Deux personnages sont engagés dans des mouvements qui se répondent : alors que les corps s’opposent symétriquement, les mains tendent à se rejoindre et à s’accorder²⁸⁵. Lorsque les musiciens sont présents, nous distinguons cinq types d’instruments : la double flûte, la lyre, la cithare, la flûte de Pan et les crotales²⁸⁶. Ils sont alors présents dans les scènes de danse selon trois modes : (1) au cœur de la danse, ils jouent alors de leur instrument parmi les danseurs, comme l’illustrent les parois latérales de la tombe n° 509 dite du Triclinium à Tarquinia (ill. 52 et 53)²⁸⁷, (2) ils cessent de jouer et dansent parmi les acteurs, comme l’illustre la paroi du fond de la tombe n° 502 dite des Bacchants (ill. 55) où un citharède est engagé dans une posture de danse et a tourné son instrument à cordes vers le sol²⁸⁸, (3) deux joueurs d’instrument, l’un de double flûte et l’autre

²⁸⁴ Comme Jean-René Jannot le rappelle : cf. Jannot 1988b.

²⁸⁵ Nous notons d’autres exemples, tels que le miroir n° 111 (ill. 72) sur lequel deux personnages féminins se répondent symétriquement de part et d’autre d’un motif végétal, ou le relief n° 431 conservé au musée archéologique de Florence (ill. 73) qui accueille des personnages effectuant des gestes de lamentation – malgré l’absence de musiciens, la répétition des figures, leur enchaînement, et leur gestuelle les rattachent à des scènes de danse.

²⁸⁶ Jean-René Jannot a proposé plusieurs études des musiciens et instruments de musique en Etrurie. Nous renvoyons le lecteur à Jannot 1974, Jannot 1979, Jannot 1988b. L’auteur s’intéresse toutefois principalement à trois types d’instruments de musique, à savoir la double flûte – qu’il qualifie d’*aulos* en reprenant la terminologie grecque –, la lyre et la cithare. Nous reprenons ici la définition des instruments proposée par l’auteur.

²⁸⁷ Cf. Jannot 1979.

²⁸⁸ Ajoutons aussi la paroi du fond de la tombe n° 504 de la Fustigation à Tarquinia (ill. 74), où un cithariste lève en avant son instrument de musique.

d'instrument à cordes, se font face et sont postés de part et d'autre d'un élément monumental, tel qu'une porte feinte²⁸⁹ comme sur la paroi du fond de la tombe n° 501 dite Cardarelli à Tarquinia (ill. 70) ou un contenant, tel un cratère, comme sur la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes (ill. 71).

I.C.4. Apparences : vêtement et nudité.

Par apparences, nous entendons le vêtement revêtu par les acteurs. Celui-ci peut contribuer dans certains cas à déterminer si l'action représentée est à rattacher à de la danse. Dans les cas où les postures et les gestes des acteurs répondent clairement à la définition que nous en avons donnée, le vêtement ne constituera pas un élément décisif. En revanche, lorsque les postures et les gestes peuvent apparaître dans des contextes variés, tels que pour la danse armée, le vêtement contribuera à l'identification de la nature de l'action, et s'il s'agit ainsi d'une scène de danse, de duels fictifs ou de duels réels.

L'absence de vêtement et le port réduit d'étoffes, tels que pagnes, renvoient à un contexte athlétique. Les coureurs et autres gymnastes sont d'ordinaire nus, comme l'illustre le miroir n° 108 (ill. 75) au premier plan duquel un personnage de sexe masculin saute sur lui-même face à un joueur de double flûte²⁹⁰. Le personnage masculin en arrière-plan est, de même, entièrement nu. Il tient un strigile dans la main droite, ustensile lié à la toilette de l'athlète et ainsi à un contexte athlétique. Nous relevons aussi une série de scène dont les personnages armés, seuls ou affrontés, sont entièrement nus. Comme Jean-Claude Poursat le souligne, la nudité est un élément qui permet dans l'image d'identifier les scènes de pyrrhique²⁹¹. Elle renvoie alors au contexte du concours et de la palestra. Le port d'une cuirasse est lié au contraire à l'espace de la guerre. Ce point nous permet de préciser notre définition des

²⁸⁹ D'après Jean-René Jannot, l'image renverrait à des rites de la porte au moment de la fermeture de la tombe. Sa présence dans la tombe aurait pour but de perpétuer et prolonger l'hommage au défunt, ainsi que les effets du rite. Cf. Jannot 1984c, p. 274. Bruno D'Agostino développe une interprétation différente. Il voit dans la représentation de la fausse porte l'évocation du défunt sous la forme de l'absence. Cf. D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 19 : « Io credo piuttosto che la porta chiusa rappresenti il morto sotto la specie dell'assenza, dell'essere separato dal mondo dei viventi ; in ogni caso la porta chiusa è metafora del personaggio cui la tomba è dedicata ; (...) ». »

²⁹⁰ Pour Jean-Paul Thuillier en 1985, il s'agit d'une scène de saut en longueur. Cependant l'auteur remarque « la maladresse de l'artiste qui a représenté l'athlète presque droit, comme s'il était encore debout. Or, à la fin du saut, le torse est nettement penché en avant, touchant presque les jambes, elles-mêmes quasi à l'horizontale, au moment où les pieds essaient de se poser le plus loin possible. » Cf. Thuillier 1985a, p. 291. Il ne s'agit cependant pas, selon nous, d'une maladresse, mais bien d'une intention de représenter le corps aussi droit. Nous verrions ainsi plutôt une scène de danse sportive, et en particulier une phase d'échauffement.

²⁹¹ La pyrrhique se distingue en effet par trois éléments récurrents : la nudité, la présence d'un aulète et la posture offensive ou défensive de l'athlète qui mime et reproduit des postures de combat. Cf. Poursat 1968.

représentations de danse armée : à savoir la nudité, le caractère performatif de l'acte – par le positionnement des corps, les postures à la fois défensives et offensives, et la présence éventuelle de musiciens. Il concourt aussi à corroborer notre interprétation de la face A de l'hydrie B 59 conservée au British Museum à Londres que Raffaella Bonaudo interprète comme une scène de danse armée (ill. 06). Nous avons relevé le traitement des membres inférieurs, la posture offensive des corps, et la similarité des personnages, nous conduisant ainsi à proposer une interprétation différente et à y voir une scène d'affrontement réel. Nous devons ajouter désormais le port de la cuirasse chez tous les personnages, qui renvoie de manière certaine à l'espace de la guerre et du duel réel, alors que la nudité est à rattacher au duel fictif et à la danse armée.

I.C.5. Synthèse sur la définition de l'image étrusque de la danse.

I.C.5.1. Critères établis.

Ainsi, nous relevons trois critères pour la définition de l'iconographie de la danse étrusque : (1) la construction des corps, (2) la présence de musiciens, et (3) l'apparence des acteurs. Pour le premier critère, nous avons mis en évidence la position distinctive des membres supérieurs, telle que les lever symétriquement ou les positionner de manière asymétrique de part et d'autre du corps. Ces deux positions sont particulièrement communes pour indiquer le mouvement. La première est à distinguer des figures d'orants, dont les membres inférieurs sont d'ordinaire fixes²⁹². Et elle accompagne d'ordinaire les bonds, contribuant ainsi à indiquer un élan physique fort du corps. Dans le cadre de la danse des lamentations, les deux membres supérieurs levés renvoient à un élan émotionnel fort. Alors que la position levée serait limitée aux élans physiques et émotionnels tels que la danse ou les lamentations, la position asymétrique des membres supérieurs renvoie à tout mouvement cadencé, et en premier lieu à la course. Nous avons ainsi délimité et distingué les représentations de danse et celles de course. Nous avons donné une définition de l'image de la course : les membres inférieurs sont fortement écartés, celui porté en arrière est d'ordinaire tendu, celui porté en avant est fléchi et levé haut, les membres supérieurs sont disposés amplement de part et d'autre des figures et fléchis. Dans ces scènes de course, la haute tension musculaire qui caractérise l'effort a amené à représenter les mains de manière accusée, strictement dans

²⁹² Avec l'exception cependant de la paroi droite de la tombe n° 495 dite des Jongleurs à Tarquinia (ill. 35) que nous avons précédemment relevé.

l'alignement des avant-bras. Lorsque celles-ci sont exceptionnellement décalées, c'est la main portée en arrière qui l'est alors. Lorsqu'il s'agit à l'inverse de la main portée en avant du corps, cette dernière appuie aussi sur le sens de direction du coureur. Dans les scènes de danse, les personnages se distinguent par les retournements, les oppositions, les isolations ou les rencontres. Le procédé du retournement constitue en effet un élément distinctif : alors que le torse sera de face, la tête et les membres inférieurs seront de profil et dans des orientations et sens de direction opposés. Dans le cadre de la danse, sa fonction est notamment de créer du lien visuel entre les différents personnages, et éventuellement un parcours visuel dans l'image. Le retournement seul n'implique cependant pas nécessairement la danse. Il doit être additionné à des constructions corporelles caractéristiques telles que la position des membres supérieurs, la gestuelle, ou la cambrure. Le positionnement des membres inférieurs doit être déterminant. Les scènes de danse présentent régulièrement un fléchissement des membres inférieurs, mais il peut arriver qu'elles n'en présentent aucun. Ils sont ainsi engagés dans une action semblable à de la marche. Dans ce cadre, c'est la présence du retournement chez plusieurs personnages mais surtout la gestuelle, caractéristique, qui invite à identifier la scène à de la danse. La position et le traitement alambiqués des mains, ainsi la gestuelle et le réglage de ces dernières et leurs mouvements en apparence fonctionnellement désuets, nous permettent de postuler en faveur d'une scène de danse. La répétition des acteurs dans l'image constitue un élément remarquable, mais qui ne détermine pas nécessairement une action chorégraphiée. Nous relevons cependant que ces derniers sont d'ordinaire engagés dans des gestes différents tandis qu'ils s'apparentent par la posture.

Le second critère de définition est la présence de musiciens qui donne un cadre rythmique aux scènes dans lesquelles ces derniers apparaissent. Ces acteurs prennent tout leur sens dans le cadre de la danse, sans toutefois y apparaître de manière constante. Nous distinguons cinq types d'instruments : la double flûte, la lyre, la cithare, la flûte de Pan et les crotales, ainsi que trois modes de représentation : en dansant – cessant ainsi de jouer, en accompagnant les danseurs, ou de part et d'autre d'une structure monumentale et les danseurs se développent autour d'eux. A ce second critère, nous ajoutons la question du vêtement, qui peut contribuer dans certains cas à déterminer si l'action représentée est à rattacher à de la danse.

L'absence de vêtement et le port réduit d'étoffes, tels que pagnes, renvoient à un contexte performatif. Ainsi la définition des scènes de danse armée est permise par la conjonction de

critères, tels que la nudité, le caractère performatif de l'acte – par le positionnement des corps, les postures à la fois défensives et offensives – et la présence éventuelle de musiciens.

I.C.5.2. Combinaison des critères et grille d'interprétation.

La nudité seule cependant ne renvoie pas systématiquement à un contexte performatif. Dans la tombe n° 506 dite des Vases Peints à Tarquinia, la paroi de droite accueille une scène de banquet caractérisé par un couple mixte allongé (ill. 76). Ce dernier est servi par un petit personnage entièrement nu qui tient des ustensiles liés à la consommation du vin. La nudité a souvent été mise en rapport avec le statut probable, et inférieur, du personnage²⁹³. Il est possible cependant de proposer une acception différente. Dans la tombe Golini I d'Orvieto, les parois de la partie droite de la chambre funéraire accueillent un banquet (ill. 77) auquel vient participer un personnage identifié comme le défunt qui arrive sur son char sur la partie gauche de la paroi d'entrée (ill. 78)²⁹⁴. Le banquet qui se développe sur la paroi droite et celle du fond serait alors composé des ancêtres du défunt. Sur la paroi gauche, le couple gardien des Enfers composé d'Aita, caractérisé par une peau de loup placée sur sa tête, et Phersipnai sa compagne, assiste au banquet²⁹⁵. Ils sont toutefois séparés du reste des convives par un *kylikeion* sur lequel sont posés divers vases de consommation du vin comme un cratère et plusieurs cruches à puiser. Sur cette même table est posé un candélabre au-dessus duquel brûle très probablement de l'encens. Le *kylikeion* marquerait ainsi une sorte de limite entre les ancêtres et le monde des dieux. Le serviteur placé à droite de la table est entièrement vêtu tandis que celui placé à gauche du côté des dieux est complètement nu. La différence d'habillement affirmerait ainsi cette limite entre le monde des vivants et celui des dieux. La nudité renverrait en effet à un état héroïsé tandis que l'habillement évoquerait la réalité humaine. L'encensoir placé sur le *kylikeion* participerait ainsi à la définition d'une frontière entre le monde des dieux et celui des vivants et dans laquelle la nudité ferait sens.

Ainsi, la définition des scènes de danse répond à une conjonction de critères visuels. Dans ce cadre, nous proposons une grille d'interprétation, mise en place à partir de ces critères (tableau n° 01, ci-dessous). Nous relevons qu'il est nécessaire que deux critères au moins

²⁹³ Pour la tombe des Vases Peints, nous relevons en effet les interprétations de Karl Sittl qui voit le petit garçon nu comme un serviteur en raison de sa nudité, ainsi que celles de Mauro Cristofani. Cf. Sittl 1885 et Cristofani 1989.

²⁹⁴ Sur l'identification du personnage comme la figure du défunt et propriétaire de la tombe, cf. Massa-Pairault 1992, p. 112-115, Steingraber 1984, p. 284-285.

²⁹⁵ Steingraber 1984, p. 284.

soient présents dans l'image, avec au moins un critère de base qui est le positionnement des membres supérieurs ou la gestuelle, selon les dispositions déjà relevées. Ainsi, nous distinguons une première combinaison (combinaison A) qui se caractérise par le traitement des membres supérieurs (MS) en position levés ou asymétrique jointe à une gestuelle alambiquée. Ces deux critères peuvent toutefois, et dans certains cas, ne pas être décisifs, comme sur la face D du relief n° 447 conservé à Copenhague (ill. 79). En effet, quatre personnages se dirigent vers la droite dans un pas de marche. Les membres supérieurs sont portés de manière asymétrique et les gestes sont très variés. Cependant, le port de bâton et le caractère mesuré de la gestuelle, contrairement à celle plus alambiquée des scènes de danse, ne permettent pas d'être affirmatif. La présence de critères auxiliaires, tels que les musiciens, ou la nudité des acteurs, aurait pu permettre d'être plus catégorique. Nous interprétons ainsi la scène présente comme un cortège²⁹⁶. La seconde combinaison (combinaison B) est illustrée par la position asymétrique ou levée des membres supérieurs et la présence de musiciens. La troisième combinaison (combinaison C) regroupe la position levée des membres supérieurs et la mise en mouvement des membres inférieurs. Ces derniers sont alors au moins écartés et/ou fléchis. La présence de musiciens est déterminante. Sinon, il peut s'agir d'expressions émotionnelles liées par exemple à un contexte guerrier. La quatrième combinaison (combinaison D) est caractérisée par la présence conjointe des membres asymétriques levés ou positionnés de manière asymétrique et l'alternance régulière des acteurs, comme sur la face B du relief n° 447 conservé à Copenhague (ill. 37). La cinquième combinaison (combinaison E) comprend les membres supérieurs positionnés de manière asymétrique et le retournement fréquent des acteurs, comme nous le rencontrons sur l'un des longs côtés du relief n° 419 conservé au musée archéologique de Florence (ill. 40). Les personnages peuvent se caractériser par leur nudité, tel que l'illustre l'*oenochos* en *bucchero pesante* conservée au musée archéologique de Tarquinia (ill. 42), et l'image par la présence éventuelle de musiciens. La combinaison F est composée du procédé du retournement et de la gestuelle alambiquée, parfois de la présence de musiciens. La septième combinaison (combinaison G) est caractérisée par les membres supérieurs levés symétriquement de part et d'autre de la figure et les membres inférieurs fléchis, comme les présente le personnage masculin sur la gemme n° 120 de Murlo (ill. 80). A ces critères nous devons ajouter ceux, facultatifs, de la nudité et de la présence de musiciens. La dernière combinaison que nous relevons

²⁹⁶ La présence de bâtons, que Jean-René Jannot voit comme des instruments de commandement, invite à identifier la scène en effet comme un cortège de magistrats. Cf. Jannot 1998a et Jannot 1993b. Sur les magistratures étrusques, cf. aussi les travaux d'Adriano Maggiani : Maggiani 2001.

(combinaison H) regroupe une gestuelle alambiquée et des membres inférieurs actifs, c'est-à-dire qui présentent des indices évidents de mouvement comme l'écartement.

	Combinaisons récurrentes	Critères auxiliaires
A	MS asy/levés + Gestuelle	Musiciens (rarement nudité)
B	MS asy/levés + Musiciens	
C	MS levés + MI actifs	Musiciens
D	MS asy/levés + Alternance acteurs	
E	MS asy + Retournement fréquent	Nudité et/ou Musiciens
F	Retournement + Gestuelle	Musiciens
G	MS levés + MI fléchis	Nudité et/ou Musiciens
H	Gestuelle + MI actifs	

Tableau n° 01 – grille d'interprétation des scènes de danse.

Ainsi, tous les critères que nous relevons ne peuvent être considérés en eux-mêmes comme des éléments visuels distinctifs de l'image étrusque de la danse. C'est en revanche leur mise en faisceau, leur combinaison dans l'image qui va faire sens. Ils constituent ainsi à la fois des critères distinctifs, et des critères éliminatoires.

I.C.6. Cas limites.

Dans ce cadre, nous relevons des types de scènes dont nous n'avons pas été en mesure de classer parmi les scènes de danse, mais qui relèvent néanmoins de la performance rituelle. Il s'agit de scènes de performance armée.

I.C.6.1. Scènes de performance guerrière. Combats fictifs ou affrontements réels ?

I.C.6.2. Les limites de la définition de la danse armée.

En 1987, Giovannangelo Camporeale relevait les sources littéraires et iconographiques de la danse armée en Etrurie. Les premiers témoignages étant indirects, l'auteur soulevait la difficulté de comprendre les gestes et mouvements de la danse armée au travers des images et le rapport de cette dernière avec son contexte social et culturel²⁹⁷. Dans ce cadre, nous proposons de revenir sur la définition visuelle de la danse armée pour laquelle nous relevons, à partir des critères que nous avons précédemment établis, le plus de cas limites. Nous

²⁹⁷ Camporeale 1987, p. 12.

définissons la danse armée par la présence de deux données fondamentales, à savoir (1) l'utilisation d'armes comme accessoires par les danseurs, (2) le traitement du corps dans des positions et une gestuelle à la fois expressives et chorégraphiées, et une troisième facultative : (3) la nudité, tels que l'illustre la face A de l'amphore RC 5311 conservée au musée archéologique de Tarquinia (ill. 81). Sur cette dernière, deux personnages sont engagés dans des postures semblables. Ils se retournent en direction de l'adversaire. Les membres inférieurs sont bondissants. Le port d'un bouclier marque la nature de la danse. La nudité souligne le caractère performatif et fictif, la cuirasse impliquant la protection contre des coups réels. En revanche, sur l'amphore S 397 conservée au musée civique de Trieste (ill. 82)²⁹⁸, les deux personnages se distinguent par le port d'une cuirasse. Les postures exagérées et la symétrie des acteurs, présentes dans l'image précédente, invitent à s'interroger sur le caractère performatif et chorégraphié de la scène, et à y voir la représentation d'une performance armée fictive.

I.C.6.2.1. Du combat réel...

Ces scènes de performance armée et chorégraphiée sont à opposer à celles d'affrontements réels. Ces dernières se caractérisent d'ordinaire par la combinaison de plusieurs indices visuels, tels que le port d'une cuirasse par les personnages, le contexte général de la scène, et la présence soit d'une opposition nette dans les postures et les gestes – un personnage est positionné de manière offensive, tandis que l'autre répondrait de manière défensive –, soit d'une mise en symétrie lorsque les postures sont offensives – le haut du corps est alors projeté vers l'avant et les membres inférieurs stabilisés ou éventuellement l'un des deux légèrement levé. Sur les petits côtés du relief n° 418 conservé au British Museum à Londres (ill. 83)²⁹⁹, nous relevons deux groupes armés composés de deux personnages qui s'affrontent et se font face. Sur la première face, les postures sont semblables : la tête est dans l'alignement du corps, les membres supérieurs sont disposés de manière asymétrique – l'un est porté en arrière et brandit une lance, l'autre tient un bouclier qui est porté en avant – les membres inférieurs sont très espacés et tendus, les pieds sont à plat. Les deux personnages sont vêtus également : ils sont coiffés d'un casque à cimier, cuirassés et pourvus de cnémides. La seconde face est très proche. Le premier personnage cependant, à gauche sur l'image, a les membres inférieurs

²⁹⁸ Cf. Spivey 1987, p. 594-595.

²⁹⁹ Cf. la bibliographie relative à l'objet : Nachod 1909, p. 57, n. 66 ; Pryce 1931, p. 164 et p. 166-168, fig. 9-12 ; Paribeni 1938, p. 124-125, n°176 ; Paribeni 1939, p. 180-181 et p. 194 ; Jannot 1984a, p. 15-17, fig. 84-87 ; D'Agostino 1989, p. 3 ; Barbagli-Iozzo 2007, p. 329.

fléchis, donnant ainsi l'impression qu'il fond sur le second personnage, à droite sur le relief. Le contexte iconographique de ces deux images invite de plus à renforcer la thèse du combat réel. Ce n'est pas la scène d'exposition du mort sur l'un des deux côtés de l'urne qui serait déterminante, mais plutôt la scène de départ du guerrier (ill. 57) sur laquelle nous distinguons un personnage, à l'extrême droite sur l'image, qui monte sur un char conduit par un second individu. Ce type de scène est d'ordinaire interprété comme un départ à la guerre³⁰⁰. Il a aussi particulièrement été privilégié dans l'iconographie grecque, en particulier entre 550 et 450 avant J.-C., où le thème du combattant apparaît communément³⁰¹. Les scènes de départ se déclinent alors selon trois aspects : (1) la préparation du guerrier, qui s'arme et s'habille, (2) les adieux du guerrier, qui serre la main à son père ou un aïeul de la famille avant son départ, et (3) son départ sur son char, scène qui nous intéresse ici à titre comparatif.

I.C.6.2.2. ... à la performance armée en contexte athlétique.

Les limites cependant entre combats réels et affrontements fictifs, ou athlétiques, sont particulièrement ténues, et ainsi la distinction entre les deux difficiles. Sur l'amphore n° 2736 conservée au musée archéologique d'Orvieto, plusieurs duels de guerriers sont représentés sur la panse et invitent à interpréter des combats réels (ill. 84). Les corps sont cuirassés. Ils sont positionnés de manière symétrique dans des postures offensives. Le membre inférieur en avant est levé. Le membre supérieur porté en avant tient un bouclier. Celui porté en arrière lève une lance positionnée obliquement, la pointe vers le bas, en direction de l'adversaire. Nous notons la présence, sur l'épaule de l'objet, d'une représentation de course armée, telle que l'a défini Giovannangelo Camporeale³⁰². Plusieurs personnages sont en effet représentés dans une position de course telle que nous l'avons définie. Le membre supérieur porté en avant tient un bouclier circulaire. Il s'agit ici d'une scène athlétique. Doit-on cependant mettre cette dernière en rapport avec la scène de combat représentée sur la panse ? Dans ce cas, peut-on véritablement parler de combat réel ? Ne s'agit-il pas plutôt de combats liés à un contexte athlétique, et ainsi fictifs ? Ou bien, la présence de la course fait-elle référence à la sphère athlétique, à la performance corporelle engagée nécessaire à l'affrontement ? Il nous apparaît un jeu d'écho est créé entre les scènes de l'épaule et celle, centrale sur l'objet, de la panse qui place la comparaison des citoyens grecs au héros puissant au cœur du discours en filigrane.

³⁰⁰ Cf. Paribeni 1939, p. 180-181.

³⁰¹ Cf. les travaux suivants : Lissarrague 1990, Lissarrague 1999, p. 84-suiv. et Shapiro 1991.

³⁰² Camporeale 1993 et Thuillier 1985a, p. 325-327.

Dans ce cadre, nous proposons de voir dans la juxtaposition d'une course armée sur l'épaule et d'une scène de combats sur la panse de l'amphore n° 2736 conservée à Orvieto (ill. 84) une référence à la dimension athlétique et performative que peut représenter le combat, ainsi qu'aux ressources physiques et éducatives sollicitées pour la victoire. Nous relevons une mise en écho semblable sur l'amphore n° 1907/5/2056 conservée au British Museum à Londres (ill. 38). Tandis qu'une face accueille une scène de combat, la seconde révèle une scène de course. Ainsi, nous notons un écho à la sphère athlétique dans certains cas sans pouvoir déterminer avec certitude s'il s'agit d'un affrontement réel, et ainsi guerrier, ou fictif, et ainsi athlétique. La destination athlétique ne fait pas de doute lorsque les guerriers apparaissent parmi des athlètes variés, comme l'illustre un détail de la paroi droite de la tombe n° 524 dite du Singe à Chiusi (ill. 85). Le personnage pourvu d'un casque à cimier orné de deux plumes, d'une cuirasse, de cnémides, ainsi que d'un bouclier et d'une lance, apparaît parmi des pugilistes et un lanceur de javelot. Le personnage serait alors un danseur de pyrrhique, d'après la définition donnée par Jean-Claude Poursat³⁰³. Relevons toutefois que le personnage est cuirassé et non nu.

Nous dressons une liste de six objets sur lesquels un type de scène similaire est représenté et présentent une telle incertitude :

(1) l'amphore 198092 conservée au musée national de Varsovie (ill. 86)³⁰⁴. Sur la face A de l'objet, deux guerriers s'affrontent. Alors que vêtu d'un casque à cimier, d'une cuirasse, de cnémides, et pourvus d'une lance et d'un bouclier, ils portent une longue étoffe sur les épaules à la manière des guerriers précédemment relevés et de danseurs liés au banquet. Nous retrouvons cette étoffe portée de manière caractéristique sur l'ensemble des personnages représentés sur l'objet. Sur la face B, il est à ajouter la présence d'un enfant entre les deux combattants, ce qui infirme l'hypothèse d'un combat réel. La posture de ce petit personnage se rencontre régulièrement dans les scènes de danse, comme l'illustre le relief clusilien n° 452 (ill. 87), mais aussi dans des scènes sportives, comme nous le rencontrons sur la paroi d'entrée de la tombe n° 524 dite du Singe où un personnage masculin s'éloigne des compétitions athlétiques qui se tiennent dans l'image (ill. 88). Bien que ce dernier personnage soit nu et sa posture semblable à celles issues de scènes de danse, son isolement ne nous permet pas de le rattacher avec conviction à de la danse. La posture du petit personnage sur la

³⁰³ Poursat 1968.

³⁰⁴ Cf. Bernhard 1976, p. 50-51, pl. 47, 1-3 ; pl. 48, 1-6 ; Waldhauer 1923, p. 170-175, pl. VI ; Beazley 1947, p. 12 suiv.

face B de l'objet présentement étudié ne nous permet pas non plus d'identifier avec certitude une scène de danse. De plus, nous relevons la présence d'un personnage féminin sur l'épaule B entre deux combattants. Ce dernier est représenté dans une posture qui évoque celle d'une danse. Doit-elle, de même, nous conduire à identifier une scène de danse armée ? Nous relevons de même ici son isolement. Cependant, si les deux personnages armés de part et d'autre sont engagés dans un combat fictif, nous serions en mesure de parler de danse. Il nous paraît cependant difficile d'être affirmatif. Il faudrait ajouter la scène de l'épaule A sur laquelle un personnage assis est positionné entre deux combattants pourvus là encore sur les épaules de l'étoffe caractéristique et précédemment relevée. Ce personnage rappelle celui que l'on rencontre sur l'amphore 198092 conservée à Varsovie (ill. 86). Marie Ludwika Bernhard propose d'y voir un « simulacre de combat »³⁰⁵. Nous ne pouvons que relever en effet le port d'une étoffe sur les épaules de l'ensemble des personnages qui est semblable à celle revêtu dans les scènes de danse liées à la consommation du vin (ill. 89). Nous proposons ici de voir une scène de performance rituelle. La présence d'un enfant sur la face B, d'un personnage assis sur l'épaule A et d'un personnage gesticulant au centre de l'épaule B retient de plus notre attention et affirmerait notre hypothèse. Nous y reviendrons.

(2) le *kyathos* HA 808 conservé au musée Martin von Wagner à Würzburg (ill. 90)³⁰⁶. Sur la panse de l'objet, sept personnages armés se dirigent vers la droite. Ils sont nus et tous pourvus d'un bouclier circulaire et d'une lance. La nudité des personnages et le port des armes mentionnés répondent aux critères de définition délimités pour la danse armée. Cependant ils ne paraissent pas engagés dans une danse. Ils se dirigent d'un point à un autre, tel un cortège, et dans l'action de la marche. Nous relevons toutefois une alternance et des variations subtiles entre les postures. Ainsi, le premier personnage est dans une position unique par rapport à l'ensemble des autres personnages. Sa tête est de profil vers la gauche. Le bouclier, de face, est porté en avant. La lance est positionnée obliquement. La main qui la tient est portée en arrière. Le membre supérieur est plié en angle droit. Le second personnage a la tête de profil vers la gauche. Le membre supérieur est porté en avant. La main tient une

³⁰⁵ Bernhard 1976, p. 50-51 : « Ces quatre scènes semblent ne représenter qu'un simulacre de combat. Le mouvement de danse de la femme sur l'épaule B aurait son équivalent dans des scènes de la peinture murale étrusque (notamment le geste des bras et des mains ouvertes vers le haut et le tourbillonnement de la draperie, aussi bien les grands pans qui retombent des bras que le bas du chiton au-dessus de la cheville). Les draperies même des guerriers rappellent celles des danseurs [...]. D'autre part sur l'épaule de A aucun des guerriers n'est casqué et là comme ailleurs la draperie qu'il porte ne semble guère vraisemblable dans l'atmosphère d'une bataille. Enfin dans trois de ces scènes, un personnage situé entre les combattants ne paraît pas, par son attitude, chercher à séparer ni à exciter des adversaires. Le personnage assis la danseuse ou l'enfant seraient tout à fait déplacés dans un combat réel. On peut donc se demander s'il ne s'agit pas d'une sorte de danse. »

³⁰⁶ Wehgartner 1983, p. 63-64, pl. 46, 5-6 ; Parise Badoni 1968, p. 127.

lance positionnée à la verticale. La pointe est vers le haut. Le bouclier, de profil, est porté en arrière. Le troisième personnage a la tête de profil vers la droite, et ainsi dans le sens de direction du corps. Le bouclier, représenté de face, est porté en avant. Le second membre supérieur est porté en arrière. Aucune lance n'est visible. Le quatrième personnage est dans une posture identique au second. La seule différence que nous relevons est la position inversée de la lance : la pointe est en effet dirigée vers le bas. Le cinquième personnage est dans une position similaire au troisième. Nous relevons cependant les différences suivantes : la lance est cette fois présente et tenue dans la main portée en arrière du corps – l'objet est porté obliquement, et le membre inférieur porté en avant est levé. Ainsi, nous notons une alternance entre les différents personnages. Ces derniers forment de manière assurée un cortège qui se dirige de la gauche vers la droite. Nous relevons de plus l'alternance des postures. Mais chacune comporte des petites variations l'une par rapport à l'autre qui nous amène à suggérer une gradation d'un personnage à l'autre : le membre supérieur porté en avant qui progressivement d'une posture à l'autre se lève, ou la lance qui d'une posture à l'autre change d'orientation. Ainsi s'agit-il de nouveau, comme sur le relief clusien n° 455 étudié précédemment (ill. 67), de la sélection de postures précises tirées d'un ensemble de mouvements donnés et agencées dans l'image afin de créer une gradation visuelle ? Cette gradation visuelle cependant constitue-t-elle la décomposition d'un enchaînement et de mouvements particuliers ? A la lumière des études menées sur l'image et présentées précédemment, nous estimons que la gradation dans l'image, bien que peut-être inspirée de mouvements donnés graduels, répond à un agencement visuel. La décomposition peut ainsi être qualifiée de sélective, et ceci à des fins discursive.

(3) le cratère à colonnettes 1196 conservée au musée archéologique de Gênes (ill. 91)³⁰⁷. Les critères sont semblables à l'œuvre précédente. Quatre personnages sont représentés sur la panse. Ils sont regroupés par deux sur chaque face et sont engagés dans un duel. Ils sont tous nus. Le personnage à gauche sur la face A porte en revanche une étoffe sur les épaules. Alors que le personnage positionné à gauche sur les deux faces est dans une position offensive, celui à droite est dans une posture de fuite.

(4) l'amphore Hu 749c conservée à l'institut archéologique de l'université de Göttingen (ill. 92)³⁰⁸. Le col de l'objet accueille deux personnages engagés dans des postures offensives : le membre supérieur porté en arrière brandit une lance, tandis que celui porté en avant tient un bouclier circulaire représenté de face. Les deux figures sont nues. Elles sont

³⁰⁷ Bernabò Brea 1942, n. IV B n, n. 5-6, pl. I.

³⁰⁸ Bentz-Dehl-von Kaenel 2001, p. 71-72, pl. 42, 1-4.

pourvues d'une étoffe maintenue sur les bras et qui forme un arc de cercle dans le dos et tombe en deux pans vers l'avant, selon une disposition caractéristique déjà relevée.

(5) le *kyathos* 1864.43 conservé à Harrow School à Londres (ill. 93)³⁰⁹. Deux personnages qui se dirigent vers la droite sont représentés sur la panse de l'objet. Le second, à droite sur l'image, tourne la tête vers le personnage qui le suit. Leur nudité nous amène à les considérer. Ils sont tous deux pourvus uniquement d'un bouclier circulaire porté en avant et d'une lance tenue dans la main portée en arrière du corps. Chacun porte un casque, qui diffère cependant. Le premier personnage, à gauche, porte un casque rond et à bord rond, de type Negau. Le second, à droite, porte un casque à cimier de type corinthien. Nous notons une telle différence dans le registre figuré supérieur sur la situle de la Certosa conservée au musée archéologique de Bologne (ill. 94). Plusieurs personnages se dirigent en effet vers la gauche. Ils sont disposés en trois groupes. Nous rapprochons ainsi ce cortège de la scène figurée sur la panse du *kyathos* 1864.43 conservé à Londres sur lequel les personnages, bien qu'exécutant une gestuelle défensive, sont engagés dans un cortège de la gauche vers la droite. Ils ne s'affrontent pas.

(6) l'amphore 81043 conservée au musée archéologique de Naples (ill. 95)³¹⁰. Les deux faces accueillent un personnage identique qui se dirige vers la gauche. Il est coiffé d'un casque à cimier, d'un bouclier ovale et trilobé porté en avant, et d'une épée portée en arrière. Le personnage est nu, pourvu uniquement d'une haute ceinture à la taille, identique à celle que portent les deux danseurs de la flasque n° 395 provenant de Cerveteri qui gesticulent autour d'un cratère (ill. 96). Le pas est rapide, semblable à de la marche très soutenue.

I.C.6.3. Les combats rituels.

Nous relevons une troisième catégorie d'images, que nous qualifions de combats rituels en raison de quatre critères : (1) le port de cuirasses par les acteurs, qui n'est cependant pas systématique, (2) la présence, de nouveau, d'une opposition nette dans les postures et les gestes, ou d'une symétrie offensive, (3) la présence d'un ou plusieurs acteurs morts, blessés ou à l'arrêt, comme en attente, et (4) le port d'armes distinctives telles qu'épées ou *machairai* plutôt que lances. Les troisième et quatrième critères sont les plus distinctifs et permettent de définir deux modalités de combat rituel.

³⁰⁹ Gaunt 2005, p. 34, pl. 39, 2-3 ; Sotheby 1860, lot 284.

³¹⁰ Cf. Spivey 1987, p. 600, fig. 12 p. 601.

I.C.6.3.1. Une lutte pour la prise de pouvoir ?

Sur le relief n° 202 conservé au musée Barracco de Rome (ill. 97), certains de ces éléments distinctifs sont combinés, nous permettant ainsi d'aller dans le sens de l'interprétation proposée par Jean-René Jannot en 1984, à savoir une scène de combat guerrier³¹¹. Les deux personnages en pied sur l'image sont pourvus d'une cuirasse. Le premier, à gauche, est représenté dans une posture mesurément offensive. Il se tient droit, le bouclier en avant, de manière à le protéger. Le membre supérieur droit est porté en arrière et la main lève une lance à l'horizontale, en direction de son adversaire. Les plis obliques de son vêtement indiquent l'élan de son action vers l'avant. Le second personnage en revanche, à droite, est dans une posture plus offensive. Le membre inférieur en avant forme appui tandis que celui en arrière est levé. Le haut du corps est porté en avant. La lance tenu par le personnage, et dont nous ne distinguons que la pointe, fond sur le premier personnage. Au centre de la scène, un personnage s'effondre. L'image doit être replacée dans son contexte iconographique : les scènes qui la jouxtent forment un programme d'ensemble avec la préparation d'un guerrier, et deux cavalcades. L'image s'inscrit dans une série de scènes de combat dans lesquelles un personnage est représenté blessé, voire mort. Sa construction peut être rapprochée de scènes grecques, tel que le cratère en calice attribué au peintre de Tyszkiewicz sur lequel est représenté un duel entre Achille et Memnon au-dessus du cadavre de Melanippos (ill. 98). Les deux combattants se font face. Ils sont tous deux cuirassés et armés. Achille, à gauche, porte le haut de corps vers l'avant, dans une posture offensive. Memnon, à droite, le membre inférieur gauche plié en angle droit et porté vers l'arrière. Le haut de son corps est incliné vers l'arrière. Il apparaît prêt à s'effondrer. Au centre de l'image et au sol, le corps de Melanippos gît³¹². Ainsi le corps peut être soit mort, soit blessé. Nous aimerions cependant ajouter un autre type d'image : la représentation de combats et la présence d'un ou plusieurs individus à proximité, comme s'ils attendaient ou se reposaient. Sur l'amphore V.1.3212 conservée à Berlin (ill. 99)³¹³, la scène de combat est composée de trois personnages. Deux d'entre eux s'affrontent : ils sont postés face à face dans des attitudes offensives tout à fait similaires. Le buste est porté vers l'avant. Les deux membres supérieurs sont disposés de part et d'autre du

³¹¹ L'auteur en effet y voit la représentation d'un combat au centre duquel un homme, blessé, s'effondre. Cf. Jannot 1984a, p. 168, et p. 169 « Faut-il y reconnaître l'une des premières représentations d'événements sanglants à fonction funéraire comparable à ce que sera dans les siècles suivants la représentation du duel atroce d'Étéocle et Polynice, si fréquemment moulé sur les urnes clusiniennes. » Cf. aussi Jannot 1986c, p. 121-128.

³¹² Lissarrague 2013, § 9 : « Ce dernier, nommé par une inscription placée dans le champ sous les boucliers des deux protagonistes, est en train de mourir, les yeux déjà clos, le casque quittant la tête et la main lâchant la poignée du bouclier. »

³¹³ AA.VV. 1988, p. 210-211, n. 13 ; Beazley 1947, n. 19.

buste. Le bouclier est porté en avant du corps. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit et dirigé vers le bas. La main tient une lance dirigée vers l'adversaire. Les membres inférieurs sont très espacés. Les deux personnages sont pourvus d'un casque à cimier, d'une cuirasse et de cnémides. Les éléments présentement énumérés ne permettent pas de distinguer un quelconque aspect fictif de l'affrontement. Cependant, au centre de l'image, un personnage est assis. Il diffère en effet très nettement des personnages d'ordinaire au sol entre des combattants et mourant ou mort. Il est orienté vers la droite et vêtu semblablement aux deux autres protagonistes. La tête est de profil vers la droite. Le buste est de face. Le membre supérieur droit est porté en arrière. Il est plié en angle droit et en appui sur un bouclier circulaire positionné obliquement dans l'image³¹⁴. Le membre supérieur gauche est tendu et porté en avant. Il est posé sur le genou gauche du personnage dont le membre inférieur, plié de manière très aigue, est levé. Le membre inférieur droit est en revanche tendu et posé sur le sol. L'attitude est celle du repos, ou de l'attente. L'attente suggérée chez le personnage au sol dans l'image peut être mise en relation avec des pratiques aristocratiques relevées par Giovannangelo Camporeale³¹⁵, et que Mauro Menichetti a tenté de comprendre au travers du prisme historique et social³¹⁶. L'âge du Fer en effet a vu l'apparition de chefs dont les armes ont déterminé et affiché le statut. Nous verrions alors dans les scènes relevées

³¹⁴ La position oblique du bouclier dans l'image nous apparaît incohérente. Alors que la pose du personnage au sol présente une certaine nonchalance par le membre supérieur gauche posé sur le genou gauche relevé et suggère une mise au repos, le traitement du bouclier crée une tension. Celui-ci n'est pas posé en entier sur le sol mais en appui sur une extrémité positionnée derrière le fessier du personnage. La posture nous apparaît développée, selon le procédé visuel mis en évidence par Jean-René Jannot. Cf. Jannot 1986c, p. 120 et suiv. Il faudrait alors imaginer le bouclier plutôt sur le côté droit du personnage, et posé à plat sur le sol. La construction de l'image implique cependant, et ceci de manière à la rendre perceptible, à positionner ses éléments intrinsèques de manière à ce qu'ils soient tous visibles. Ainsi, si le bouclier avait été posé sur le côté droit du personnage dans l'image, sa posture de repos n'aurait pas été perçue telle quelle, alors qu'elle donne le sens à la scène. Le bouclier est enfin relevé, positionné ainsi de manière oblique, afin de ne pas gêner la représentation des membres inférieurs du combattant en pieds à gauche sur l'image et qui sont importants pour la compréhension du mouvement suggéré.

³¹⁵ Camporeale 1987, p. 31 : « In definitiva, la danza armata resta sempre legata al ceto aristocratico e, nell'ambito dell'organizzazione militare, è diventata per così dire una mansione specializzata delle persone dell'entourage dei ricchi. »

³¹⁶ Menichetti 2012, p. 395 : « Le armi e la loro simbologia accompagnano costantemente l'emergere di capi nelle comunità dell'Etruria e del Lazio a partire dall'età del ferro, tenendo conto ovviamente delle differenze di sviluppo che segnano i diversi comparti dell'area tirrenica. Il processo di acquisizione del rango e dello statuto privilegiato nel corso del tempo struttura i ruoli verticali e gerarchici delle società etrusco-laziali trasformando i capi in principes e le armi in stabili insegne di potere. » L'auteur s'intéresse en particulier, p. 396, au couple de guerriers au centre du chariot de bronze découvert dans la tombe 2 de la nécropole de l'Olmo Bello à Bisenzio et pour le quel il ajoute : « Ma l'aspetto per noi più rilevante è costituito dalla ruotina girevole posta al centro della rappresentazione e ad un livello più alto ove sono rappresentati due guerrieri che combattono a duello armati di spada e di un piccolo scudo munito di borchie o appendici. Si tratta di uno scontro tra due personaggi di altissimo rango e la posta in gioco è il potere connesso alla vittoria militare », et plus loin « [...] ma certamente dietro la rappresentazione di questi duelli, come avviene anche sul carrello da Bisenzio, dobbiamo scorgere la diffusione di racconti tradizionali, miti, canti e recitazioni rituali che hanno a che fare con la narrazione di gesta e imprese che culminano nella vittoria militare, nella legittimazione di un potere che sempre più assume le caratteristiche della regalità. »

une performance rituelle, un combat rituel qui répond à des logiques de pouvoir et probablement de succession.

Nous dressons une liste de quatre objets sur lesquels un type de scène similaire est représenté :

(1) l'hydrie B 61 conservée au British Museum à Londres sur laquelle quatre personnages sont représentés (ill. 100)³¹⁷. Deux d'entre eux sont postés à gauche et à droite sur l'image. Celui posté à gauche porte en avant un bouclier circulaire représenté de profil et brandit une lance dans sa main droite en direction d'un personnage positionné, en équilibre, sur son bouclier. A droite sur l'image, un personnage est posté. Il se tient prêt au combat : son bouclier est porté en avant, le membre supérieur gauche est en arrière mais dirigé vers le bas, et la main gauche tient une lance à l'horizontale qui est positionnée en arrière du bouclier. Entre les personnages, une figure est au sol, inerte. Un volatile est en appui sur sa tête et le bec dirigé vers son visage.

(2) l'amphore 965 conservée au musée archéologique de Tarquinia (ill. 101)³¹⁸. Sur la panse de l'objet, six personnages sont représentés dans des gestes offensifs et défensifs divers. La face A accueille quatre personnages, dont deux qui se font face autour d'un troisième à terre. Le visage de ce dernier est à même le sol et maintenu au pied par l'un des deux combattants. Les personnages sont nus. Ils sont vêtus d'une simple étoffe maintenue sur les épaules qui forme un arc de cercle dans le dos et tombe en deux pans vers l'avant. Cette étoffe rappelle les scènes de danse liées à la consommation du vin, comme l'illustre les parois de la chambre du fond de la tombe n° 525 dite del Colle Casuccini à Chiusi (ill. 89), ce qui invite à rattacher la scène à un contexte de performance fictive et rituelle, d'autant plus que les différents personnages sont nus.

(3) l'amphore 577 conservée au musée civique de Chiusi (ill. 102)³¹⁹. Alors que l'épaule accueille quatre personnages assis dans des postures de banqueteurs et gesticulant, la panse est pourvue de quatre personnages groupés par deux et engagés dans des duels. Sur la face A, deux personnages se font face dans des postures semblables. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. La main est fermée en poing et brandit une lance dirigée vers l'adversaire. Le membre supérieur porté en avant tient un bouclier positionné

³¹⁷ Cf. la bibliographie sur l'objet en question : Camporeale 1987, p. 16, n. 8, fig. 6, p. 34 ; Schauenburg 1980a, p. 439 et suiv., pl. 82 ; Spivey 1987, fig. 6 p. 596-597 ; Beazley-Magi 1939, p. 79, qui distingue une scène de combat ; Dohrn 1937, p. 155, n. 259.

³¹⁸ Cf. Ginge 1987, p. 58-59, pl. XLV-XLVII et CI ; Beazley 1947, p. 18 et p. 296 ; Romanelli 1957, fig. 84.

³¹⁹ Cf. Gaultier 1987, p. 79-80, fig. 15-16, p. 89 a-b, p. 90, cat. n. 9 ; Giglioli 1935, pl. 130, fig. 2 ; Dohrn 1937, p. 130 ; Beazley 1947, p. 18 ; Hemelrijk 1984, p. 192 et n. 1015, pl. 147b.

obliquement. Les membres inférieurs sont fortement écartés. Les personnages sont nus, pourvus d'une simple étoffe positionnée sur les épaules et tombant dans le dos en arc de cercle. Ils sont disposés de part et d'autre d'un casque à crête, de type corinthien posé au sol, qui apparaît alors comme le prix remis à l'issue de l'affrontement. Nous serions ainsi dans le cadre d'une compétition, si l'on suit les interprétations proposées pour des scènes analogues par Jean-René Jannot et Jean-Paul Thuillier³²⁰. Sur la Face B, deux personnages identiques s'affrontent. Ils sont identiques à ceux de la face A. Cependant la posture de la figure positionnée à gauche sur l'image diverge : il fuit face à l'adversaire. Les membres inférieurs, fortement écartés, sont dirigés vers la gauche, tandis que les membres supérieurs sont orientés vers l'adversaire, à droite sur l'image.

(4) l'amphore 75689B conservée au musée archéologique de Florence (ill. 103). La face A accueille trois guerriers. D'eux d'entre eux sont engagés dans un combat. Le premier, à gauche, apparaît dans une attitude de fuite. Les membres inférieurs sont orientés vers l'extérieur de la scène. Le buste est porté vers l'avant. Le bouclier est porté en arrière, en direction de l'adversaire. Le second personnage, à droite, est dans une attitude offensive par rapport au premier personnage. Le bouclier est porté en avant. Une lance est brandie par la main portée et levée en arrière. Elle vise le premier personnage. Une troisième figure est représentée au centre de l'image. Elle s'effondre au sol, vraisemblablement blessée. Les deux genoux sont à terre, de même que les deux mains, le bouclier et l'épée encore tenus. La nudité des personnages nous invite à rattacher la scène à celles précédemment relevées, de performance rituelle.

I.C.6.3.2. Une remise en cause du statut de chef ?

Mauro Menichetti a relevé que le statut de chef dans les communautés étrusco-latiales à partir de l'âge du Fer se distinguait par le port d'armes spécifiques. Ainsi l'épée serait l'apanage des chefs militaires, tandis que le couteau ou le bouclier trilobé auraient une fonction plus religieuse³²¹. La lance quant à elle fait partie de ces éléments qui constituent l'armement fondamental du guerrier. Dans ce cadre, le cratère à colonnettes 73342 conservé au musée archéologique de Florence mérite une attention particulière (ill. 104)³²². La face A de l'objet accueille deux personnages qui s'affrontent. Ils sont tous deux nus. Le premier, à gauche sur

³²⁰ Jannot 1984a, par exemple p. 58-59, Thuillier 1985a, p. 60-61, Thuillier 1974, p. 55.

³²¹ Menichetti 2012, p. 395.

³²² Magi 1942b, p. 555, fig. 3-4, pl. XLIX.

l'image, est de plus grande taille que le second, à droite. Il est pourvu d'un casque à cimier, d'un bouclier circulaire, ainsi que d'une épée. Le second personnage diverge en deux points : il ne porte pas de casque, et à l'inverse d'une épée il tient une lance. Ce second personnage apparaît dans une attitude plus favorable que le premier. Ce dernier en effet s'écroule vers l'arrière. Son épée est dirigée vers le sol. Le second personnage en revanche est bien ancré au sol. Le buste est projeté en avant, et les membres supérieurs positionnés de manière offensive. Le membre supérieur porté en arrière brandit une lance dont la pointe s'apprête à se ficher dans la cuisse positionnée en avant du premier personnage. La scène serait une lutte de pouvoir. Le premier personnage apparaît en effet avec un statut plus élevé que le second : il est plus grand en taille, porte un casque à cimier, et tient une épée. Le second personnage n'est pas casqué et ne brandit qu'une lance. Sur l'amphore E 40a dont les fragments sont conservés à l'université de Heildeberg la scène est quelque peu différente mais relève de la même typologie (ill. 105)³²³. Nous y distinguons deux personnages masculins qui se caractérisent par leur nudité. Le premier, à gauche, est pourvu d'un casque à cimier et de deux épées. Le port de ces armes, au contraire de lances, peut évoquer un statut différent. Cependant, le second personnage, qui porte de même un casque à cimier, il se distingue par le port d'un bouclier qu'il positionne vers l'arrière, et d'une épée recourbée de type *machaira* qui renvoie à une sphère religieuse³²⁴. C'est ainsi la présence d'armes distinctives, portées par des personnages précis dans l'image, qui permet de confirmer la teneur rituelle, triomphale et aristocratique, des performances représentées.

I.C.6.4. La question des *desultores*.

Ainsi que les dénommaient les Romains à une époque ultérieure, les *desultores* étrusques se caractérisaient par les voltiges qu'ils effectuaient sur leurs chevaux. Jean-Paul Thuillier a démontré en effet, puis Natacha Lubchansky, qu'il s'agissait de personnages masculins – et plus particulièrement une classe guerrière – qui avaient la particularité de monter et descendre de leur monture alors que celle-ci était au galop.³²⁵ Ces *desultores* constituent une catégorie originale de l'armée italique, inconnue alors ailleurs dans le bassin méditerranéen. Ils apparaissent de manière régulière dans l'iconographie étrusque, principalement dans les

³²³ Schmidt 1963, p. 22, pl. 59, 1 ; Calò 1936, p. 429 et suiv., n. 25 ; Dohrn 1937, n. 307a, p. 134 ; Beazley 1947, p. 19.

³²⁴ Sur l'épée et sa portée religieuse et sacrificielle, cf. Cerchiai 1980.

³²⁵ Cf. Thuillier 1985a, p. 97-suiv., Thuillier 1989, Lubchansky 1993, Lubchansky 2005, p. 93-127 et Lubchansky 2015, p. 20.

scènes athlétiques, comme l'illustre un détail à droite sur de la paroi du fond de la tombe n° 524 dite du Singe à Chiusi (ill. 106). Nous distinguons en effet deux personnages masculins, tous deux sur une monture. Les pattes avant des chevaux sont levées, indiquant ainsi le galop. Le premier personnage, en arrière-plan, est vêtu et pourvu d'un élément autour du buste identifiable à un cardiophyllax. Cet élément est défensif, liant ainsi la scène au contexte guerrier³²⁶, et appartient à un armement italique³²⁷. Il porte l'un de ses membres supérieurs en arrière et brandit à l'horizontale une lance qui est levée au-dessus de sa tête. Le personnage est dans une position offensive, prêt à lancer l'arme tenue. Le second personnage, représenté au premier plan, est entièrement nu. Ses deux membres inférieurs sont du même côté de l'animal. Il glisse du dos de la monture, dont il ne tient plus la crinière. Comme Paola Ceccarelli l'a démontré pour la pyrrhique³²⁸, la pratique athlétique de ces voltiges sur chevaux devait avoir pour finalité, comme la danse armée en contexte athlétique, d'intégrer les différents mouvements de combat, constituant ainsi une épreuve éducative, et d'exposer occasionnellement les compétences, la célérité et la dextérité des préposés au combat. Les voltiges, la cadence qu'elles entraînent, le mouvement des chevaux et les postures à adopter de manière régulière et ordonnancée invitent à voir une performance chorégraphiée. Nous connaissons l'importance de l'apprentissage chorégraphié dans l'éducation au combat³²⁹. Il n'est pas improbable que ce soit une chorégraphie semblable qu'accueille le bulbe de cippe provenant de Marzabotto (ill. 107)³³⁰. L'objet est remarquable en effet par les quatre cavaliers qui brandissent et portent vers l'arrière une arme allongée, de type épée. Tous sont représentés dans la même attitude et se suivent, laissant ainsi deviner un enchaînement chorégraphié avec leur monture, au galop, les pattes avant levées. La posture est identique à celle du personnage en arrière-plan sur la paroi du fond de la tombe n° 524 dite du Singe à Chiusi (ill. 106). Cependant, le peu de détails visibles ne permet pas d'aller plus avant. Dans ce cortège vers la droite, un personnage diverge de l'ensemble des acteurs. Il est en pieds, et n'est ainsi pas accompagné d'une monture. Il porte un bouclier en avant, qu'il positionne à l'horizontale. Son second membre supérieur est porté en arrière, levé et plié en angle droit. Les membres

³²⁶ Comme Natacha Lubchansky le souligne, « les images de cette technique acrobatique figurent sans doute un entraînement, qui doit trouver son application dans la bataille, comme nous l'indiquent les textes, cette fois. C'est sans doute une originalité par rapport aux mœurs militaires grecques, si bien que les historiens grecs qui ont décrit cette technique particulière de combat chez les Etrusques et les Campaniens l'ont qualifiée de barbare. Elle implique en effet un type d'affrontement qui mélange fantassins et cavaliers, sans ordre, aux antipodes de l'organisation phalangique des Grecs bien ordonnées. » Cf. Lubchansky 2015, p. 20.

³²⁷ Sur le cardiophyllax comme élément de la panoplie italique, cf. Verger 2013a, et en particulier p. 47.

³²⁸ Ceccarelli 1998, p. 55 notamment.

³²⁹ Cf. Thuillier 2006b au sujet de la danse sportive.

³³⁰ Sur l'objet, cf. AA.VV. 1982, p. 39, p. 117-119, fig. p. 40 ; Bentz-Reusser 2008, fig. 64 ; D'Aversa 1986, fig. p. 63 ; Govi 2007, ill. p. 62.

inférieurs sont très espacés, indiquant ainsi une marche très soutenue. Le traitement différent de ce personnage le marginalise et le distingue des autres personnages qui par leur nombre et leur posture semblable se prosaïsent. Ils forment un cortège qui accompagne ce dernier personnage. Nous reviendrons sur cette image.

I.C.6.5. Pugilistes ou danseurs armés ? Retour sur quelques exemples de l'art des situles.

Nous avons établis trois critères pour la définition de la danse armée, à savoir (1) la présence d'armes, (2) les postures chorégraphiées défensives ou offensives des acteurs, et (3) la nudité. Dans ce cadre, nous souhaiterions revenir sur la question des pugilistes, dont la représentation répond en apparence aux délimitations données. Leur représentation apparaît fréquente entre la fin du VI^e siècle et la première moitié du Ve siècle avant J.-C. en Etrurie centrale³³¹. Ces athlètes se caractérisent par quatre éléments distinctifs : (1) le port de bandelettes au niveau des mains afin d'y maintenir des lamelles de plomb, (2) leur embonpoint, (3) leurs poses défensives par leur inclinaison vers l'arrière et (4) offensives par les deux poings levés, comme l'illustre la paroi d'entrée de la tombe n° 501 dite Cardarelli à Tarquinia (ill. 108). Les travaux de Jean-Paul Thuillier ont permis de rattacher avec certitude ces lutteurs au sport³³². Mais nous souhaiterions faire un point ici sur les pugilistes présents dans l'art des situles, que l'on note d'ordinaire, comme les pugilistes d'Etrurie centrale, par leurs poses défensives et offensives. Ils se distinguent cependant nettement par (1) l'absence d'embonpoint, (2) la position asymétrique des membres supérieurs, (3) le port d'haltères dans les mains, et régulièrement par (4) la présence d'un casque entre les deux adversaires en guise vraisemblablement de trophée – ce qui de fait interdit de relier la scène à la danse. Comme l'illustre la plaque de ceinture provenant de Magdalenska Gora en Slovénie (ill. 109), la posture peut être offensive ou défensive. Sur l'objet étudié en effet, les deux membres inférieurs sont postés et fléchis. Les membres supérieurs sont positionnés de manière asymétrique. Celui porté en arrière est fléchi et dirigé vers le bas. Celui porté en avant est tendu et levé. Les mains, fermées en poing, tiennent des poids de la forme d'haltères³³³. Le

³³¹ Thuillier 1985a, p. 183.

³³² Id., et sur la tombe Cardarelli en particulier, cf. p. 128-129.

³³³ Nous nommons ces objets « haltères » par défaut. Wolfgang Lucke, publié par Otto Hermann Frey, n'assimile pas ces objets à des haltères arguant que les haltères contemporains en Grèce sont de forme tout à fait différente. Cf. Frey 1962. Marcel E. Mariën reprend le propos de Wolfgang Lucke, en le nuanciant toutefois. Cf. Mariën 1964, p. 583 : « Lucke a raison de ne pas vouloir assimiler ces objets à des haltères, celles-ci affectant dans l'athlétisme grec une autre forme. Lucke veut y voir un système de bandage, protégeant les mains, et non des accessoires de frappe, arguant que dans ce dernier cas la « boxe illyrienne » serait « eine barbarische Angelegenheit ». Mais un examen attentif de la scène sur la situle de Providence, comme sur les autres, montre

personnage à gauche sur l'image a le haut du corps porté vers l'avant, tandis que le second personnage, à droite, se décale vers l'arrière, comme pour se protéger des coups de son adversaire. L'utilisation d'haltères semble en effet avoir pour fonction de blesser l'adversaire. L'haltère gauche du premier personnage pénètre dans l'espace du second personnage qui est représenté dans une posture de recul afin de l'éviter. La présence de ces objets fait écho aux lamelles de plomb maintenues par des bandelettes que l'on note sur les mains des pugilistes présents dans l'iconographie de l'Etrurie centrale, à Chiusi, comme l'illustre la tombe n° 524 dite du Singe à Chiusi (ill. 110), et de l'Etrurie du sud (ill. 108). Cependant, en plus de blesser l'adversaire, elles devaient créer un bruit de choc lorsqu'elles se rencontraient. Parmi plusieurs figurines d'applique de trépied en bronze, une Gorgone est représentée en mouvement (ill. 111), le visage de face et les mains fermées en poing tenant des haltères tout à fait comparables. Dans le mouvement effectué par la figure, il est tout à fait possible que les haltères se touchaient ponctuellement, et s'entrechoquaient. L'entrechoquement des haltères doit pouvoir être mis en parallèle avec l'entrechoquement des dents de la Gorgone, qui est un des éléments caractéristiques de la monstruosité du personnage. Les haltères qui se rencontraient créaient ainsi un bruit de choc, que l'accord visuel avec la Gorgone nous renseigne sur son aspect monstrueux. La présence de ces haltères et de rituels d'entrechoquement pourraient faire sens : ce qui dans un contexte rituel pourrait convenir et garantir une forme de protection. Plusieurs études ont en effet soulevé la portée propitiatoire du choc des armes dans un contexte rituel, ou du choc des pas de danse sur le sol comme ceux des Courètes et des Corybantes dont la fonction originelle de l'entrechoquement des armes est prophylactique³³⁴.

Les pugilistes présents dans l'art des situles sont d'ordinaire disposés, comme nous l'avons vu, autour d'un casque qui serait la récompense attribuée au vainqueur. Nous notons

qu'il s'agit bien d'accessoires à deux sphères, en matière dure ou en cuir rembourré, n'importe, il ne s'agit pas d'une protection des phalanges, mais bien d'accessoires de frappe. » Jean-Paul Thuillier revient sur la définition qui a été proposée de ces objets tenus : Thuillier 1985a, p. 263-266. Nous renvoyons aussi à la bibliographie indiquée.

³³⁴ Sur la danse des Courètes et des Corybantes, cf. en premier lieu Jeanmaire 1939, Ceccarelli 1998, p. 13, 17, ou 27, et Delavaud-Roux 1993, p. 44 : « Cette danse [celle des Courètes] s'exécutait en armes avec casque, épée et bouclier. Sa principale caractéristique était la recherche du bruit : choc des armes et martèlement des pieds sur le sol. Ce tintamarre était destiné à couvrir les cris d'un enfant. Selon la légende d'Ephèse, il s'agissait de détourner l'attention de Héra, et de masquer l'accouchement de Léo. D'après un mythe crétois plus ancien, ce vacarme aurait eu pour but de cacher l'enfantement de Rhéa, afin que les cris du bébé Zeus ne parviennent pas jusqu'à son père Cronos qui voulait le dévorer. Cette danse au tapage assourdissant, est effectuée par les Courètes, sortes de bons génies dont la filiation est assez floue. » Cf. aussi Grimal 1951, p. 106 et p. 478. Pour les sources textuelles, se reporter Strabon X, 3, 11 ; Strabon XIV, 1, 20 ; Lucien, *De la Danse*, 8 ; Denys D'Halicarnasse, *Antiquités Romaines*, VII, 72

cependant la présence exceptionnelle de ces mêmes pugilistes sur des sièges, ceci dans l'art des situles de l'Italie du nord et en particulier sur la situle de la Certosa conservée au musée archéologique de Bologne (ill. 112 et 113). Au centre du troisième registre, nous distinguons en effet deux musiciens – l'un, à gauche, tient instrument à vent, l'autre, à droite, un instrument à cordes – assis face à face sur une banquette à retours. Au centre de la scène est suspendue dans le champ de l'image une situle. Mais ce sont les deux personnages en pieds sur les accoudoirs qui méritent une attention particulière. Les deux figures, de petite taille, sont représentées dans la posture habituelle : les membres inférieurs sont très écartés et fléchis, les membres supérieurs sont asymétriques – celui porté en avant est levé et tendu, les mains tiennent des haltères, et le haut du corps est porté vers l'avant. Leur position sur les accoudoirs du siège central et sur les parties en retour ne trouve pas de parallèles. En revanche, il importe de replacer les deux personnages dans le système de l'image afin d'en comprendre la fonction. Nous relevons ainsi trois points clés : (1) la découpe de ce troisième registre en cinq scènes, (2) la gradation que l'on note entre les différentes scènes, et (3) l'isolement de la scène centrale. Nous distinguons en effet que la scène centrale est conçue de manière centripète autour de la situle placée dans le champ de l'image : les musiciens se font face, le siège comporte deux retours, les pugilistes sont de même face à face. Nous relevons la présence de trois personnages disposés de manière inégale de part et d'autre du siège à retours. Deux sont positionnés à droite autour d'un chaudron et engagés dans la préparation d'un liquide – du vin – tandis que le troisième est isolé à gauche. Les musiciens, par la disposition du siège et leur posture, sont isolés du reste du registre et concentrés autour de la situle. Les trois personnages autour du siège seraient à comprendre ensemble. Il faudrait les imaginer réunis tous les trois autour du chaudron. Leur disposition répondrait à la construction en frise de l'image et aux limites imposées par sa deux dimensions. Il est possible d'imaginer le groupe, ici disposé et décomposé de part et d'autre du siège, rassemblé au contraire devant le siège. La scène centrale s'oppose aux deux autres qui la jouxtent : la présence du siège à retour, de la situle accrochée dans le champ de l'image et les trois personnages afférés autour d'une préparation indiquent un espace intérieur et clos. Les scènes B-1 et B-2 se déroulent en revanche dans un espace extérieur, tel que l'indique la présence de végétaux dans le champ de l'image, et la représentation d'animaux sauvages ou domestiques capturés. Ces deux autres scènes, à gauche et à droite de la scène centrale, sont orientées vers cette dernière, comme si les personnages rentraient d'activités extérieures. La première, à gauche, est composée d'un personnage qui avance vers la droite en tirant derrière lui un animal par les pattes arrière. Nous identifions l'animal à un suidé d'après les rondeurs de la

croupe et le traitement très allongé de la tête et du museau. Sur l'animal, un volatile est représenté. Il s'agit d'un charognard, et plus exactement d'un corvidé : le bec est long et robuste, la tête carrée, le cou fort et long, les ailes longues et pointues. Sa présence sur le suidé, parce que charognard, pourrait noter que l'animal est mort. Cette scène, que nous notons B-1 (ill. 113), est à mettre en parallèle avec la scène B-2 sur laquelle deux personnages rentrent de chasse. Ils se dirigent, comme la scène B-1, vers la scène centrale de la frise figurée. Les personnages tiennent tous deux un bâton sur lequel est attaché un animal. Comme la scène B-1, un animal secondaire est représenté : il s'agit d'un chien qui renifle la proie, rappelant ainsi les chiens présents dans les scènes de banquet en Etrurie centrale dans lesquelles ils reniflent les mets des convives. Ils annoncent ainsi le festin à venir. Les scènes B-1 et B-2 sont donc remarquables par : (1) leur direction vers la scène centrale, (2) le transport d'un animal, (3) l'indication que l'animal est mort, et (4) l'annonce de sa consommation, par l'oiseau charognard et le chien renifleur. Les deux scènes extérieures sont elles-mêmes à comprendre ensemble. Alors que les scènes B-1 et B-2 sont conçues comme des retours vers la scène centrale, et ainsi des retours vers un espace intérieur, les scènes C-1 et C-2 sont orientées au contraire à l'opposé de la scène centrale, et ainsi semblent s'en éloigner. La scène C-1 est composée d'un personnage qui porte un araire sur les épaules et guide deux bovidés. La présence de l'araire et des deux animaux renvoie à la pratique de l'agriculture. Cependant l'araire pourrait aussi évoquer les limites de la cité et du monde connu par leur traçage rituel³³⁵. A l'opposé, la scène C-2 évoque la chasse au lièvre. Le personnage représenté tient un bâton nécessaire à assommer l'animal, tandis que ce dernier détale vers la droite. Le principe même de cette chasse, une course rapide et la nature sauvage de l'animal pourrait évoquer les confins naturels dans lesquels se rendre pour la capture de l'animal. Ainsi, la construction du troisième registre de la situle de la Certosa est conçue de manière à faire converger l'attention vers la scène centrale. Cette dernière prend place dans un espace clos. Les scènes latérales se situeraient au-delà de cet espace, et à l'extérieur, mais s'y dirigeraient. Elles se situent ainsi dans un entre-deux. Les scènes les plus extérieures sont encore plus au-delà et renverraient selon nous aux limites extérieures de la cité³³⁶. Dans ce cadre, comment interpréter les deux pugilistes représentés sur les accoudoirs en retours du

³³⁵ Sur le tracé rituel des cités en Italie préromaine, et plus particulièrement chez les Etrusques, Macrobe nous permet de comprendre que ces derniers devaient utiliser une charrue afin de tracer les limites des villes fondées. Cf. Macrobe, *Saturnales*, V, 19, 11-14. L'auteur latin rapporte les propos de Carminius (ou Granius selon les éditions). L'information se retrouve aussi chez Varron (*De lingua latina*, V, 143 ; *Economie rurale*, II, 1, 9-10).

³³⁶ Cette interprétation rejoindrait ainsi celle proposée par Mario Torelli à propos du char de Bisenzio dont le programme iconographique tendrait vers une « cosmologia sociale ». Cf. Torelli 1997, p. 37-46, et plus particulièrement p. 42-46.

siège central ? Si nous acceptons l'idée selon laquelle le siège est la métaphore d'une structure fermée, les pugilistes, par leur position sur les bords des accoudoirs en retour, en marqueraient l'entrée. Sur ce point, leur disposition nous apparaît rappeler celle des pugilistes d'Etrurie tyrrhénienne, et en particulier ceux représentés dans les tombes tarquiniennes entre la fin du VI^e siècle avant J.-C. et le Ve siècle avant J.-C., mais principalement dans la première moitié du Ve siècle avant J.-C. Ils sont positionnés d'ordinaire sur la paroi d'entrée, comme l'illustre la tombe n° 501 dite Cardarelli (ill. 108), faisant ainsi office, selon Jean-René Jannot, de gardiens symboliques de la tombe³³⁷. Sur la situle de la Certosa, la position des pugilistes sur les accoudoirs répondraient à une même fonction : celle de marquer l'entrée d'un espace et d'assurer une présence propitiatoire – nous avons relevé la portée symbolique que pouvait revêtir le fracas des haltères. La comparaison avec les tombes tarquiniennes doit être menée aussi pour la disposition des deux musiciens de part et d'autre de la situle suspendue. Nous relevons en effet, par exemple dans la tombe n° 493 dite des Lionnes (ill. 71), la disposition de deux musiciens autour d'un contenant lié à la consommation du vin, en l'occurrence un cratère monumental qui ferait écho, selon Françoise-Hélène Massa-Pairault, au contenant, probablement aussi un cratère, placé dans la niche en dessous et qui devait accueillir les cendres du défunt³³⁸. L'un joue d'un instrument à vent, tandis que l'autre joue d'un instrument à cordes. Cette disposition se retrouve plus communément autour d'une porte feinte, considérée par Bruno D'Agostino notamment comme une allusion au défunt, absent puisque mort mais présent sous une autre forme³³⁹. Ces deux musiciens seraient alors engagés dans ce que Jean-René Jannot a qualifié de « rites de la porte »³⁴⁰. Sur la situle de la Certosa nous devons souligner une disposition semblable des musiciens, autour d'une situle dont la fonction aurait été d'abord liée à la consommation du vin et qui, dans un contexte funéraire, aurait ensuite accueilli le défunt sous sa forme cinéraire³⁴¹. La tombe n° 501 dite Cardarelli offre selon nous l'élément de comparaison le plus probant (ill. 108) avec la présence de pugilistes sur la paroi d'entrée, et la présence de deux musiciens postés autour d'une porte feinte sur la paroi du fond, délimitant ainsi, comme dans la scène centrale du troisième registre de la situle de la Certosa, l'entrée protectrice et liminaire de l'espace et le fond commémoratif et agrégatif du monument³⁴².

³³⁷ Sur les pugilistes de part et d'autre de portes d'entrée ou de portes feintes, Cf. Cerchiai 2003 et Jannot 1984c.

³³⁸ Massa-Pairault 1998, p. 46 : « (...) aussi bien la niche de la tombe 3098 que celle de la tombe des Lionnes devaient contenir un cratère contenant les cendres du fondateur de la tombe. »

³³⁹ D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 19.

³⁴⁰ Jannot 1984c, p. 274 et suiv.

³⁴¹ Ce qui renforce la comparaison avec la paroi du fond de la tombe des Lionnes à Tarquinia.

³⁴² Sur la liminarité et la fonction d'agrégation des rites et de l'image, cf. en premier lieu Van Gennep 1981.

I.C.7. Autres cas écartés.

A côté de ces cas limites, il importe de revenir brièvement ici sur les cas que nous écartons avec certitude, en raison de leur authenticité douteuse, et de leur état de conservation.

I.C.7.1. La question de l'authenticité des représentations.

L'authenticité de certaines pièces à rattacher au corpus de la danse préromaine a dû être soulevée. Jean-René Jannot a relevé les restaurations très poussées de certains reliefs de Chiusi tels que le relief n° 448. Dans ce cadre, nous souhaiterions ajouter deux objets qui semblent de même devoir être mis de côté. Le premier est un bronze conservé au musée de Cleveland dans l'Ohio aux Etats-Unis, exposé aujourd'hui et présenté comme authentique (ill. 114). La datation qui en a été proposée situe l'objet entre 525 et 500 avant J.-C. Nous relevons l'étirement des membres, et en particulier des pieds et des doigts, qui est propre d'ordinaire à la période stylistique, à savoir le style ionien. La tête est de même allongée, les yeux étirés, le nez fort et le menton proéminent. Nous relevons cependant certaines incohérences, comme la trop forte élongation des différents membres qui nous amène à rapprocher l'œuvre des restaurations « trop poussées » de certains reliefs de Chiusi, et en particulier de celui conservé au musée du Louvre à Paris (ill. 115) dont un détail montre une même élongation de la tête et des mains. De plus, l'une des caractéristiques du style ionien est aussi de traiter les membres inférieurs et le buste de manière massive, chose que l'on ne retrouve pas ici. Le corps est au contraire, et de manière surprenante, très élancé et la taille très resserrée. Le traitement du vêtement enfin attire notre attention. Le manteau noué autour de la taille rappelle certains exemples véridiques étrusques, comme le candélabre n° 034 conservé au British Museum à Londres (ill. 116). Mais il diffère nettement par l'ajout d'une bande sur l'épaule gauche qui est reliée à l'étoffe nouée autour de la taille, détail qui ne se retrouve d'ordinaire que sur les personnages masculins, comme l'illustre le bronze n° 086 (ill. 117). Ce sont cependant les ondulations, exceptionnelles, au niveau des manches, mais surtout le traitement des plis dans la partie inférieure de la tunique, en avant et en arrière, qui confirme selon nous la fausseté de l'œuvre et son imitation moderne. Sur la partie avant du vêtement les plis obliques qui animent la partie inférieure de la tunique émergent du centre du vêtement tandis que d'ordinaire, et comme l'illustre le candélabre n° 034 du British Museum à Londres (ill. 116), l'ensemble des plis part de la taille. L'arrière du vêtement présente des

incohérences similaires. Des lignes courbes viennent animer sans raison apparente le vêtement à hauteur de la cuisse droite et dans la partie inférieure du vêtement. Alors que les plis accompagnent d'ordinaire le mouvement, ils sont représentés ici de manière tout à fait aléatoire. Enfin, le personnage tient un objet non identifiable, de forme ovoïde, dans la main gauche.

Le second objet est identifié comme une base de *louterion* provenant de Populonia et datée de 500 avant J.-C. (ill. 118)³⁴³. L'objet avait ainsi la fonction probable de bassin. Or, la forme générale de l'objet, la position des scènes de danse ainsi que leur composition nous amène à douter de l'authenticité de l'objet. La forme même de l'objet est inédite en effet au début du Ve siècle avant J.-C. et ne comporte pas de parallèles proches ou éloignés. La présence de scènes de danse de plus sur le pied est exceptionnelle. Et les scènes de danses représentées sont copiées selon nous de celles qui ont été découvertes en 1846 dans la chambre droite de la tombe d'Orphée et d'Eurydice à Chiusi (ill. 119)³⁴⁴, ce qui relève selon nous d'une reproduction, comme dans le Cabinet étrusque de Racconigi décoré dans les années 1840 par Pelagio Palagi à la demande de Charles-Albert de Savoie (ill. 121)³⁴⁵, plutôt que de la diffusion de modèles qui auraient été adaptés.

I.C.7.2. L'état de conservation des sources.

Parallèlement à la question de l'authenticité des sources, nous devons soulever celle de leur conservation. Nous relevons ainsi cinq œuvres dont la présence de scènes de danse est avérée mais dont la préservation ne nous permet pas d'en entreprendre l'étude :

(1) le relief clusien E 5 conservé à l'institut archéologique allemand de Rome (ill. 120)³⁴⁶. Sur l'une des deux faces, nous distinguons trois personnages armés. Les deux premiers, à gauche sur l'image, se dirigent vers la gauche. Ils tiennent un bouclier circulaire positionné en avant et portent un membre supérieur en arrière. Ce dernier est plié en angle aigu. La main est fermée en poing. Il n'est pas permis de distinguer si elle tient une arme. Le troisième guerrier, à droite sur l'image, est tourné vers la droite, mais dans une action

³⁴³ Bruni 1998, fig. 81, p. 169-170.

³⁴⁴ Cf. Braun 1850.

³⁴⁵ L'artiste en effet, reproduisant, à partir de calques et cartons, des productions étrusques, intégra au plafond de ce Cabinet antiquisant une reproduction des peintures de la tombe du Baron à Tarquinia découverte en 1827 et publiée en 1832 (ill. 121). Cf. Morigi Govi 1992, p. 300-304.

³⁴⁶ Jannot 1976, p. 209, p. 217-218, pl. 62, 1-2 ; Jannot 1984a, p. 32, fig. 129-131 ; Camporeale 1987, p. 11-42, et plus précisément p. 14, n.7.

différente qu'il n'est pas permis de percevoir en raison de l'état de conservation de l'objet. Ce sont les deux premiers personnages qui ont cependant retenus notre attention. Par le traitement de leurs membres supérieurs, nous les rapprochons des cas limites relevés, cependant les membres inférieurs ne sont pas visibles, ni l'ensemble du programme iconographique qui aurait pu être déterminant dans la définition de la scène.

(2) le relief clusilien 1225 conservée au musée d'Etat de Berlin (ill. 122)³⁴⁷. Sur l'un des deux fragments nous distinguons une figure barbue, pourvue d'un pagne et d'une queue chevaline dans le bas du dos. Ces figures sont identifiées à des satyres et ces figures ont la particularité de gesticuler régulièrement et de danser³⁴⁸. Cependant, sur le relief relevé, la figure en question est très lacunaire, même si nous distinguons des gestes expressifs. En effet le membre supérieur porté en avant est levé. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. La main est ouverte et oblique. Elle est tournée vers l'intérieur, la paume orientée vers le bas. L'état de conservation de l'ensemble du relief ne permet pas de reconstituer le programme iconographique dans lequel s'insère la figure et de déterminer s'il s'agit véritablement d'une danse.

(3) le relief clusilien 82161 conservé au musée archéologique de Florence (ill. 123)³⁴⁹. Sur les trois faces conservées, nous distinguons la présence de deux personnages dont les membres inférieurs sont espacés dans l'action de la marche. Ces personnages peuvent tous se diriger dans un même sens, ou se tourner dans des directions opposées, selon une disposition fréquente dans les scènes de danse clusilienne, comme l'illustre le relief n° 530 conservé au musée archéologique de Pérouse (ill. 124)³⁵⁰. Sur le relief étudié cependant, la partie supérieure des personnages n'est pas conservée, ce qui interdit l'étude des membres supérieurs, pourtant fondamentaux dans l'étude de la danse.

(4) la tombe dite de la Chasse au Cerf dans la nécropole Monterozzi à Tarquinia (ill. 125). Selon Stephan Steingraber, la paroi du fond accueillerait une scène de *symposion* – ou banquet – composée de trois couples de personnages allongés sur des banquettes³⁵¹. Sur la paroi de droite sont distinguables quelques personnages. Celui situé le plus à gauche est le

³⁴⁷ Micali 1836, vol. III, p. 83 ; Micali 1936, vol. IV, pl. 53. 2 ; Bianchi Bandinelli 1925, col. 483, 485 ; Rumpf 1928, p. 22, E 29, pl. 18 ; Paribeni 1938, p. 106-107, n° 108 ; Paribeni 1939, p. 191 et p. 193 ; Camporeale 1984, p. 130 et p. 134 ; Jannot 1984a, p. 64, fig. 216-217.

³⁴⁸ Cf. les travaux récents de François Lissarrague sur ce point : Lissarrague 2014.

³⁴⁹ Jannot 1984a, p. 134, fig. 464-466 ; Bianchi Bandinelli 1925, col. 483-484, et col. 489 ; Paribeni 1939, p. 187-189 ; Paribeni 1938, p. 83, n°41.

³⁵⁰ Altmann 1905, p. 13 ; Bellucci 1910, p. 20-21, fig. 1 ; Bianchi Bandinelli 1925, col. 478, 481, fig. 72 ; Giglioli 1935-1943, pl. 151, 4 ; Jannot 1984a, p. 128-129 ; fig. 444-447 ; Jannot 1979, n° 54, p. 486 ; Johnstone 1956, U.10 p. 61-62 ; Paribeni 1939, p. 187-189 ; Paribeni 1938, p. 79, n° 32 ; pl. 14, 2.

³⁵¹ Steingraber 1984, p. 298.

moins abîmé. Il danse en levant les membres supérieurs. La paroi de gauche en revanche, aussi abîmée, comporte le plus à droite une figure d'homme portant un casque, vraisemblablement un danseur armé³⁵².

(5) la tombe dite de la Laie Noire dans la nécropole Monterozzi à Tarquinia (ill. 126). Les fresques sont très mal conservées. Sur la paroi du fond nous distinguons seulement la partie inférieure de trois banquettes sur lesquelles des personnages se sont allongés ; l'un d'ailleurs, à l'extrême droite de la paroi a été épargné. Une quatrième banquette est représentée sur la partie gauche de la paroi droite. Sur cette même paroi, à droite de la banquette, nous pouvons distinguer malgré le mauvais état de conservation de la fresque trois personnages et un animal quadrupède, probablement un chien. Sur la paroi de gauche nous pouvons distinguer une banquette positionnée symétriquement à celle de la paroi droite. Dans la partie centrale de cette même paroi un personnage est posté tandis que dans la partie gauche, deux personnages féminins vêtus d'un manteau sur leurs épaules et très probablement d'une longue tunique sont représentés en train de danser, leurs membres supérieurs étant en mouvement. Cette tombe aurait très bien pu être incluse dans notre étude si son état de conservation l'avait permis. En effet, la présence certaine d'un banquet sur la paroi du fond, indiquant ainsi la présence du vin, et celle de deux danseurs sur la paroi de gauche, pourrait nous conduire à émettre l'hypothèse que la tombe de la Laie accueillait une danse orgiastique, cependant, en raison de son très mauvais état de conservation rien ne nous l'indique clairement et ne nous permet d'en faire une étude³⁵³.

³⁵² Ibid.

³⁵³ Parmi ces tombes, d'autres sont complètement perdues et effacées, telles que la tombe des Pyrrhichistes à Tarquinia que Giovannangelo Camporeale indique dans son étude de 1987. Ce dernier, ainsi que Stephan Steingraber – Steingraber 1984, p. 339 – notent la présence de quatre danseurs armés sur la paroi du fond de la tombe. Cf. Camporeale 1987, p. 35-36.

I.D. Synthèse générale.

La délimitation de l'image étrusque de la danse a conduit à en déterminer les contours et les caractères distinctifs, ceci en posant en repères les fondements méthodologiques de l'étude, les sources disponibles, et les limites circonscrites à la représentation du corps en mouvement. L'absence de sources textuelles directes pour l'étude de la danse en Italie préromaine conduit ainsi à se concentrer sur les productions visuelles et à en comprendre à la fois les mécanismes et les capacités opératoires. Nous relevons quelques mentions notables dans les sources textuelles grecques et latines qui nous permettent de considérer l'importance accordée à Rome aux acteurs étrusques, des éléments de datation ainsi que, par le recoupement de données, entrevoir le statut des acteurs. Il s'agit cependant pour la plupart de documents produits à des dates ultérieures et surtout dans des espaces géographiques et culturels éloignés de ceux de la société ici envisagée.

Dans ce cadre, nous avons relevé les approches méthodologiques et l'outillage théorique disponibles, que nous croisons, et qui doivent permettre d'offrir une étude pluridisciplinaire de l'image de la danse en Italie préromaine. Notre étude a insisté sur l'importance du regard porté sur l'image et soulevé les questions engendrées par une approche anthropologique du regard dans l'étude de la représentation du corps en mouvement en particulier pour s'engager dans la direction de la sémiotique sensori-perceptive et de l'épisémiotique.

L'amalgame entre pratiques dansées, sportives et guerrières à la fois dans les textes et dans l'iconographie nous a amené à appréhender la danse d'un point de vue anthropologique, et ainsi à nous formaliser sur des considérations plus larges, telles que de performance, d'évènement, et de réalisation d'acte de mouvement corporel avec rendement exceptionnel, ceci de manière à formuler une définition précise de ce que nous entendons par danse. Cette distinction nous a permis de revenir sur les représentations de course et de les définir par rapport aux représentations de danse, mais de revenir aussi sur les scènes guerrières et les scènes de cortège. Nous avons ainsi proposé une grille d'interprétation dans l'objectif de distinguer les différents types de mouvement du corps. Des cas limites persistent, notamment pour les scènes de duels et les danseurs assis.

La construction du corps dans l'iconographie de l'Italie préromaine a nécessité de revenir sur les premières représentations, en premier lieu celles qui se développent au Valcamonica, principalement au Chalcolithique, ceci en vue de la définition et de l'identification du mouvement dansé et de la représentation de la figure humaine en mouvement à un moment où l'on note les premières tentatives de figuration. Nous avons ainsi relevé les solutions visuelles apportées pour suggérer l'action motrice. Dans ce cadre, nous avons apprécié les représentations de corps en mouvement à partir du VIII^e siècle avant J.-C. et nous avons, de même, noté les assemblages visuels et les réélaborations effectuées que le mouvement corporel suggéré et la danse représentée soient perceptibles par celui qui les regarde. Dans ce cadre, la construction du corps est déterminante dans la définition de l'image étrusque de la danse. Et ainsi, nous avons relevé quatre éléments distinctifs qui forment des principes : le mouvement des membres supérieurs, le retournement des figures, leur répétition ou leur alternance. Dans tous les cas, le mouvement suggéré renvoie à une action corporelle différente des actions motrices ordinaires.

Enfin, nous relevons donc trois critères pour la définition de l'image de la danse étrusque : (1) la construction des corps, (2) la présence de musiciens, et (3) l'apparence des acteurs. Pour le premier critère, fondamental, nous avons mis en évidence la position distinctive des membres supérieurs, telle que les lever symétriquement ou les positionner de manière asymétrique de part et d'autre du corps, qui sont deux positions particulièrement communes pour indiquer le mouvement.

La définition élaborée pour les représentations du corps en mouvement dans l'Italie préromaine et en particulier de la danse doit permettre, dans un second temps, de proposer une étude d'ampleur qui consiste en une décomposition de l'image en ses parties simples par le biais de la typologie.

DECOMPOSITION

Analyse sérielle et typologique de l'image étrusque de la danse.

Préliminaire

Notre travail s'insère dans une réflexion anthropologique du corps et de sa mise en scène, mais aussi tente de comprendre la construction des mouvements et leur représentation dans l'image, et plus généralement de tous les éléments constitutifs de l'iconographie étrusque de la danse. Dans ce cadre, la méthodologie ici adoptée en vue de mettre en lumière les différents éléments intrinsèques de l'image est celle de la décomposition. Nous entendons l'étude typologique des représentations sélectionnées.

II.1. Méthodes et objectifs de la typologie et de l'analyse sérielle.

L'analyse typologique et sérielle vise à séparer les différents éléments de l'image de la danse et à la diviser en ses parties simples. L'objectif est d'identifier les différents acteurs, leurs postures et leurs gestes, et les objets de la danse. L'étude typologique se concentre dans un premier temps à définir, par l'étude de la *façade personnelle*³⁵⁴, les types de vêtement revêtus et autres accessoires tenus. Dans un second temps, l'étude des gestes et des postures doit permettre de dresser le répertoire étrusque et visuel de la danse selon un schéma graduel. Dans ce cadre, nous prenons en considération le traitement des membres supérieurs et inférieurs, ainsi que leur amplitude, mais aussi l'inclinaison de la tête et du buste et le retournement du corps. Dans un dernier temps, l'étude du *décor*³⁵⁵ doit permettre de caractériser l'ensemble des accessoires qui figurent le lieu de la danse, et en particulier les éléments qui servent à composer cet ensemble. L'analyse typologique repose sur des critères morphologiques. Nous parlons de critères « morpho-iconiques »³⁵⁶. La nature des gestes, des postures et de l'image même de la danse, qui est iconique, et leurs caractéristiques visuelles³⁵⁷, jointes aux limites de l'image, induisent leur morphologie. Ainsi, la décomposition de l'image vise ici la classification en unités visuelles et l'étude de l'agencement de ces mêmes unités dans l'image. Ces dernières ne peuvent être analysées seules, mais au sein de séries. Cette approche est cependant exposée au risque d'un défaut de contextualisation des œuvres, parfois d'une attention amoindrie à la chronologie, et en éloignant les œuvres de leur contexte spécifique de production et d'usage. C'est le motif qui

³⁵⁴ Nous reprenons la distinction opérée par Erving Goffman. Cf. Goffman 1973, p.30-31.

³⁵⁵ Id.

³⁵⁶ Nous fondons cette terminologie sur celle de « morpho-techniques » proposée par Angela Minzoni-Alessio que nous adaptons à l'image. Cf. Minzoni-Alessio 1981, p. 11.

³⁵⁷ Mauss 1935, p. 5 : « J'entends par ce mot les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps ».

sera ici mis en série et classé. Nous distinguons le thème, à savoir la danse qui a été préalablement définie dans une première partie, et le motif qui est l'élément constitutif d'un thème et qui n'apparaît pas de manière isolée. Ce dernier peut même apparaître dans des contextes thématiques divers.

II.2. Du corps au décor : approche.

II.2.1. Des techniques corporelles à l'anthropologie de la danse.

Ce sont les travaux de Marcel Mauss qui, dans les années 1930³⁵⁸, ont offert pour la première fois une étude sociologique des « techniques du corps », et de leurs variations selon les cultures. Il pose alors comme définition fondamentale de la technique qu'il s'agit d'un « acte traditionnel efficace »³⁵⁹, qui correspond aux « façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps »³⁶⁰. L'éducation est alors le fondement même des techniques du corps, et se superpose à l'imitation³⁶¹. L'auteur propose la première classification des techniques du corps, selon les sexes, les âges, la force physique et les différents moments de la vie³⁶². Ces travaux s'insèrent dans une période fondatrice de l'anthropologie de la danse, et ce jusque dans les années 1970. Ils s'accordent tous sur la conception de la danse comme « une conduite ou une pratique humaines qui permet une liberté d'action, bien qu'elle soit contrainte par des normes socio-culturelles. Les processus de structuration de la danse, tout comme ceux de la société et de la culture, sont induits par des choix et des actions individuels, mais en même temps, ils ne peuvent être compris qu'en rapport à un système normatif et dans le cadre de leur contexte d'émergence »³⁶³. Les travaux de Marcel Mauss sont suivis par ceux de Curt Sachs, intitulés *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, qui, bien que dépendant d'une approche historique, soulèvent la particularité de la

³⁵⁸ Cf. Mauss 1935 et Mauss 1935. Pour une étude des travaux de Marcel Mauss, cf. par exemple Bert 2006 et Leveratto 2006. Marcel Mauss définit en particulier la danse comme un « fait social total », et ainsi digne d'être tout autant abordé et étudié que la politique ou la religion. Cf. Mauss 1993. Ce concept est développé afin de qualifier les phénomènes qui sont « à la fois expression et synthèse de l'ensemble de la vie sociale d'une société donnée. L'étude de certaines configurations privilégiées et stratégiques permettrait de comprendre le sens réel des relations sociales ». Cf. Copans 1974, p. 40.

³⁵⁹ Mauss 1935, p. 275 : « J'appelle technique un acte *traditionnel efficace* (et vous voyez qu'en ceci il n'est pas différent de l'acte magique, religieux, symbolique). Il faut qu'il soit *traditionnel et efficace*. Il n'y a pas de technique et pas de transmission, s'il n'y a pas de tradition. C'est en quoi l'homme se distingue avant tout des animaux : par la transmission de ses techniques et très probablement par leur transmission orale ».

³⁶⁰ Id., p. 5.

³⁶¹ Id., p. 8.

³⁶² L'auteur influencera particulièrement les travaux de André Leroi-Gourhan sur le geste et ses techniques, cf. Leroi-Gourhan 1965.

³⁶³ Grau-Wierre-Gore 2005, p. 30.

danse à se développer différemment selon les groupes humains et, reliée à des phénomènes culturels, a une importance indéniable pour la connaissance de l'homme³⁶⁴. Se sont cependant les travaux de Gertrude Prokosch Kurath qui, en posant l'affirmation selon laquelle l'ethnologie de la danse est une branche de l'anthropologie, sont devenus une référence et les fondements, en 1960, de l'anthropologie de la danse³⁶⁵. C'est Anya Peterson Royce qui ensuite, à la fin des années 1970, donne le premier manuel scientifique au champ d'étude. Ses travaux s'intéressent principalement aux danses mexicaines, et en particulier à la danse Zapotec de l'isthme du Mexique, ainsi qu'à la danse et au mime classiques³⁶⁶. Les travaux de Suzanne Youngerman poursuivent l'entreprise en anthropologie de la danse et, même s'ils appartiennent déjà à la génération suivante³⁶⁷, participent aux premiers questionnements et aux premières discussions³⁶⁸. Judith Lynne Hanna, qui obtient son doctorat en anthropologie en 1976, va proposer de s'éloigner de la trop grande spécialisation des études de cas de société comme proposé jusqu'alors dans le champ de l'anthropologie de la danse afin de dresser des panoramas plus grands et plus généraux³⁶⁹. L'étude de la danse, dans tous les cas, et dans la lignée de Marcel Mauss, revendique l'exploration d'un « fait social total », relié par son fond et sa forme à des phénomènes socio-culturels connexes. L'« école européenne », ancrée dans les études du folklore, est marquée, dans les années 1960, par Pierre Bourdieu qui élaborait sa « théorie de la pratique » dans le *continuum* de Marcel Mauss³⁷⁰. Mais c'est Roderyk Lange, qui a étudié en particulier l'anthropologie à Torun, la kinétographie Laban et l'analyse du mouvement qui marque le champ de l'anthropologie de la danse en Europe³⁷¹.

³⁶⁴ Sachs 1938, et en particulier p. 14-15. Ces travaux occupent une place importante et particulière dans les études anthropologiques et historiques anglo-saxonnes. Ils ont été régulièrement réédités, mais surtout « les concepts évolutionnistes, qui le sous-tendent et qui masquent un racisme implicite, perdurent encore dans quelques milieux de la danse. » Cf. Grau-Wierre-Gore 2005, p. 31.

³⁶⁵ Cf. Prokosch Kurath 1960.

³⁶⁶ Royce 2002. Cf. aussi Royce 1982, Royce 1984 et Royce 2004 qui posent de manière plus précise l'implication de l'auteur dans l'anthropologie de la danse.

³⁶⁷ Sa thèse est soutenue en 1983 : *Shaking is no foolish play : an anthropological perspective on the American Shakers, person, time, space, and dance ritual*, New York, University of Columbia.

³⁶⁸ Cf. son article publié dans les années 1970 : Youngerman 1975.

³⁶⁹ L'auteur a publié de nombreux travaux : cf. Hanna 1979, Hanna 1983, Hanna 1988a, Hanna 1988b, Hanna 1999.

³⁷⁰ Se reporter aux travaux de l'auteur, et en particulier à Bourdieu 2000. Cf. aussi Costey 2004 qui présente la théorie de la pratique proposée, définie et imposée par Pierre Bourdieu dans un contexte intellectuel où structuralisme et phénoménologie dominaient.

³⁷¹ Grau-Wierre-Gore 2005, p. 33 : « Ayant grandi dans un pays où la danse était encore intégrée à la vie quotidienne pour une grande part de la population, Lange appartient à cette communauté de chercheurs qui travaillent sur « leurs » danses. Il s'intéresse davantage au continuum milieu rural-milieu urbain et village-ville, et à l'évolution des danses transférées d'un milieu à l'autre. Avec d'autres chercheurs d'Europe de l'Est, il crée le Study Group on Ethnochoreology. En 1971, il fonde le Centre for Dance Studies à Jersey et, en 1976, la revue *Dance Studies* qu'il dirige jusqu'en 1997 en donnant souvent la voix aux chercheurs d'Europe de l'Est. Depuis 1993, il dirige l'Institut de choréologie à l'université Adam-Mickiewicz, à Poznan, en Pologne, et publie, depuis 1999, la revue *Studia Choreologica*. » Cf. Lange 1975.

II.2.2. Kinèmes et écriture du mouvement.

Une attention particulière doit être portée sur les travaux de Ray Birdwhistell qui, dans les années 1950, définissait les kinèmes en appliquant à la gestuelle les principes de la linguistique descriptive³⁷². Par kinèmes, il fallait entendre les positions corporelles, qui étaient censés se combiner ensuite en kinémorphèmes – que l’on devait comprendre par mouvements –, qui eux-mêmes se combinaient en constructions kinémorphiques – c’est-à-dire en chorégraphies. L’enchaînement des mouvements a depuis longtemps suscité l’intérêt. Les premiers carnets de danse font leur apparition à l’époque moderne, les systèmes de notation des mouvements sont alors assez sommaires³⁷³. Mais ce sont les procédés de notation de la danse élaborés au XXe siècle par Rudolf Laban puis Rudolf Benesch qui révolutionnent l’écriture du mouvement et offrent les traductions les plus abouties, aujourd’hui toujours utilisées par les chorégraphes et les danseurs³⁷⁴. Ces procédés visent à consigner par écrit, et ainsi en deux dimensions, les mouvements de danse en intégrant, par des procédés qui varient selon les méthodes, la durée, la dynamique, la trajectoire au sol et dans l’espace, et la fluidité du mouvement (ill. 127). Ils sont pensés à partir d’instant-clefs, ou *key-frame*, autour desquels les positions intermédiaires ne sont transcrites que sous forme de traits continus³⁷⁵. L’objectif est de proposer une transcription simple, précise et efficace. Pour y arriver, le mode de figuration et de transcription du kinème le plus économe a été adopté. L’objectif est de réduire le schéma corporel à l’essentiel, par des lignes, des cercles et des obliques – qui traduisent les inclinaisons latérales, pour ne plus le représenter que par des signes distinctifs et ainsi obtenir un pictogramme. La figure – ou le kinème –, qui révèle toujours le corps dans son entièreté, devient alors une épure cinétique. Ce principe de notation vise toutefois l’exhaustivité et l’objectivité, ce qui est à l’opposé de notre interprétation de la représentation de la danse étrusque.

II.2.3. La mise en scène du corps et des gestes.

³⁷² Il s’agit de l’analyse de la gestuelle, comme le langage, en niveaux, avec les phonèmes, les morphèmes, les propositions, les énoncés, puis les discours. Cf. Birdwhistell 1953 et Birdwhistell 1970.

³⁷³ Sur ce point, se reporter aux travaux inédits de Dora Kiss, *La saisie du mouvement : de l’écriture et de la lecture des sources de la belle danse*, thèse de doctorat soutenue en 2014 à l’Université de Nice-Sophia Antipolis et l’Université de Genève.

³⁷⁴ Pour une histoire de la notation du mouvement, cf. par exemple AA.VV. 1998, Maletic 2011, Sutil 2015, Laban 1956, et en particulier Preston-Dunlop 2002.

³⁷⁵ Sur le procédé Benesch plus particulièrement, cf. Benesch 1956 et Mirzabekiantz 2015.

Le type de documentation envisagé concerne des constructions visuelles qui laissent entrevoir une organisation de l'ordre du système. Leurs éléments intrinsèques, fondés selon des critères spécifiques, sont structurés et agencés de manière relationnelle. Toute image est une mise en scène de données que l'on donne à voir³⁷⁶. Elle présente des acteurs – les danseurs – et des décors – les lieux de la danse – qui sont agencés de manière à faire sens.

L'analyse sérielle d'un motif implique de prendre en compte un paramètre majeur, qui diffère de l'étude unique du thème, à savoir que dans chaque contexte thématique concerné, le motif sera engagé dans des relations spécifiques avec des éléments différents et sa signification, comme éventuellement ses modalités formelles, en seront affectées. Nous verrons ainsi si la forme, puis le sens, d'un motif est déterminé par son contexte thématique d'apparition. La distinction entre thème et motif n'est pas toujours étanche. Il arrive en effet que le thème devienne motif puisque apparaissant dans un thème plus large.

Les gestes de danse représentés sont donc issus d'une réinterprétation mentale et d'une reconstruction opérées par les artistes afin que le mouvement suggéré soit perceptible au travers de l'image par celui qui la regarde. La gestuelle n'est toutefois pas le seul élément, ou signe, à prendre en compte dans l'iconographie. Les images sont un langage dont l'ensemble des éléments constitutifs forment des signes, et dont l'agencement crée du sens. Il doit donc s'agir ici de restituer la portée de ce langage et sa valeur.

Maria Luisa Catoni a récemment mis en lumière la dimension visuelle du corps et des gestes représentés et en particulier leur portée dans le cadre d'une communication non-verbale³⁷⁷. L'auteur emploie la terminologie de *schemata* afin de désigner les postures et les gestes

³⁷⁶ Pour Aby Warburg en effet, la question qui demeurait au centre des questionnements était la difficulté pour l'art de capturer les images de la vie en mouvement. Cf. Warburg 2003.

³⁷⁷ Catoni 2005 et Catoni 2008. Hölscher 2015, p. 59-60 : « Comme l'a bien montré Maria Luisa Catoni, dans la Grèce antique, les *schemata* des corps humains jouaient un rôle capital dans la « communication non-verbale, et ce, aussi bien dans la vie sociale quand dans l'art des images. On désignait par ce terme des types de postures et de gestes significatifs par lesquels les hommes exprimaient de façon performative leur façon d'être, leurs positions éthiques et leurs états psychiques. Il s'agit là d'un « langage » du corps qui constitue un des biens culturels communs des sociétés grecques, chaque membre de ces sociétés pouvant compter dans ce domaine sur une compréhension immédiate. [...] Il en va de même d'autres domaines de l'existence : la façon d'apparaître sur l'agora, dans l'assemblée du peuple ou dans les tribunaux, le comportement adopté lors des rituels et cérémonies dans les sanctuaires, lors de la fréquentation et de l'entraînement dans les lieux d'athlétisme, dans les différents types de chasse et de combat guerrier, mais aussi la façon de se comporter dans les banquets privés, les conversations philosophiques, les relations érotiques. Il existait pour toutes ces occasions des pratiques qui produisaient un effet visuel par le biais de postures et de gestes plus ou moins normés. Les mouvements des mains revêtaient une importance toute particulière, mais, de façon générale, le corps tout entier était impliqué, de même que ses actions et interactions avec les corps des autres personnes. »

performatifs qui exprimaient de manière générique un état ou une émotion³⁷⁸. Les *schemata* seraient ainsi dépendants de la situation et du contexte socio-culturel dans lesquels ils apparaissent. Nous reprenons ici cette définition³⁷⁹. Ainsi, et comme Meyer Shapiro le distingue pour l'iconographie médiévale, les gestes et les postures sont à la fois des « moyens de composition » de l'image de la danse et des « formes expressives, communicatives »³⁸⁰. Le geste et la posture sont donc conçus à la fois comme pragmatiques et comme signes. Le corps peut exprimer les mouvements de l'âme. Nous parlons alors de geste-signé. Il peut aussi agir sur le monde extérieur des corps³⁸¹. Nous parlons cette fois de geste-action. Une distinction s'opère alors entre la *forme* et la *conception*, distinction que Meyer Shapiro analyse comme le problème fondamental de l'art³⁸².

Travailler sur la danse, sur le corps en mouvement, c'est aborder la question du geste. Le corps se donne à voir par une multitude de signes. Les gestes, les attitudes ou les regards, parce qu'ils sont uniques ou au contraire universels, deviennent des outils de lecture efficaces. Les corps révèlent de plus des relations, des oppositions, des sentiments. Les expressions mises en image constituent des clés pour l'interprétation des images et pour une histoire sociale et culturelle de l'Antiquité, en l'occurrence étrusque. Dans notre présente étude des performances étrusques notre but est de comprendre la codification des gestes et expressions, opération qui évidemment ne peut se contenter de l'étude de la seule œuvre figurée puisque l'époque, le lieu, le contexte socio-politique et le secteur de production, la destination, la formation culturelle de l'imagier et du destinataire sont à prendre en compte.

³⁷⁸ Le terme est utilisé dès les années 1930 en psychologie et notamment dans la Gestalt theory. Cf. Wertheimer 1938a, Wertheimer 1938b, Köhler 1930, Koffka 1935. Il est employé dans les années 1970 dans la recherche en intelligence artificielle (cf. Minsky 1975), puis réemployé en psychologie et en linguistique, et plus généralement dans les sciences cognitives (cf. Emmott 1997).

³⁷⁹ Jane Masséglià, dans son étude inédite de la danse grecque hellénistique menée à l'Université d'Oxford sous la direction de Robert R. R. Smith, utilise quant à elle plutôt le terme d'*hexis*, emprunté à Pierre Bourdieu qui le théorise comme une sous-catégorie de l'*habitus*. Cf. Bourdieu 1979 et Masséglià 2015. Holscher 2015, p. 63 : « L'*habitus* social imprime sa marque aux formes de pratique de l'existence de la même façon que le style artistique imprime la sienne à la production d'œuvres d'art. Ce concept d'*habitus* est donc particulièrement porteur pour penser l'art antique des images, lequel est très fortement lié au corps humain. Si l'on revient à l'origine latine du terme, le concept porte en son cœur le rôle de la posture du corps, laquelle recouvre à la fois l'apparence extérieure, les comportements culturels et les manières d'être des personnes. En introduisant le concept d'*hexis* comme sous-catégorie de l'*habitus*, Bourdieu a explicitement pris pour objet les formes culturelles des postures et des manières d'être du corps. »

³⁸⁰ Aubert 2015, p. 274 : « Pour lui, l'art romain communique « l'intensité du geste » ; il produit des « types artistiques » dotés d'une « force gestuelle » et il est capable d'une « force dramatique de toute la tension du corps ». » Cf. Shapiro 2006 et Shapiro 2009.

³⁸¹ Aubert 2015, p. 274 : « L'image peut donc être conçue ainsi comme geste (en cela, elle est autocentrée) évocateur d'autres gestes (elle est donc représentative) dans un monde de gestes (donc partie prenante dans des rapports dialectiques au sein de la société). »

³⁸² Cf. Shapiro 2006 et Shapiro 2009.

La gestuelle est propre à chaque culture et société. La mise en série des images, seule source utilisable, permet une approche structurale afin de reconnaître les gestes. Dans l'histoire des recherches sur le geste, les travaux de Jean-Claude Schmitt ont eu leur importance dans l'analyse des systèmes gestuels du passé. A partir de l'observation des images, l'auteur a proposé de faire apparaître l'histoire des gestes d'une société à une époque donnée³⁸³. Il a pu être proposé de produire un lexique des gestes, qui affecterait chaque mouvement, chaque posture d'un sens défini, immuable³⁸⁴. Il est au contraire admis aujourd'hui que l'on ne peut isoler un geste de l'ensemble dans lequel il s'inscrit. Le corps, l'espace qui l'entoure, les échanges visuels entre les figures construisent un réseau de relations qui font système et prennent sens globalement. Les images ne sont pas des catalogues de gestes monosémiques, mais des séries de scènes complexes où les corps, les gestes, les regards, les attitudes, les postures jouent un rôle essentiel. Ainsi, le code gestuel employé en iconographie résulte, comme les autres, d'un choix. Ce choix pouvait être hérité d'une tradition ou propre au concepteur de l'image, il n'en reste pas moins que le caractère conventionnel du code fait qu'il est difficile d'isoler un geste de son contexte ou plus exactement d'associer à un geste une seule signification³⁸⁵.

Les gestes prennent place dans un système de pensée. Ils s'inscrivent dans un continuum. Or l'image, en les immobilisant pour le fixer, le dénature. Il faut alors appréhender le geste comme iconique. Les travaux de Jean-Louis Durand en 1984 ont proposé de voir dans les images des productions qui fixent les gestes dans des moments ponctuels où ils se reconnaissent le mieux. Ces gestes tendraient ainsi à devenir « iconiques »³⁸⁶ puisque sortis de la « gestualité » d'ensemble d'une action précise, ils deviendraient des signes porteurs de significations et de fonctions précises. Le champ de la gestualité se situe de plus entre deux extrêmes. Le premier est celui du geste ritualisé, au déroulement codifié et itératif. C'est le geste qui est destiné explicitement à être perçu et interprété par des spectateurs et qui, de lui-même, se fige volontiers en image intelligible. Il s'agit du geste religieux ou politique, et la gestuelle théâtrale ou rhétorique. Le second est le geste spontané, improvisé, singulier qui répond aux impulsions émotives du moment, même si par bien des aspects il obéit également à un code social en continuelle redéfinition. Si le premier se plie naturellement aux règles du découpage de l'image, le second se prête difficilement à toute forme de représentation. Ainsi,

³⁸³ Schmitt 1990.

³⁸⁴ Voir par exemple de Jorio 1832.

³⁸⁵ Baschet-Dittmar 2015.

³⁸⁶ Durand 1984. Pour une étude anthropologique du geste, cf. aussi Jousse 1974.

il s'agit de partir des images pour observer les gestes, mais ces images sont produites par une société donnée à un moment particulier. Elles sont des constructions et le produit d'une logique nécessairement marquée par le temps auquel elles appartiennent. Chaque système d'image obéit donc à des règles d'organisation, de référence et d'intelligibilité particulières qu'il appartient à l'historien de rendre explicites. Les représentations figurées ne reproduisent pas le réel auquel elles se réfèrent de manière mécanique ; elles sélectionnent, éliminent, découpent, regroupent les éléments de ce réel selon leurs besoins.

Ainsi, les gestes que l'on rencontre dans l'iconographie antique répondraient à une codification précise. Dans le cas des représentations antiques de danse, la transposition sur une surface plane et en deux dimensions d'une activité comme la danse, normalement perçue par l'œil en quatre dimensions, rend en effet la réélaboration de la gestuelle inévitable. Les gestes de danse représentés sont donc issus d'une réinterprétation mentale et d'une reconstruction opérées par les artistes afin que le mouvement suggéré soit perceptible au travers de l'image par celui qui la regarde. La gestuelle n'est toutefois pas le seul élément, ou signe, à prendre en compte dans l'iconographie. Les images sont un langage dont l'ensemble des éléments constitutifs forment des signes, et dont l'agencement crée du sens. Il doit donc s'agir ici de restituer la portée de ce langage et sa valeur.

II.2.4. Cadre.

Notre étude de l'image étrusque de la danse sera ainsi nourrie par les travaux anthropologiques menés sur le corps, ses techniques et ses représentations, ainsi que sur le geste et sa représentation. Mais elle prendra comme cadre ceux d'Erving Goffman menés en 1953 sur la mise en scène de la vie quotidienne³⁸⁷. Ces derniers ont permis une réflexion sociologique sur la construction culturelle des corps et des pratiques, ainsi que sur leur mise en scène dans un espace donné et les interactions sociales. Les travaux du premier auteur, dont la pensée se rattache à l'École de Chicago³⁸⁸, ont mis en relief en effet les dimensions corporelles, rituelles, épistémologiques et dramaturgiques de l'interaction sociale. Par l'observation, la description et l'analyse de l'ordre de l'interaction, Erving Goffman a permis

³⁸⁷ La thèse de l'auteur a été présentée en 1953. Cf. Goffman 1973. Pour une analyse des travaux d'Erving Goffman, cf. Cefai-Perreau 2012 ; Nizet-Rigaux 2005 ; Marcellini-Miliani 1999.

³⁸⁸ L'École de Chicago apparaît au début du XXe siècle dans le département de sociologie de l'université de Chicago et a pour objet d'étude principal la sociologie urbaine. Cf. par exemple Nizet-Rigaux 2005 ; Jacobsen 2010 ; Joseph 1998 ; Coulon 1992 ; Low-Bowden 2013.

d'offrir un répertoire détaillé et une analyse des « moments de la vie sociale au cours desquels des individus en situation de coprésence se perçoivent mutuellement et agissent réciproquement les uns par rapport aux autres »³⁸⁹, ceci de manière à décrire une réalité jusqu'ici non explorée, et ainsi de rectifier notre perception des situations d'interaction. C'est Erving Goffman qui distingua la *façade personnelle* et le *décor* comme éléments fondamentaux de la mise en scène de la vie quotidienne et que nous reprenons comme cadre de notre typologie et de notre analyse sérielle. L'image de la danse est une représentation, à savoir une construction visuelle menée à partir de moments particuliers et composée d'éléments iconiques donnés dans laquelle des acteurs et des accessoires sont donnés à voir. Ainsi, la question de la mise en scène, telle que la définit Erving Goffman, est au cœur de notre analyse.

³⁸⁹ Cefai-Perreau 2012, p. 5.

II.A. Façade personnelle.

Par façade personnelle, nous entendons l'apparence des acteurs. La définition employée est celle proposée et développée par Erving Goffman, à savoir « les éléments qui, confondus avec la personne de l'acteur lui-même, le suivent partout où il va. On peut y inclure : les signes distinctifs de la fonction ou du grade ; le vêtement ; le sexe, l'âge et les caractéristiques raciales ; la taille et la physionomie ; l'attitude ; la façon de parler ; les mimiques ; les comportements gestuels ; et autres éléments semblables »³⁹⁰. La façade personnelle désigne les attributs confondus avec la personne, en l'occurrence avec l'acteur, et ses caractéristiques physiques. Ce point devra permettre enfin de revenir sur les questions de statut, de genre, de fonction.

II.A.1. Physionomie des acteurs.

L'étude de la physionomie des acteurs a révélé des traits physiques, des attitudes corporelles, et des aspects morphologiques spécifiques. Nous distinguons en premier lieu le sexe anatomique, puis le genre, l'hybridité et l'âge, ce qui doit permettre dans un second temps de mettre en lumière une éventuelle répartition sexuelle ou statutaire des gestes, des objets ou tout autre élément visuel intrinsèque à l'image étrusque de la danse.

II.A.1.1. Sexe anatomique.

Le sexe anatomique des acteurs correspond à l'ensemble des caractères physiques qui différencient les individus masculins et féminins. Ces caractères, lorsque ceux-ci sont perceptibles dans l'image, sont d'ordinaires les organes liés à la reproduction. Nous parlons alors de caractères sexuels primaires, tels que les organes génitaux, et secondaires, tels que la poitrine.

II.A.1.1.1. Masculin.

³⁹⁰ Goffman 1973, p. 30-31.

Les organes sexuels masculins rencontrés dans l'iconographie étrusque de la danse sont essentiellement primaires, composés des testicules et du pénis. Ils sont visibles lorsque l'acteur est nu ou couvert d'une étoffe qui laissera l'entrejambe découvert tel que sur le bronze n° 028 (ill. 128).

II.A.1.1.2. Féminin.

Les organes sexuels féminins rencontrés sont secondaires. Il s'agit alors de deux protubérances dans la partie supérieure du buste que l'on identifie à une poitrine. Ces protubérances sont régulièrement visibles, que l'acteur féminin soit nu ou habillé comme l'illustre le bronze n° 068 (ill. 129). Même lorsque le personnage est entièrement nu, comme sur les objets n° 182 ou n° 176, la poitrine reste le détail anatomique qui permet de définir son sexe.

II.A.1.2. Le genre.

Lorsque le sexe anatomique ne peut être établi par la simple observation des caractères sexuels, il apparaît que d'autres éléments, que nous qualifions de *realia*, contribuent à différencier les personnages. Par *realia* nous entendons les « objets existants du monde perçus ou considérés indépendamment de leur relation avec le signe »³⁹¹. Il s'agit de réalités culturelles, d'objets, de pratiques de concepts en particulier qui sont ancrés dans un espace culturel donné. Dans le cadre des représentations de danse, il s'agit ainsi d'unités porteuses d'informations culturelles³⁹² qui viennent enrichir les signes visuels. Certains de ces *realia* entrent dans la distinction du genre des acteurs, tels que la carnation dont la teinte répond à une codification précise à partir du VIIe siècle avant J.-C, ainsi que la chevelure et le vêtement.

Il faut ainsi entendre par genre le sexe qui est construit culturellement. Sur ce point les études, appelées *gender studies*, ont commencé à fleurir dès les années 1970 aux Etats-Unis à partir d'une réflexion sur la construction sexuée des identités et son impact dans les rapports entre individus. Déjà dans les années 1930, les recherches de Margaret Mead avaient proposé une

³⁹¹ Rey-Debove 1979, p. 121. L'auteur ajoute que « les *realia* se distinguent méthodologiquement des *denotata* (Id., p. 43 : « objets singuliers du monde réel [...] auxquels renvoie un signe [...]. [...] La sémiotique ne s'intéresse guère aux *denotata*, qui sont hors de la semiosis ») et des référents ».

³⁹² Lungu-Badea 2009, p. 19.

réflexion sur les rôles genrés. Les relations entre les femmes et les hommes et les rôles qui leur sont assignés seraient ainsi des constructions sociales propres à une société en particulier, ou à un espace géographique et une période donnés. Les études de genre doivent permettre de mieux comprendre l'identité personnelle de chaque individu, mais aussi leur identité sociale et les rapports qu'ils entretiennent entre eux. Ce sont les travaux de Joan W. Scott qui marquent la genèse d'un champ de recherche³⁹³ et posent de manière problématique la question du féminin et du masculin³⁹⁴. Selon l'auteur en effet, il faut aller plus loin que la simple opposition entre les sexes puisque se joueraient des rapports de pouvoir où l'un dominerait l'autre. Ce n'est qu'à la fin des années 1980 que la notion et les études de genre prennent une forme institutionnelle et gagnent d'autres disciplines comme l'histoire ou l'archéologie³⁹⁵.

Ainsi, dans ce cadre l'étude de la carnation, de la chevelure et du vêtement renvoie au sexe social attribué aux acteurs représentés dans les scènes étrusques de danse. Elle doit permettre de distinguer les différents personnages de manière à souligner ensuite leur implication dans les différents mouvements dansés. La question des rapports sociaux devra être engagée dans un second temps³⁹⁶.

II.A.1.2.1. La carnation.

Il est d'ordinaire attribué aux individus masculins une chair ocre foncé tandis que les personnages féminins ont une chaire blanche, voire ocre très claire³⁹⁷. Cette dichotomie est un procédé iconographique apparu très tôt en Grèce, au cours de l'époque archaïque, vraisemblablement dans la première moitié du VII^e siècle avant J.-C., puis repris à la même époque en Etrurie. Sur le col de l'hydrie n° 301, les personnages féminins et masculins

³⁹³ L'auteur pose trois éléments de définition du genre, repris ensuite par Pauline Schmitt-Pantel, cf. Schmitt-Pantel 2009, p. 42 : « le rejet du déterminisme biologique », « l'introduction d'une dimension relationnelle : hommes et femmes doivent être définis en termes réciproques » et « l'insistance sur le caractère fondamentalement social des distinctions fondées sur le sexe ».

³⁹⁴ Scott 1988, p. 143 : « [...] les concepts de genre structurent la perception et l'organisation concrète et symbolique de toute la vie sociale. Dans la mesure où ces références établissent des distributions de pouvoir (un contrôle ou un accès différentiel aux ressources matérielles et symboliques), le genre devient impliqué dans la conception et la construction du pouvoir lui-même. »

³⁹⁵ Diaz-Andreu 2005, et en particulier p. 13-51, et Diaz-Andreu *et al.* 2005.

³⁹⁶ Cf. partie III, et en particulier p. 861-suiv.

³⁹⁷ Sur ce point, cf. Walter-Karydi 1991, p. 527. Cf. aussi Grand-Clément 2007 ; Grand-Clément 2011, p. 235 ; Wallace 1927, p. 33 et 36 ; Moreau 1992 ; Sassi 2001. Cette tradition iconographique existe dans une grande partie des civilisations antiques du bassin méditerranéen. Elle serait peut-être originaire d'Égypte. Cf. Blakolmer 1993. Elle est aussi diffusée chez les Minoens et les Mycéniens, cf. Wallace 1927, p. 33 et suiv. Selon Plinie, la différenciation sexuelle aurait été une conquête de la peinture grecque. Il l'attribue à un certain Eumaros d'Athènes. Cf. Plinie, *Histoire Naturelle*, 35, 56.

alternent régulièrement. Les personnages masculins sont caractérisés par une peau foncée tandis que les personnages féminins ont une peau très claire créant ainsi un jeu visuel (ill. 130). De nombreuses études présentent cette dichotomie comme une simple convention iconographique et qui relèverait du style des représentations.

Les travaux de Dominique Frère sur les soins du corps pourraient permettre cependant d'aller plus avant dans l'étude de la carnation³⁹⁸. L'auteur a démontré de manière très convaincante et appuyée par des analyses physico-chimiques que certaines substances huileuses retrouvées en Etrurie ou produites en Etrurie pouvaient être utilisées en usage externe et appliquées sur la peau afin de la protéger³⁹⁹. Ces substances enrichies en soufre pour certaines ou en kaolin pour d'autres devaient colorer la peau. Adeline Grand-Clément souligne en 2011 que les femmes devaient utiliser un fond de teint à base de céruse afin de se blanchir la peau⁴⁰⁰. Les sources textuelles grecques et latines confirment l'application de soins spécifiques afin de modifier la carnation. Chez Athénée, à une date postérieure mais qui mérite d'être soulignées, les applications colorées sur la peau avaient une fonction rituelle. En effet, il est relaté que les corps de quarante personnages déguisés en satyres à l'occasion d'une procession dionysiaque à Alexandrie sous le règne de Ptolémée II Philadelphie et Arsinoé étaient en effet peints. Les uns étaient de couleur pourpre, les autres de plusieurs autres couleurs⁴⁰¹. Il est alors possible d'avancer l'idée selon laquelle l'origine du procédé iconographique qui permet de différencier les hommes et les femmes, plus que d'être décoratif ou distinctif, devait être issue d'une pratique corporelle particulière.

Ce point pourrait être corroboré par les différences nettes et les variations de carnation qui existent parfois entre les personnages masculins eux-mêmes. Dans la partie droite du fronton de la paroi du fond de la tombe n° 500 dite de la Souris à Tarquinia (ill. 131), les deux personnages, de même sexe masculin et qui se déplacent vers la gauche dans des mouvements orgiastiques, ont une carnation très différente l'un de l'autre. Alors que le premier, à la

³⁹⁸ Cf. Frère 2011 par exemple.

³⁹⁹ Id., p. 135 : « L'utilisation de poudre de soufre atteste en effet du caractère médicinal et sans doute sacré de ces contenus. D'odeur neutre, le soufre est utilisé pour soigner différents problèmes de peau. Le kaolin permet quant à lui de conférer à la substance semi-liquide une consistance d'une grande douceur et un toucher gras semblable à celui du talc. L'usage thérapeutique qui est fait de la propolis, du miel ou de la cire d'abeille en usage interne mais aussi externe est amplement attesté dans l'Antiquité ». Sur les propriétés physiques ou thérapeutiques de ces substances, cf. Grand-Clément 2011, p. 190.

⁴⁰⁰ Grand-Clément 2011, p. 285-286. L'auteur rappelle que c'est particulièrement ce qui scandalise l'Ischomaque de Xénophon. Cf. Id., note 147.

⁴⁰¹ Athénée, V, 197-198. Cf. Grand-Clément 2011.

chevelure brune et au pagne ocre foncé, possède une teinte ocre claire, le second, à la chevelure blonde, possède une carnation beaucoup plus foncée, de teinte ocre brun⁴⁰². Cette différence entre les personnages entre eux pourrait confirmer l'idée d'une modification délibérée de la carnation, par l'application de soins particuliers.

II.A.1.2.2. La chevelure.

La chevelure fait partie du système pileux humain que les *Hair Studies* ne différencient pas⁴⁰³. Ainsi, par pilosité nous entendons les poils qui couvrent le corps des acteurs. Cependant, contrairement aux *Hair Studies* et de manière à souligner l'attention apportée aux poils spécifiquement localisés sur le crâne, nous distinguons le poil, filament qui apparaît sur la peau du corps humain, du cheveu. Dans cette étude, le poil corporel est étudié avec la question de l'âge dans la mesure où il contribue à distinguer le développement physique des acteurs masculins. Capables de prendre des formes variées à la fois physiques et symboliques, les cheveux changent selon les cultures, les modes et les groupes sociaux⁴⁰⁴. Dans la construction du genre, la chevelure tient une place particulière.

II.A.1.2.2.1. Longueur.

La longueur étudiée est celle détachée et laissée sans coiffure. Nous en distinguons deux : courte et longue. Par chevelure courte nous entendons que la nuque et les oreilles sont laissées découvertes. La chevelure longue sera celle dont la longueur se situe entre les épaules et le dos.

II.A.1.2.2.1.1. La chevelure courte.

⁴⁰² Cette différence de carnation entre les personnages masculins se retrouve aussi dans la tombe n° 493 dite des Lionnes à Tarquinia (ill. 71) où les danseuses ont la peau blanche habituelle des femmes, les musiciens, de sexe masculin, ont la peau ocre claire, tandis que le danseur à droite sur la paroi du fond et les banqueteurs allongés ont une carnation particulièrement foncée.

⁴⁰³ Pour un aperçu de ce courant méthodologique et thématique, se reporter par exemple à Da Silva 2014.

⁴⁰⁴ Cf. l'exposition qui s'est tenue au Musée du Quai Branly du 18 septembre 2012 au 14 juillet 2013, et en particulier *Le Fur* 2012. Pour une étude de la conception sociale et théologique de la pilosité chez les Grecs aux Ve et IVe siècles avant J.-C., cf. Brulé 2008, repris dans Brulé 2007, p. 159-177, et comme élément de la syntaxe corporelle offrant de multiples possibilités d'intervention, cf. Brulé 2010, p. 76-79. Cf. aussi Delavaud-Roux 2011b pour une étude de la chevelure des ménades, Delavaud-Roux-Lançon 2011 pour la pilosité antique en général, la thèse inédite de David Lavergne, intitulée *La chevelure sacrée : pilosité, religion et société dans l'Antiquité*, et soutenue en 2006 à l'Université d'Aix-Marseille sous la direction de Pierre Villard, et Bromberger 2010 pour une étude anthropologique de la pilosité et des cheveux.

La chevelure courte distingue la majorité des personnages masculins, comme l'illustre l'amphore n° 319 (ill. 132). Sur l'objet, les personnages masculins ont une chevelure qui couvre le crâne mais laisse les oreilles et la nuque découvertes. Les cheveux des personnages féminins apparaissent courts, mais ils sont camouflés par le bonnet revêtu. Sur les reliefs de Chiusi, la chevelure masculine peut être pourvue de stries parallèles évoquant les différentes mèches qui la composent. Comme l'illustre le relief n° 422 (ill. 133) et le personnage masculin représenté devant les pieds du défunt allongé, ces stries parallèles sont localisées sur le pourtour de la chevelure. Le sommet de la tête est laissé lisse. Dans d'autres cas, la chevelure forme une sorte de casque lisse sur la tête, comme l'illustrent le relief n° 431 et le bronze n° 077. Sur la flasque n° 395, elle est en revanche entièrement traitée en mèches.

Les personnages féminins sont comparativement moins souvent représentés avec une chevelure courte. Dans certains cas, comme sur l'amphore n° 319 précédemment étudiée, les cheveux des personnages féminins apparaissent courts, or ils sont camouflés par le bonnet revêtu. Nous supposons pour les cas où le bonnet est absent et la chevelure est courte, comme l'illustre le *stamnos* n° 164, qu'il s'agit d'une absence de détails et plutôt de cheveux coiffés et relevés. Sur l'amphore n° 226, il n'y a pas de distinction entre le personnage masculin et le personnage féminin, ce qui confirme une absence volontaire de détails, ou leur effacement. Dans la tombe n° 509 dite du Triclinium en revanche, alors que les peintures originelles présentent des femmes à la chevelure courte, les aquarelles effectuées au XIXe siècle par Carlo Ruspi (ill. 33) montrent la présence de cheveux beaucoup plus longs et traités en mèches. Ainsi, l'absence de détails pourrait être une action volontaire de la part de l'imagier, ou le résultat d'un effacement progressif des détails de coiffure et de longueur.

II.A.1.2.2.1.2. La chevelure longue.

La chevelure longue distingue la majorité des personnages féminins, comme l'illustre le relief n° 419 sur lequel les acteurs ont les cheveux qui tombent jusqu'au milieu du dos. Cette longueur constitue la norme à partir du VIe siècle avant J.-C. Au VIIe siècle avant J.-C., la chevelure descend jusqu'aux genoux, comme les statuettes n° 123 l'illustrent (ill. 135). Les cheveux peuvent être traités en « casque » comme sur les reliefs n° 447 et 419 (ill. 134), ou en mèches comme sur le bronze n° 048.

Cependant, une partie non négligeable de personnages masculins est pourvue d'une chevelure longue, semblable à celle qui caractérise normalement les personnages féminins. La chevelure longue apparaît chez les acteurs masculins d'âge jeune – soit imberbes –, ou les satyres, et selon six modalités : fréquemment, l'acteur est (1) nu, (2) possède une carnation particulièrement foncée, (3) tient des instruments à percussion, (4) apparaît dans un contexte orgiastique, plus rarement, l'acteur est rattaché (5) à un contexte sportif comme l'illustre le miroir n° 108, ou (6) à des danses mixtes comme l'illustrent certains reliefs clusiniens à partir de la première moitié du Ve siècle avant J.-C. Certaines figures peuvent cumuler plusieurs modalités. Les personnages nus tenant des instruments à percussion ont fréquemment une longue chevelure et ils sont caractérisés par leur jeunesse, comme l'illustre le bronze n° 022.

II.A.1.2.2.2. Couleur.

La chevelure peut présenter dans certains cas des variations colorées. Les tombes de Tarquinia et la peinture vasculaire sont des corpus d'objets privilégiés. Nous regroupons la couleur des cheveux selon deux tons : brun/noir et blond/roux. Nous ne traitons pas ici de la chevelure blanche dans la mesure où elle constitue une indication d'âge.

II.A.1.2.2.2.1. La chevelure foncée.

La chevelure foncée est la plus communément représentée. Elle oscille entre l'ocre foncé, ou le brun, et le noir. Dans la majorité des tombes, les personnages masculins et féminins ont la même couleur de cheveux, comme l'illustrent par exemple les tombes n° 515 et n° 498 (ill. 136). Dans d'autres cas cependant, lorsque la palette chromatique d'un atelier en particulier varie entre plusieurs nuances de brun et de noir, comme l'illustre la tombe n° 513 (ill. 44), les teintes sont adaptées, foncées ou éclaircies en fonction de la représentation. Sur la paroi droite, un personnage féminin reconnaissable à sa carnation blanche et à ses vêtements possède une chevelure châtain comme les deux petits personnages à gauche sur la même paroi. Le personnage masculin qui souffle dans une double flûte possède quant à lui une chevelure noire. La couleur de la chevelure est ici adaptée au type de carnation de manière à créer des jeux visuels colorés. Le personnage masculin, qui possède une peau plus foncée que celle du personnage féminin, nécessite d'avoir une chevelure plus foncée que sa carnation afin qu'elle soit visible. Cependant, le choix est autre quant aux deux petits personnages positionnés à gauche : leur chevelure tend à se confondre avec leur carnation. Ils sont ainsi

positionnés chromatiquement entre le personnage féminin dont ils n'ont pas la carnation puisqu'ils sont masculins mais possède la couleur de cheveux, et le personnage masculin dont ils possèdent la carnation. Une distinction chromatique similaire est présente sur la paroi du fond de la tombe n° 495 (ill. 281). Elle ne répond pas à une norme iconographique particulière, mais relèverait plutôt d'un choix iconographique et d'une adaptation au programme visuel de certaines tombes de la part de l'imagier.

II.A.1.2.2.2. La chevelure blonde ou rousse.

La chevelure claire apparaît plus ponctuellement que la chevelure brune. Elle est caractérisée par une gamme d'ocres clairs oscillant entre l'orangé et le jaune, ce qui donne des chevelures blondes ou rousses. Cette gamme chromatique apparaît sur des danseurs en très grande majorité de sexe masculin, entre la fin du VI^e siècle et le début du Ve siècle et en Etrurie du sud tel qu'à Tarquinia et Vulci. Les seuls personnages féminins pourvus d'une chevelure claire apparaissent sur la paroi droite de la tombe n° 495 de part et d'autre d'un musicien dont les cheveux sont au contraire noirs (ill. 580 et 676). Leur chevelure est alors rousse. Le seul personnage féminin relevé avec une chevelure blonde est représenté dans une scène sexuelle sur la paroi droite de la tombe n° 504 dite de la Fustigation à Tarquinia (ill. 137).

Les personnages masculins porteurs d'une chevelure claire, blonde ou rousse, sont représentés exclusivement dans des scènes de danse non mixtes et de type orgiastique tel que l'illustrent les objets n° 362 ou n° 227 de notre corpus (ill. 138), à l'exception du couple de danseurs à droite sur la paroi du fond de la tombe n° 493. Ces personnages apparaissent selon cinq modalités qui se chevauchent ou s'opposent : ils sont (1) entièrement nus et gesticulant de manière orgiastique comme l'illustre l'amphore n° 227, (2) des musiciens tels que les joueurs de double flûte dans la tombe n° 493 et sur l'amphore n° 190, (3) en opposition chromatique avec les personnages qui les accompagnent, comme sur le fronton de la paroi du fond de la tombe n° 500, (4) accompagnés d'armes tranchantes, comme sur les hydries n° 302 et n° 303, ou (5) engagés dans un contexte athlétique tels que dans la tombe n° 524. D'après Adeline Grand-Clément⁴⁰⁵, la teinte blonde ou rousse serait considérée en Grèce comme une auréole divine et un indice d'héroïsation. Elle est ainsi habituellement attribuée aux personnages héroïques et ferait office de signe distinctif. Chez Homère, l'un des traits caractéristiques de la

⁴⁰⁵ Grand-Clément 2011.

physionomie d'Ulysse est sa blondeur⁴⁰⁶, de même qu'Achille⁴⁰⁷. Elle offre aussi l'image d'une très grande beauté, liée à une jeunesse épanouie et éternelle. De ce fait, elle est liée à la séduction et à la sensualité⁴⁰⁸. Dans d'autres cas, elle sera annonciatrice de victoire⁴⁰⁹. À côté de la blondeur, la rousseur est à la lisière avec le monde sauvage, elle est associée à la flamme ardente⁴¹⁰.

II.A.1.2.2.3. Coiffure.

II.A.1.2.2.3.1. Les cheveux noués en une tresse.

Les cheveux ramenés et noués en une seule tresse sont une caractéristique capillaire de la toilette féminine au VII^e siècle avant J.-C., ce que confirme Larissa Bonfante⁴¹¹. Elle est diffusée en Etrurie tyrrhénienne et padane. Dans les représentations que nous étudions, cette coiffure est l'apanage des femmes engagées dans des gestes de lamentation. À cette même période, la coiffure masculine ne présente pas de particularités.

II.A.1.2.2.3.2. Les cheveux traités en mèches.

Parallèlement à la tresse unique, apparaît un autre type de coiffure qui consiste à traiter les cheveux en plusieurs mèches ou tresses bien distinctes les unes des autres, comme l'illustre par exemple le relief n° 411 (ill. 139). Bien que représentée dès le VII^e siècle avant J.-C., cette coiffure apparaît dans des scènes de danse datables du VI^e siècle avant J.-C. et elle est portée à la fois par des personnages masculins et féminins. Lorsqu'elle caractérise les personnages masculins, ceux-ci sont soit : (1) hybrides, (2) nus et engagés dans une danse orgiastique non-mixte, ou (3) exceptionnellement habillés et engagés dans un cortège mixte lié à la consommation du vin comme l'illustre le seul exemple connu, le relief clusien n° 483⁴¹². Lorsqu'elle caractérise les personnages féminins, ces derniers sont soit : (1) engagés

⁴⁰⁶ Homère, *Odyssée*, XIII, 399 et XIII, 431. Cf. Grand-Clément 2011, p. 307 et suivantes, plus particulièrement p. 308 : « l'épictète *xanthos* apparaîtrait comme un signe d'élection, une « marque divine », une auréole, en somme, qui le distingue des autres Achéens ».

⁴⁰⁷ Homère, *Iliade*, I, 197 et XXIII, 141.

⁴⁰⁸ Grand-Clément 2011, p. 310.

⁴⁰⁹ Ibid.

⁴¹⁰ Id., p. 313 : « La blondeur, parce qu'elle tire parfois son embrasement du feu, rejoint les bornes du monde sauvage, aux frontières de l'altérité, se frottant à la rousseur ».

⁴¹¹ Bonfante 1975, p. 70.

⁴¹² D'après Jean-René Jannot ce traitement par mèches serait dans le cas du relief clusien une question de style. Cf. Jannot 1984a, p. 148-149, p. 317 et p. 364.

dans des gestes de lamentation et peuvent alors empoigner certaines mèches, (2) engagés dans une danse liée non-mixte, ou (3) engagés dans une danse orgiastique, comme l'illustrent les aquarelles de la tombe n° 509 ou le bronze n° 056. D'après Larissa Bonfante, ce type de coiffure serait de provenance syrienne⁴¹³.

Ces tresses apparaissent aussi sur une série de buste provenant de Chiusi (ill. 141), Vulci (ill. 142) et Vetulonia, et sur une série de statuettes provenant de Broglio (ill. 140), ce qui permet de préciser leur aspect et leur fonction. Dans le cas des bustes de Chiusi et des statuettes de Broglio, la chevelure est traitée de manière uniforme et tombe dans le dos en une masse compacte. Seules deux mèches, souvent plus longues que le reste de la chevelure, sont ramenées devant le buste. Ces deux mèches peuvent éventuellement être empoignées. Sur une statue-buste conservée à Florence (ill. 141), les longues mèches, visiblement tressées, sont liées à un bandeau qui ceint la tête. Elles apparaissent en effet nouées au bandeau lui-même tressé. Ainsi, il apparaît envisageable de se demander si les mèches plus longues constituaient des postiches. En effet, étaient-elles rajoutées en vue de performances rituelles particulières dont la gestuelle nécessitait, comme les lamentations par exemple, de longues mèches à empoigner et éventuellement à arracher aisément ?

II.A.1.2.2.3.3. Les cheveux relevés : le *krobylos*.

A partir de la fin du VI^e siècle avant J.-C. apparaît un type de coiffure qui consiste à relever l'ensemble de la chevelure en arrière de la tête et à en laisser retomber l'extrémité⁴¹⁴, comme l'illustre le bronze n° 026 conservé au musée du Louvre (ill. 143). Cette coiffure apparaît en Grèce à la fin de l'archaïsme, que ce soit dans des scènes de vie quotidienne ou mythologiques. Elle est reprise dans l'iconographie étrusque, et ce dans toute l'Etrurie. Ce type de coiffure est porté à la fois par les personnages féminins et masculins. Ils ne constituent donc pas des éléments probants de distinction du genre. Lorsque les personnages sont de sexe masculin, ils sont soit (1) hybrides, (2) engagés dans une danse armée, (3) engagés dans une danse de type orgiastique non-mixte, (4) engagés dans une danse orgiastique non-mixte et accompagnés de personnages hybrides, (5) représentés dans un contexte sportif. Lorsque les personnages sont de sexe féminin, ils sont soit (1) pourvus d'instruments à percussion, (2)

⁴¹³ Il est illustré à une date antérieure sur des ivoires de Nimrud datés des VIII^e et VII^e siècles avant J.-C. Cf. Bonfante 1975, p. 70 et suiv.

⁴¹⁴ Cf. Id., p. 75.

engagés dans une danse orgiastique avec un ou plusieurs personnages masculins hybrides, (3) engagés dans une danse orgiastique mixte ou non-mixte, ou (4) engagés dans des danses mixtes liés au combat.

Ainsi, le port du *krobylos*, originaire de Grèce, apparaît lorsque les pas de danse sont vifs mais relativement maîtrisés. Lorsque la perte de contrôle est presque totale, les cheveux, comme la tombe n° 509 l'illustre (ill. 32 et 33), sont complètement détachés. Dans certains cas, le manque de détails dans l'image ne permet pas d'apprécier l'ensemble de la coiffure. Seule l'extrémité de la chevelure qui tombe en arrière de la tête est perceptible. Cette extrémité fait l'objet de différents traitements qui permettent de renseigner sur l'intensité du mouvement qui est suggéré dans l'image et accompagne alors le traitement du corps et des vêtements, comme l'illustre par exemple l'amphore n° 289 (ill. 144).

II.A.1.2.2.3.4. Les cheveux relevés : le *speira*.

Parallèlement au *krobylos*, apparaît en Grèce le *speira*, un type de coiffure qui consiste à ramener la chevelure en arrière et de l'enrouler autour d'une couronne ou d'un lien au-dessus de la nuque⁴¹⁵. La chevelure forme ainsi une sorte de bourrelet. Il apparaît en Etrurie à une époque contemporaine au *krobylos*, et dans tout le territoire étrusque. Sur le fragment n° 304 le système de coiffure est clair : un lien ceint la tête et noue la chevelure en arrière (ill. 145). La coiffure est portée à la fois par les personnages masculins et féminins, donc il ne constitue pas comme le *krobylos* un élément défensif dans la distinction du genre. Dans le cas des figures féminines, ces dernières sont engagées dans des pas de danse orgiastiques, parfois accompagnées d'un personnage hybride. Dans le cas des personnages masculins, ces derniers sont (1) essentiellement des personnages hybrides, ou (2) d'âge jeune – puisque imberbes – et engagés dans une danse orgiastique vêtus d'un manteau porté en châle sur les épaules ou les bras. Ainsi, comme le *krobylos*, le *speira* apparaît lorsque les pas de danse sont vifs et maîtrisés, mais aussi lors sur des personnages dont les postures suggèrent un mouvement moins maîtrisé, voire orgiastique.

⁴¹⁵ Cf. Bonfante 1975, p. 75.

Dans de nombreux cas cependant, il est difficile de distinguer le système de coiffure caractéristique du *speira*. La présence seule d'un bourrelet de cheveux, comme l'illustre la joueuse de crotale sur la coupe n° 391 (ill. 146), laisse supposer la présence d'un tel système.

Dans d'autres cas, comme sur l'anse n° 366 (ill. 147), deux bourrelets sont formés : sur l'avant et le sommet de la tête et à l'arrière au-dessus de la nuque. Le simple port d'une couronne ou d'un ruban peut entraîner le rabattement de la chevelure vers les extérieurs, créant ainsi des amas de cheveux, ce qui n'implique donc pas forcément le port du *speira*. Les bourrelets formés par la chevelure apparaissent à la fois sur les personnages féminins et masculins. Les figures féminines sont engagées dans des pas de danse orgiastique ou/et accompagnées d'un personnage hybride, selon des modalités analogues aux figures féminines qui portent le *speira*. Dans le cas des personnages masculins, ces derniers sont soit (1) hybrides, (2) nus et engagés dans une danse orgiastique, (3) nus, engagés dans une danse orgiastique et accompagnés de personnages hybrides, ou (4) engagés dans une danse de combat.

II.A.1.2.3. Le vêtement.

L'étude du vêtement est menée dans un premier temps à partir des personnages dont le sexe anatomique a été reconnu de manière certaine. L'objectif est dans un second temps de mettre en série l'ensemble des personnages habillés et de distinguer s'il y a une répartition genrée des vêtements. Il a été possible de mettre en lumière qu'à la différence de sexe s'ajoutait aussi une différence de vêtement : dix-neuf tenues différentes sont portées par les acteurs masculins et quinze tenues différentes par les acteurs féminins.

Les personnages masculins sont caractérisés par : *très rarement* (1) d'un manteau retenu sur les deux épaules et tombant dans le dos, (2) le port seul d'un casque, (3) d'un pagne accompagné d'une tunique courte, (4) d'un manteau enroulé autour d'un des deux membre supérieur, (5) d'une tunique mi-longue accompagnée d'un manteau retenu sur les épaules et tombant dans le dos, (6) d'une tunique courte unique, (7) d'une tunique mi-longue superposée à une tunique longue, (8) d'une tunique longue et d'un manteau noué autour de la taille, *occasionnellement* (9) le port seul de la ceinture, (10) d'une peau animale, (11) d'un

bonnet⁴¹⁶, (12) d'une tunique mi-longue, (13) d'une tunique longue unique, *fréquemment* (14) d'un pagne, (15) d'une cuirasse, (16) d'un manteau porté en chasuble, (17) d'un manteau porté en chasuble superposé à une tunique longue, et *très fréquemment* (18) d'un manteau porté en écharpe sur les bras, (19) d'un manteau unique qui est noué sur une épaule, ou (20) d'un manteau noué sur une épaule et juxtaposé à une tunique longue.

A l'opposé, les personnages féminins se caractérisent par le port : *très rarement* (1) d'un bonnet seul, (2) d'un pagne, (3) d'une tunique courte, (4) d'une tunique mi-longue, (5) de deux tuniques longues superposées, (6) d'une tunique longue accompagnée d'une peau animale nouée sur l'une des deux épaules, (7) d'une tunique longue ceinturée accompagnée d'une capeline, *plus fréquemment* (8) d'une tunique longue ceinturée, (9) d'un manteau unique, (10) d'une tunique courte superposée à une tunique longue, (11) d'une tunique courte superposée à une tunique longue et accompagnée d'un bonnet conique, et *très fréquemment* (12) d'une longue tunique unique⁴¹⁷, (13) d'une longue tunique unique accompagnée d'un bonnet conique, (14) d'une longue tunique accompagnée d'un manteau positionné sur les deux épaules, sur une épaule ou noué autour du buste, ou enfin (15) de la longue tunique et du manteau accompagné d'un bonnet conique.

Il apparaît que certains habillements sont mixtes et employés par les deux sexes. Il s'agit du port du pagne, de la tunique courte, de la tunique mi-longue, de la tunique longue. Dans ces cas de mixité, la chevelure, la coiffure et/ou la carnation contribue à préciser le genre des acteurs.

II.A.1.2.4. Synthèse. Genre féminin et genre masculin.

⁴¹⁶ Nous relevons deux types de bonnet : le bonnet plat qui est caractéristique de certaines scènes de danse armée de la deuxième moitié du VIII^e siècle et du début du VII^e siècle avant J.-C., et le bonnet conique qui est une pièce de l'habillement féminin – et dont le port par les personnages masculins constitue un travestissement. Natacha Lubtchansky mentionne le port du bonnet féminin par certains danseurs masculins étrusques, et ainsi leur travestissement. Cf. aussi Lubtchansky 2013, p. 419. Le port de la coiffe féminine constituerait alors une transgression : « Une petite série de tombes figure en effet des *komastes* masculins, affublés du bonnet aristocratique féminin, le *tutulus*, proposant ainsi des images de transgression. Au *kômos*, qui se développe sur les quatre parois de la première chambre de la Tombe de la Chasse et de la Pêche, participe un aulète figuré à demi couché sur le sol, une jambe levée (!). Il ne porte aucun vêtement, à l'exception d'un bonnet pointu à motif de fleurs sur la tête, un couvre-chef qui a tout l'air du *tutulus* féminin ».

⁴¹⁷ Dans la majorité des cas toutefois l'absence de détails ne nous permet pas de distinguer si la tunique était ceinturée, ou si le vêtement était composé de plusieurs parties. Cf. par exemple le *stannos* n° 164.

Ainsi le genre masculin est défini précisément par trois caractéristiques : (1) la carnation foncée, avec des variations entre les personnages masculins eux-mêmes, (2) une chevelure courte, occasionnellement longue chez les jeunes acteurs et blonde ou rousse, et (3) cinq vêtements caractéristiques :

- le pagne,
- la cuirasse,
- le manteau porté en chasuble superposé ou non à une tunique longue,
- le manteau porté en écharpe sur les bras,
- le manteau noué sur l'une des deux épaules, juxtaposé ou non à une tunique longue.

Le genre féminin est défini aussi selon trois modalités : (1) la carnation claire, (2) la chevelure longue, d'ordinaire de teinte foncée, et elle peut être tressée, relevée ou détachée, et (3) quatre vêtements caractéristiques :

- le port du bonnet,
- la tunique longue unique ceinturée ou non,
- la tunique courte superposée à une tunique longue,
- la tunique longue accompagnée d'un manteau maintenu sur les deux épaules, sur une épaule ou noué autour du buste.

Nous résumons ces distinctions comme suit :

	FEMININ	MASCULIN
CARNATION	Carnation claire.	Carnation foncée.
CHEVELURE	Chevelure longue, tressée, relevée ou détachée. De teinte communément brune, rarement rousse ou blonde.	Chevelure courte, éventuellement longue chez les jeunes adultes. De teinte communément brune, rarement rousse. Eventuellement blonde chez les jeunes adultes.
VÊTEMENT	(1) Port d'un bonnet.	(1) Pagne.
	(2) Tunique longue ceinturée ou non.	(2) Cuirasse.
	(3) Tunique courte superposée à une tunique longue.	(3) Manteau porté en chasuble, superposé ou non à une tunique

		longue.
	(4) Tunique longue accompagnée d'un manteau maintenu sur les deux épaules, sur une épaule ou noué autour du buste.	(4) Manteau porté en écharpe sur les membres supérieurs.
		(5) Manteau noué sur une épaule, superposé ou non à une tunique longue.

Tableau n° 02 – récapitulatif des distinctions genrées entre féminin et masculin.

II.A.1.3. Hybridité.

Nous entendons par hybridité le croisement de deux individus d'espèce ou de race différente et qui possèdent ainsi une double nature. La majorité des acteurs sont de nature humaine, mais certains présentent des caractères hybrides que nous relevons ici. Nous distinguons trois types de personnages hybrides : les personnages ailés, les centaures et les satyres.

II.A.1.3.1. Les personnages ailés.

Les personnages ailés sont pourvus d'une paire ou d'une double paire d'ailes dans le dos. Ils sont exclusivement de sexe féminin. Ils apparaissent selon trois modalités : (1) dans une position statique et engagés dans un geste de lamentation qui consiste à se tirer les cheveux, (2) pourvus d'instruments à percussion et engagés dans un mouvement très vif, ou (3) engagés dans un pas de danse orgiastique. Ces personnages apparaissent sur des objets de l'Etrurie intérieure au VII^e siècle avant J.-C., à Chiusi plus précisément et dans des scènes de lamentation, puis au VI^e siècle dans le sud de l'Etrurie, à Tarquinia, dans des scènes de danse orgiastique.

Les personnages ailés, comme le souligne Larissa Bonfante en 1975, apparaissent aux VII^e et VI^e siècle avant J.-C. sous l'influence de modèles orientaux, notamment assyriens, où les ailes sont représentées cependant sur des animaux fantastiques⁴¹⁸. D'après le même auteur, les

⁴¹⁸ Bonfante 1975, p. 72-73.

ails qui, dans l'art étrusque, composent des personnages hybrides ne seraient pas maintenues dans le dos mais au niveau de la taille. Nous relevons que les ailes des personnages dans les représentations de danse étudiées se présentent selon deux modalités d'attache. Elles sont (1) fixées dans le dos à hauteur des omoplates comme l'illustrent les objets n° 291 (ill. 148) et n° 175 ou, lorsque la paire d'ailes est double, (2) l'une peut être fixée haut dans le dos, probablement à hauteur des omoplates, et l'autre sur l'avant du buste sur la poitrine.

Dans l'iconographie étrusque, les personnages ailés présentent au VII^e siècle avant J.-C. un fort statisme. Ils tendent à rabattre les mains sur la poitrine afin de tenir soit des mèches de cheveux tombées sur le buste (ill. 149), soit les pattes des animaux qui sont ramenés sur les côtés des figures. Dans le premier cas, les personnages n'ont pas à ce jour fait l'objet d'interprétations convaincantes⁴¹⁹. Dans le second en revanche, il s'agirait de la déesse d'origine orientale des animaux : la *Pôtnia Théron*⁴²⁰.

Au VI^e siècle avant J.-C., les personnages ailés sont représentés engagés dans une danse orgiastique, ou en course. Dans le second cas, ils sont alors interprétés comme des figures divines. Comme l'illustrent les antéfixes de Pyrgi datées de la fin du VI^e siècle avant J.-C. et conservées au musée national étrusque de la Villa Giulia à Rome (ill. 03 et 04) en effet, les membres inférieurs des personnages identifiés à Memnon et ses compagnons dont Aurore sont espacée. Celui porté en avant est levé. Les membres supérieurs sont disposés en avant et en arrière. Les mains sont ouvertes et dans l'alignement des avant-bras dans une attitude caractéristique de la course⁴²¹.

II.A.1.3.2. Les centaures.

Les centaures sont caractérisés par un buste, des membres supérieurs et une tête d'homme tandis que le corps à partir de la taille est celui d'un équidé. Les personnages sont exclusivement de sexe masculin. Ils apparaissent porteurs d'objets lourds tels qu'un rocher ou des objets liés à la consommation alimentaire. Ils sont accompagnés soit (1) de personnages armés, soit (2) de satyres dansants. Les traits du visage de ces centaures sont caractéristiques

⁴¹⁹ Cébeillac-Gervasoni 1989, p. 25-26 : « Il ne fait aucun doute que l'adjonction d'ailes à des figures humaines implique la même idée de mouvement en direction d'une autre sphère d'existence. »

⁴²⁰ Cf. notamment Georgidou 2009.

⁴²¹ Ainsi notre interprétation diffère de celle de Françoise-Hélène Massa-Pairault qui y voit plutôt une danse. Cf. Massa-Pairault 1992, p. 70 et notre étude *supra*, p. 73-suiv.

et proches de ceux des satyres : front haut, nez épaté, barbe et oreilles chevalines. Ces personnages mi-hommes mi-chevaux apparaissent sur des objets de l'Etrurie du sud, entre la fin du VI^e siècle et le début du Ve siècle avant J.-C. Ils sont d'origine orientale, et plus précisément grecque. Sur un lécythe attique conservé au Petit Palais (ill. 150), un personnage à la croupe chevaline est accompagné d'une figure humaine, de sexe masculin, qui le précède. Tous deux sont porteurs d'un objet long et effilé pourvu d'une pointe et identifiable à une lance.

II.A.1.3.3. Les satyres.

Les satyres sont les êtres hybrides les plus fréquemment représentés. Ils sont caractérisés par un corps d'homme pourvu de membres d'origine animale, essentiellement équine. Ainsi ils présentent (1) des oreilles chevalines, (2) une queue chevaline, et (3) des sabots périssodactyles, c'est-à-dire à un seul ongle. Leur visage comporte un front haut, un nez épaté et une barbe très fournie. Leur sexe est souvent en érection. Ces traits physiques peuvent apparaître tous ensemble sur une même figure comme l'illustre l'amphore n° 174 (ill. 151), ou en partie comme l'illustre au contraire l'anse de bronze n° 008 sur laquelle le personnage masculin hybride ne présente que le faciès exagéré et la queue chevaline (ill. 152). Ainsi, les satyres étrusques se caractérisent soit (1) par un visage grossier uniquement, (2) par la simple queue chevaline, (3) par les sabots, (4) par le port de la queue et l'érection du sexe, (5) le port de la queue et des sabots, (6) le visage grossier et les sabots, (7) le visage grossier et la queue, (8) le visage grossier, la queue et le sexe en érection, (9) le visage grossier, la queue et les sabots, ou (10) le visage grossier, le sexe en érection, la queue chevaline et les sabots.

Ces figures hybrides apparaissent surtout dans le sud de l'Etrurie, à Vulci, Tarquinia et Cerveteri, comme le souligne Cornelia Isler-Kerenyi en 2009⁴²². Nous ajouterons qu'elles se diffusent ensuite en Etrurie intérieure et notamment dans la région de Chiusi⁴²³. Il apparaît qu'au sud de l'Etrurie les satyres présentent une très grande variété dans la représentation de leurs traits, alors qu'à Chiusi il n'existe qu'une manière de les figurer : par un faciès grossier et une queue chevaline, se rapprochant ainsi des modèles attiques. Leur apparition dans la deuxième moitié du VI^e siècle avant J.-C. serait liée aux vases grecs découverts en contexte

⁴²² Isler-Kerenyi 2009. Cf. aussi les travaux de Raymond Bloch sur les satyres et les ménades : Bloch 1928.

⁴²³ Se reporter aux travaux de Jean-René Jannot qui en propose une étude en 1984 : Jannot 1984a.

étrusque ornés de représentations satyresques⁴²⁴. Ces personnages hybrides apparaissent à Athènes au cours du VI^e siècle avant J.-C.⁴²⁵. Ils sont les compagnons de Dionysos dont ils forment le thiasos, ou le cortège, avec les ménades. Leurs caractéristiques physiques sont sensiblement les mêmes, à savoir (1) le visage grossier avec le front haut, le nez camus et la barbe, (2) les oreilles chevalines, et (3) la queue. La particularité d'Athènes est donc de laisser aux personnages des pieds humains. Alors que l'Etrurie intérieure suit le modèle attique, en Etrurie du sud la variété iconographique dans la représentation des satyres est liée à la fois à la diversité des ateliers, et au type de scène représenté. Dans un premier temps en effet, et comme le souligne Cornelia Isler-Kerenyi, chaque atelier de peinture vasculaire possède une manière particulière de représenter les satyres. Des constantes toutefois émergent⁴²⁶. Le Peintre des Silènes et le Groupe des feuilles de lierre dont on situe la production autour de 530 avant J.-C. se rapprochent des modèles attiques. Les satyres sont caractérisés par l'absence de sabots. Le Peintre de Munich en revanche, à Vulci toujours, et vers 530-520 avant J.-C., se rapproche de la production des hydries céciliennes, de matrice ionienne. Les satyres sont alors pourvus de sabots et sont représentés dans une attitude plus impétueuse et moins maîtrisée que les satyres attiques. Dans ces trois cas, les caractéristiques de base restent les mêmes : un visage grossier, une queue chevaline et éventuellement un sexe en érection. Parallèlement, d'autres représentations vont privilégier par exemple la seule queue chevaline jointe au sexe en érection. Sur la coupe n° 379 (ill. 153), les personnages ont des traits humains, tels que le visage et les pieds. La taille porte une ceinture de laquelle pointent le sexe et la queue à laquelle ils apparaissent probablement attachés. Ce détail nous invite à rapprocher la scène des pratiques théâtrales grecques, telles que les drames satyriques. A l'occasion des fêtes athéniennes données en l'honneur de Dionysos, les Grandes Dionysies, trois tragédies étaient présentées et la dernière constituait un drame satyrique. Au cours de la représentation, les membres du chœur étaient habillés en satyre. Ils se ceignaient la taille d'une ceinture pourvue d'une queue et d'un sexe en érection factif⁴²⁷. De même, sur l'amphore n° 188 (ill. 154), le port de tuniques tachetées auxquelles est fixée une queue renvoie à l'utilisation de postiches qui évoquaient l'apparence de satyres.

Les satyres étrusques apparaissent selon plusieurs modalités : (1) seuls, comme l'illustrent les objets n° 364 (ill. 155), n° 177 ou n° 055, (2) en compagnie de personnages féminins avec

⁴²⁴ Isler-Kerenyi 2009.

⁴²⁵ Pour une étude des satyres grecs, cf. Lissarrague 2014.

⁴²⁶ Isler-Kerenyi 2009.

⁴²⁷ Delavaud-Roux 1995, p. 127 et suiv.

lesquels ils entrent en interaction, possèdent une grande proximité et dansent, (3) en compagnie de personnages masculins humains, ou (4) avec d'autres satyres. Les trois dernières modalités sont les plus communes. La première, qui correspond au satyre seul, est plutôt liée au mode de représentation et à l'image elle-même. Dans le cas de la représentation des satyres en compagnie de personnages masculins humains, une forte opposition visuelle est créée, comme l'illustre l'amphore n° 167 (ill. 156) ou le miroir n° 106 sur lesquels le personnage humain est guidé et accompagné par un ou plusieurs satyres. Lorsque les satyres sont représentés exclusivement entre eux, ils présentent les uns et les autres sur une même scène soit (1) les mêmes caractéristiques physiques comme sur le *stamnos* n° 157 (ill. 157) où les personnages sont tous caractérisés par un visage grossier, des oreilles chevalines, une queue et des sabots, ou (2) des caractéristiques physiques différentes.

II.A.1.4. Âge.

Les travaux de Pierre Vidal-Naquet, Jean-Pierre Vernant, Jacqueline Christien-Tregaro ou de Michel Sève ont démontré que les Grecs ne s'intéressaient pas à l'âge de manière précise et calculée à l'année. Ce qui était en jeu étaient les modalités de participation à la vie communautaire, à la vie civique, comme à la vie agonistique, et donc au statut que l'on conférait aux individus. L'âge n'était qu'un élément d'appréciation, déterminé par l'apparence physique et donc par des signes corporels⁴²⁸.

Dans l'iconographie étrusque, l'âge approximatif des acteurs peut être établi grâce à sept paramètres : leur taille, leur carnation, leur pilosité faciale, abdominale, l'implantation et la couleur de leur chevelure, et éventuellement leur vêtement. La classification de ces éléments permet de distinguer cinq âges différents pour les personnages masculins, et trois âges pour les femmes.

II.A.1.4.1. Les adultes.

II.A.1.4.1.1. Les acteurs masculins.

⁴²⁸ Cf. Sève 2008 ; Frisch 1988 ; Petermandl 1997 ; Bresson 2002, p. 35 ; Vidal-Naquet 1968, p. 947-964 ; Vidal-Naquet 1993, p. 177-207 ; Vernant-Vidal-Naquet 1992, p. 179-214 ; Christien-Tregaro 1997, p. 45-79.

Alors que la grande majorité est imberbe, la présence d'une pilosité faciale naissante permet de caractériser la jeunesse de certains acteurs. Cette caractéristique, très rare dans l'iconographie étrusque, est illustrée sur la paroi du fond de la tombe n° 494 dite des Augures à Tarquinia (ill. 158), qui constitue le seul exemple connu. Le personnage masculin positionné à gauche porte en effet une barbe très légère localisée à l'extrémité du menton. Une pilosité plus abondante, telle qu'une barbe épaisse ou une toison abdominale, marque un âge plus avancé⁴²⁹. Alors que l'amphore n° 170 constitue le seul exemple de toison abdominale (ill. 159)⁴³⁰, la barbe apparaît de manière régulière dans l'iconographie de la danse étrusque. Elle est portée sur des individus hybrides et les caractérise, mais aussi sur des individus humains. Dans ce dernier cas, les individus barbés sont en opposition visuelle ou en alternance avec des individus imberbes ou à la barbe naissante, comme l'illustrent les objets n° 319 et n° 494 (ill. 160). Les barbés sont aussi les danseurs porteurs de coupes, comme dans les tombes n° 502 et 501 dites des Bacchants (ill. 55) et Cardarelli à Tarquinia (ill. 170), ou plus généralement de contenant à vin comme dans la tombe n° 496 dite des Inscriptions (ill. 161). Ils peuvent constituer l'ensemble des danseurs lorsque la performance est exclusivement masculine, comme l'illustrent les tombes n° 498 (ill. 162) et n° 506. Le musicien sera alors le seul imberbe. Dans d'autres cas, la barbe peut être factice. Elle est alors fixée à un masque qui couvre le visage, et de teinte différente de la chevelure de l'acteur⁴³¹. Enfin, l'âge plus avancé, voire vieux, sera caractérisé par une chevelure dégarnie sur le haut de la tête, comme l'illustrent les objets n° 330, n° 187 et n° 188, jointe au port d'une barbe dans le cas de l'*olpé* n° 330 (ill. 163), et de teinte blanche. La chevelure blanche est celle qui apparaît le plus rarement. Elle est caractérisée par un ajout de peinture blanche comme l'illustrent les amphores n° 187 (ill. 164), n° 188 et n° 262, ou l'*olpé* n° 330. Les danseurs sont exclusivement de sexe masculin, et sont représentés entre la deuxième moitié du VI^e siècle et la première moitié du Ve siècle avant J.-C., principalement en Etrurie du sud tel que Tarquinia ou Cerveteri. Ils apparaissent : (1) majoritairement sous des traits hybrides, (2) comme musiciens, (3) engagés dans des pas orgiastiques, ou (4) gesticulant en tenant des végétaux.

Dans l'iconographie grecque, la couleur blanche des cheveux est celle des vieillards. Ils évoquent le monde de la cité et l'*oikos*⁴³². Si l'on suit les travaux de Natacha Lubtchansky et

⁴²⁹ Pour une histoire du poil comme signe de virilité à Athènes, cf. Brulé 2010, p. 76-79.

⁴³⁰ Les motifs de points qui tapissent le torse du musicien inviteraient en effet à y voir une pilosité abdominale.

⁴³¹ Les barbes factices sont illustrées sur les exemples n° 190, 494, 518.

⁴³² Ils peuvent être représentés dans des scènes d'arrivée ou de départ du guerrier. Sur l'iconographie du guerrier, cf. Lissarrague 1990.

Claude Pouzadoux, les personnages que l'on rencontre dans l'iconographie étrusque seraient des anomalies par rapport au répertoire iconographique⁴³³. Les personnages masculins sont d'ordinaire représentés dans la force de l'âge. Ces figures d'âge avancé viendraient rompre le modèle d'origine grecque et affirmer une originalité étrusque. Elles renverraient à un contexte domestique et renvoyer à la filiation patrilinéaire, à la sagesse et à la fonction consultative. Dans l'iconographie grecque, puis italote, la figure du vieux est celle du père qui pleure la mort de son enfant sur sa tombe, réclame son corps ou l'assiste à son arrivée ou son départ pour le combat⁴³⁴. Sur un *skyphos* à figures rouges attribué au Peintre de Brygos et daté de 490 avant J.-C. environ (ill. 165), le personnage à la chevelure blanche est identifié à Priam, le père d'Hector qui vient en réclamer le corps auprès d'Achille représenté en banqueteur.

II.A.1.4.1.2. Les acteurs féminins.

Plusieurs travaux ont proposé de voir dans les variations vestimentaires qui existaient chez les personnages féminins des distinctions de statut⁴³⁵. Larissa Bonfante a noté que le port du bonnet, joint à la tunique longue et au manteau, et accompagné de bottines, dites aussi les *calcei repandi*, serait une marque de statut aristocratique⁴³⁶. Dans ce cadre, les personnages féminins dont la tête est découverte et qui sont pourvus d'étoffes limitées doivent être perçus comme des individus de rang social inférieur. Cette interprétation est reprise par Antonia Rallo, qui voit par exemple dans la joueuse de crotales un individu de classe sociale inférieure, car marginalisé par le port d'une tunique longue sur laquelle est passée une tunique plus courte et de teinte plus foncée⁴³⁷. Nous verrons toutefois que le traitement du vêtement dans l'image étrusque de la danse invite à reprendre ces interprétations. Nous distinguons en effet des différences notables entre les personnages féminins adultes, qui renvoient à des différences de statut, mais qui, contrairement à ce qui a été proposé jusque-là, ne fait pas référence à des statuts sociaux inférieurs. L'étude de ces personnages féminins au sein des

⁴³³ Lubtchansky-Pouzadoux 2001.

⁴³⁴ Id. Cf. aussi Lubtchansky-Pouzadoux 2003 sur la figure du vieillard comme référence à l'ancêtre.

⁴³⁵ Nous nous appuyons par exemple sur les travaux de Larissa Bonfante, Antonia Rallo et Natacha Lubtchansky. Cf. Bonfante 1975, Rallo 1989a, et Lubtchansky 2006.

⁴³⁶ Cette distinction est aujourd'hui reprise dans l'ensemble des études qui évoquent les personnages féminins étrusques porteur de ce type vestimentaire en particulier. Cf. en premier lieu Bonfante 1975, puis par exemple D'Agostino-Cerchiai 1999a et Lubtchansky 2006.

⁴³⁷ Rallo 1989b. L'interprétation proposée est fondée sur la présence de ce personnage au cours du banquet, qui elle-même est vue au travers du prisme grec, ce dont nous avons tendance à nous éloigner. Le rapprochement avec le banquet grec, au cours duquel les personnages féminins qui interviennent sont des courtisanes, et donc de statut social inférieur, implique en effet de considérer les personnages féminins qui ne revêtent pas le dispositif vestimentaire distingué comme aristocratique comme des acteurs de statut semblable aux courtisanes grecques.

scènes de danse laisse entrevoir des statuts rituels de premier plan. L'identification du vêtement aristocratique féminin a été menée à partir de la multiplication des étoffes et des accessoires, supposant ainsi une accumulation de richesses. Le port du bonnet a aussi été identifié comme l'indice du statut matrimonial des personnages féminins qui le revêtaient. Il est difficile selon nous, et à la lumière des données disponibles, d'aller dans le même sens. Dans tous les cas, le fait de se couvrir la tête ne constitue pas une telle indication. Sur le miroir n° 109 (ill. 166), le petit personnage féminin qui accompagne à la double flûte les deux adultes parmi lesquels il est représenté a la tête voilé, mais ne porte pas de bonnet conique. Si le fait d'avoir la tête couverte indiquait que le personnage était marié, il faudrait alors souligner le bas âge des personnages qui s'engageaient dans des unions matrimoniales. A moins que le voile porté sur la tête corresponde à un simple attribut féminin. Le geste de se dévoiler la tête serait alors perçu comme les prémices de l'union matrimoniale. Le buste de femme interprétée comme Ariane, conservé au musée du Louvre à Paris et provenant de Civita Castellana (ill. 167), a été restitué avec ce geste matrimonial particulier. Bien que l'œuvre soit postérieure à la période chronologique ici retenue, nous soulignons que la tête est en effet en partie voilée. L'étoffe est partiellement retenue par les cheveux noués en chignon à l'arrière du crâne. Le geste qui accompagnait l'étoffe, et que propose Françoise Gaultier,⁴³⁸ correspond au geste grec classique de l'*anakalypsis*⁴³⁹. Ce dernier consiste à maintenir d'une des deux mains – ou les deux – la bordure extérieure de l'étoffe qui couvre la tête, vraisemblablement un manteau en raison de son épaisseur, et à dévoiler cette dernière. Dans ce cadre, que dire des personnages féminins dont la tête est laissée découverte ? Deux questions apparaissent : (1) la tête découverte des personnages féminins indique-t-elle que ces derniers ne sont pas mariés ? (2) Ce détail constitue-t-il au contraire une indication de leur union étant donné que le geste de l'*anakalypsis* consiste à se dévoiler la tête ? Dans ce cadre, et dans un contexte rituel, en l'occurrence dans le cadre de la danse, le dévoilement de la tête indiquerait-il la consécration de l'acteur ?

Pour conclure, nous relevons que les acteurs féminins adultes ne possèdent pas de différences physiques caractéristiques qui permettent de proposer de manière précise un âge de la vie

⁴³⁸ Que nous suivons. Cf. Gaultier 2000 et Gaultier 1998.

⁴³⁹ Le geste en effet se retrouve dans les scènes de mariage divin, et notamment dans les scènes d'union entre Ariane et Dionysos. Il est possible que le buste ait fait partie d'un groupe sculpté en terre cuite dans lequel était figuré aussi Dionysos et qu'il faudrait comprendre au prisme d'un culte dionysiaque originaire de Grèce qui s'était particulièrement développé en Etrurie, et notamment à Faléries. Cette dernière sera d'ailleurs à l'origine du décret promulgué par le Sénat en 186 avant J.-C. en vue de la répression des Bacchantes et de la limitation du culte dionysiaque. Cf. Gaultier 2000 et Gaultier 1998. Sur les Bacchantes et le décret du Sénat, cf. Grimal 1983.

entre les jeunes adultes, les adultes matures et les adultes vieux. Il est possible de souligner uniquement que la chevelure est d'ordinaire brune, donc relativement jeune, lorsqu'elle n'est pas couverte par un pan de manteau ou un bonnet. Ce point oppose ainsi les personnages féminins et ceux masculins. Parmi les adultes de sexe masculin en effet, nous distinguons les jeunes, les mûrs et les vieux, sur le modèle de l'iconographie grecque. Dans ce cadre, nous pouvons d'ailleurs nous demander si finalement le port du bonnet fait écho au port du *sekos* chez les personnages féminins grecs ? Si tels est le cas, il ne constitue alors pas une marque d'union matrimoniale dans la mesure où les courtisanes grecques le portent, comme l'illustre le médaillon d'une coupe à figures rouges attribuée à Epictétos datée du dernier quart du VI^e siècle avant J.-C. et conservée au British Museum à Londres (ill. 168).

II.A.1.4.2. Les enfants et adolescents.

Les adultes sont les acteurs principaux des danses. Cependant, nous distinguons des individus de petite taille que nous identifions comme des enfants⁴⁴⁰. La taille est le seul élément qui les différencie des autres acteurs. Leur petitesse ne constitue pas une déformation physique, comme les nains⁴⁴¹, dans la mesure où ils ont la même morphologie que celle des acteurs adultes. Seule leur taille, réduite, diffère notablement. Nous les considérons donc comme des enfants. Ces personnages apparaissent dans l'image selon plusieurs dispositions spécifiques : (1) au centre du groupe des danseurs comme le relief n° 452 l'illustre (ill. 169), (2) plus généralement parmi les danseurs, (3) reproduisant ou effectuant les mêmes postures que les acteurs adultes, (4) jouant d'un instrument de musique, d'ordinaire d'un instrument à vent, plus rarement d'un instrument à cordes, (5) introduisant et accompagnant un personnage adulte comme l'illustre la paroi gauche de la tombe n° 501 où un adulte tient un enfant qui le guide, et (6) se posant en intermédiaire entre plusieurs adultes. La distinction du genre s'opère par le vêtement dans un premier temps. Lorsque celui-ci est difficilement étudiable, c'est parfois le type de représentation et le genre des personnages les plus proches qui permettent de le distinguer. Sur le relief n° 431 (ill. 73), un cortège d'acteurs qui effectuent des gestes de lamentation se dirige vers la droite. Le premier personnage, à gauche sur l'image, est adulte et de toute évidence de sexe masculin. Les deux personnages qui le précèdent sont de petite taille. L'un est vêtu du même assemblage de vêtements que l'adulte. Le second est peu

⁴⁴⁰ Nous ne suivons pas les distinctions opérées à Rome ou en Grèce à une époque contemporaine puisqu'elles relèvent du statut social. Nous développons ce point autour de la question du statut des acteurs.

⁴⁴¹ Cf. Masséglià 2015.

visible, mais la proximité des deux figures masculines permet de supposer le sexe du troisième acteur. Ce point est étayé par le fait que les danses de lamentations se caractérisent d'ordinaire par une non-mixité, de même que la danse armée. Dans les autres cas, l'identification est difficile. Ce détail souligne l'existence d'une distinction de pratiques en raison du sexe à un âge déjà assez jeune. Lorsque les danses sont mixtes, les enfants des deux sexes se joignent à eux. Sur le relief n° 452 en effet (ill. 169), des enfants de genre féminin reconnaissable à leurs vêtements et des enfants de genre masculin jouant d'un instrument apparaissent parmi les adultes. Les enfants musiciens sont d'ordinaire masculins, que les danses soient mixtes ou exclusivement masculines. En revanche, lorsque celles-ci sont entièrement féminines le petit musicien sera féminin, comme l'illustre le miroir n° 109 (ill. 166). Le genre du petit personnage qui accompagne les deux danseuses est en effet distinguable par le vêtement et en particulier le voile qui lui couvre la tête.

II.A.1.4.3. Variations d'âge chez les êtres hybrides.

Dans ce dernier cas, les différences sont notées par le nombre de caractéristiques animales ou hybrides présente sur les individus. Ainsi, plus un satyre accumulera de détails corporels satyresques, plus il apparaîtra avancé en âge. A l'inverse, la limitation de ces détails corporels laissent supposer que le personnage a un âge plus bas. Sur l'amphore n° 184 (ill. 171), les personnages ont tous le visage grossier, les oreilles chevalines, la queue et les sabots. Certains d'entre eux ont le sexe en érection, contrairement à d'autres plus occupés à souffler dans une double flûte ou à tenir un pénis factif dans l'une de leurs mains. Ces différences, minimes, sont liées au rôle et à la fonction de chaque personnage. Cependant, dans d'autres représentations, les différences constituent selon nous des indicateurs d'âge, comme l'illustre l'amphore n° 263 (ill. 172) sur laquelle un premier satyre pourvu d'une simple queue est guidé par un satyre plus accompli et aux caractéristiques plus développées. Ainsi, il est pourvu d'un visage grossier, d'une queue chevaline, d'un sexe en érection et de sabots. De même, sur l'amphore n° 182 (ill. 173), les six satyres représentés n'ont pas tous les mêmes caractéristiques. Chaque satyre, à mesure que le regard parcourt l'image vers la droite, semble acquérir une caractéristique de plus, suggérant ainsi une transformation physique et progressive, selon un procédé qui n'est pas étranger à l'iconographie étrusque comme l'illustre l'hydrie à figures noires du musée de Toledo (ill. 174)⁴⁴². Ainsi, le premier, qui aussi

⁴⁴² Les pirates tyrrhéniens ravisseurs de Dionysos sont en effet transformés progressivement en animal aquatique. Certains ont la partie supérieure du corps laissée humaine alors que les membres inférieurs sont déjà

le moins accompli physiquement, est positionné devant un personnage féminin. Il est pourvu de la simple queue chevaline et du sexe en érection. Derrière le personnage féminin, un satyre est désormais pourvu d'une barbe et de sabots. Les deux satyres suivants ont une barbe plus longue que le précédent, et le cinquième satyre possède une barbe encore plus longue. Cette transformation physique progressive s'accompagne d'une gradation de mouvements. Bien que tous particulièrement vifs, à mesure que les satyres apparaissent avec plus d'attributs les pas deviennent toujours plus orgiastiques. Dans ce cas, le traitement des satyres confère une impression de gradation à mesure que l'on tourne l'objet et regarde l'image vers la droite. Contrairement à l'exemple précédent qui démontrait que les caractéristiques physiques des satyres différaient les uns des autres selon leur fonction, l'objet étudié met en lumière une gradation liée au type de danse représentée, mais aussi à l'image elle-même et à son discours sous-jacent. Le corps des satyres est adapté selon plusieurs modalités : le type de représentation et de scène, et le discours sous-jacent à l'image.

II.A.2. Le vêtement.

L'étude des scènes de danse a révélé l'utilisation d'accessoires variés par les différents acteurs. Ces accessoires accompagnent. Ils sont en étroite relation, voire dépendance, avec les gestes et les postures. Ils font ainsi fonctionner les scènes de danse. Bien que secondaire par rapport aux postures, ils précisent dans certains cas le mouvement qui est suggéré dans l'image et la qualité des acteurs, et constituent ainsi une nécessité à la représentation – ou à la scène. Ces accessoires, qui constituent la parure des personnages, se divisent selon trois catégories. En premier lieu, nous distinguons le vêtement, c'est-à-dire l'ensemble des pièces qui composent l'habillement, et qui servent à couvrir le corps humain. Nous y incluons les couvre-chefs et les chaussures, que nous différencions cependant. Ce que nous qualifions de vêtement primaire en effet constitue le vêtement principal qui couvre le corps du cou aux chevilles tandis que le vêtement secondaire couvre la tête et les pieds. En second lieu, nous distinguons les bijoux. Nous entendons plus exactement les objets qui constituent des ornements superflus d'habillement et de toilette, c'est-à-dire dénués de fonction protectrice comme peut avoir le vêtement. Ceux-ci sont d'ordinaire précieux mais peuvent aussi être en tissu ou végétal. Cependant la représentation, souvent, ne permet pas d'aller plus avant dans la

en queue de poisson, ou inversement les membres inférieurs sont humains mais la partie haute du corps désormais poisson. Ce procédé iconographique permet de suggérer la transformation progressive des pirates en poisson.

distinction. En troisième lieu, nous distinguons les accessoires para-corporels. Nous entendons les objets tenus. Ces objets sont associés aux postures et accessoires et utilisés simultanément.

Le vêtement étrusque a fait l'objet d'une première étude notable par Larissa Bonfante en 1975⁴⁴³. Elle représente encore à ce jour la seule synthèse effectuée sur la question, mise au jour en 1989⁴⁴⁴. L'auteur dresse l'évolution de la mode vestimentaire étrusque, féminine et masculine, du VIII^e siècle au I^{er} siècle avant J.-C. à partir du seul matériel alors utilisable, à savoir les sources iconographiques. L'étude encore très récente du vêtement proprement dit, c'est-à-dire du tissu prélevé en contexte archéologique, ne livrait alors que très peu d'informations⁴⁴⁵. Les sources littéraires sont quant à elles très rares et ne fournissent que très peu de données⁴⁴⁶. Ainsi l'évolution de la mode vestimentaire étrusque qu'identifie Larissa Bonfante se divise en quatre phases. Celles-ci correspondent aux périodes artistiques définies par les auteurs modernes⁴⁴⁷. La première phase correspond ainsi à la période orientalisante. Le vêtement est caractérisé par le port d'une typique longue ornée d'ordinaire de motifs de quadrillage, ceinturée à la taille et les cheveux noués, pour les personnages féminins, en une longue tresse qui tombe dans le dos. Un manteau noué sur une épaule, comme l'illustrent les statuettes de la tombe des Cinq Sièges à Cerveteri (ill. 175). Il n'y a pas de différence fondamentale entre le vêtement féminin et celui masculin. A la période archaïque et à la période classique, des différences notables émergent : les personnages masculins sont porteurs de manteaux, éventuellement de tuniques, ainsi que des sandales ou des bottines. Les personnages féminins portent systématiquement une tunique, accompagnée d'ordinaire d'un manteau qui est maintenu sur les deux épaules. Le manteau masculin est maintenu quant à lui en chasuble sur le buste ou sur une seule épaule. Des bottines sont portées aussi par les personnages féminins, ainsi que des sandales. Les bijoux apparaissent et consistent en des bracelets et des boucles d'oreille à disque.

La présente étude vise à distinguer les différents types d'habillement utilisés par les danseurs et leurs modalités d'utilisation. L'étude est menée de l'habillement le moins couvrant au plus couvrant. La terminologie adoptée éloigne tous termes grecs ou latins, ceci dans une volonté

⁴⁴³ Cf. Bonfante 1975.

⁴⁴⁴ Cf. Bonfante 1989a, p. 1373-1393.

⁴⁴⁵ Cf. l'article de Laurent Hugot dans lequel sont mentionnées les publications qui présentent les quelques découvertes notables de tissus en contexte étrusque : Hugot 2008, p. 104, note 6.

⁴⁴⁶ Bonfante 1975, p. 91.

⁴⁴⁷ Id., p. 8-10.

d'objectivité. Les travaux menés sur la question ont usé un lexique varié, d'ordinaire emprunté au lexique grec ou latin, ce qui entraîne inévitablement un amalgame alors que l'étude de l'iconographie de la danse révèle une utilisation différente selon le contexte.⁴⁴⁸

II.A.2.1. Nudité.

Sur 201 objets, l'ensemble ou une partie des acteurs présente une absence totale de vêtement primaire. Cette nudité a un taux de représentation de 32 %⁴⁴⁹.

II.A.2.2. Les pagnes.

Sur 30 objets, l'ensemble ou une partie des acteurs revêtent un pagne. Par pagne, nous entendons un vêtement, parfois rudimentaire, qui est porté et ajusté autour des hanches.⁴⁵⁰ Il couvre d'ordinaire le corps de la taille aux genoux. Ce type de vêtement a un taux de représentation de 5 % par rapport à l'ensemble des types de vêtement primaire.

II.A.2.2.1. Variante 1 : le pagne-short.

Le premier, que nous distinguons comme la variante 1, est illustré par les objets n° 353 (ill. 176), n° 524 et n° 262. Le vêtement est très court. Il couvre le bas ventre jusqu'en dessous des fesses. Il couvre uniquement l'entrejambe et apparaît comme une sorte de culotte. Le vêtement se distingue par sa teinte très claire.

II.A.2.2.2. Variante 2 : le pagne-culotte.

Le second, que nous distinguons comme la variante 2, est illustré par l'objet n° 123 (ill. 177). Le vêtement est très court. Il couvre le bas du ventre et le pubis. Les fesses ne sont pas

⁴⁴⁸ Ainsi, l'étude de Larissa Bonfante emprunte une terminologie grecque, ce qui ne permet pas de révéler les particularités étrusques de l'utilisation du vêtement. Cf. Bonfante 1975, et en particulier p. 31 pour le choix de la terminologie. Même si certains vêtements sont documentés à Athènes et en Grande Grèce à une période contemporaine, ces vêtements sont-ils pour autant d'origine grecque ?

⁴⁴⁹ La nudité est une indication de haute performance corporelle. Cf. McDonnel 1991, et sur le port éventuel d'un pagne, ou *perizoma*, p. 186-188 ; McDonnel 1993.

⁴⁵⁰ Larissa Bonfante parle de *perizoma*. Cf. Bonfante 1975, p. 19-suiv. Chez certains personnages masculins, ce « *perizoma* » est accompagné d'une tunique courte, que l'auteur nomme le *chitoniskos*. Ce type de vêtement est porté par des personnages masculins engagés ou prêts à s'engager dans un degré élevé de performance corporelle, et d'ordinaire dans des scènes à dominante mythologique (des personnages déguisés en satyre par exemple).

recouvertes. Le vêtement couvre ainsi uniquement l'entrejambe. Une large bande marque la partie supérieure du pagne et à la fois marque et entoure la taille. Le vêtement apparaît comme une sorte de culotte.⁴⁵¹

II.A.2.2.3. Variante 3. : le pagne noué.

Le troisième, que nous distinguons comme la variante 3, est illustré par les 13 objets suivants : n° 217, 228, 297, 314, 326, 338, 353, 413, 496, 500, 502, 506 et 507 (ill. 178). Le vêtement est très court. Il couvre le bas du ventre et l'entrejambe. Il est constitué d'une étoffe qui est nouée autour de la taille et dont les pans tombent vers le bas. Ces pans peuvent être en avant du corps, sur le côté ou en arrière. Le traitement de ces derniers peut contribuer à indiquer un mouvement particulier. Sur les exemples n° 217, 314, 326, 413 et 500, les pans sont rejetés vers l'arrière du corps, ce qui indique un mouvement rapide du personnage et un déplacement linéaire. Les pans peuvent être rejetés de chaque côté du personnage, comme dans le cas des objets n° 413 et n° 506. Le traitement indique alors un mouvement tournant et rapide. Dans un dernier cas, les pans sont en avant du corps ou portés sur le côté. Ils sont alors à la verticale vers le bas, ce qui indique un mouvement plutôt mesuré, comme dans le cas des objets n° 297, 338, 346, 353, 496, 502 et 507.

Le pagne est d'ordinaire de teinte foncée, ou ocre foncé. Seuls dans les cas des objets n° 346 et n° 507, il est de teinte claire. Dans le cas de l'objet n° 496, les pagnes sont de teintes différentes, rouges et bleues, ce qui crée une alternance. Enfin, dans le cas de l'objet n° 502, le pagne est de teinte ocre foncé, hormis les deux bordures verticales placées en avant qui présentent une teinte claire.

II.A.2.2.4. Variante 4 : le pagne maintenu sur une épaule.

Le quatrième, que nous distinguons comme la variante 4, est illustré par les 3 objets suivants : n° 086, 382 et 507 (ill. 117). Le vêtement est très court. Il couvre le bas du ventre et

⁴⁵¹ Le pagne est ici porté exclusivement par des personnages féminins. Nous rapprochons ce vêtement de celui porté par les acrobates féminins dédiés au culte de Hamon. Cf. AA. VV. 1963, p. 55 : « Devant des chapelles édifiées entre le débarcadère et le temple, douze femmes, ayant pour tout costume un slip, font des tours d'acrobatie, tandis que quatre compagnes tiennent le collier *menit* et agitent le sistre. Réparties sur trois registres, les bateleuses font le pont ; mais alors que six d'entre elles sont au point culminant de leur performance – c'est-à-dire que leur corps constitue une arche dont les piles sont les bras et les jambes –, les six autres ont déjà relevé les bras et s'approprient à reprendre la position verticale. »

l'entrejambe. Il est constitué d'une étoffe qui est nouée autour de la taille, maintenue sur une épaule et dont des pans tombent vers le bas. L'objet n° 086 illustre de manière détaillée le système d'attache. Un pan est placé sur l'une des deux épaules. Il tombe sur le devant du corps jusqu'à hauteur du pubis et le camoufle. Ce même pan tombe aussi dans le dos jusqu'à hauteur des fesses. Le reste de l'étoffe s'enroule autour de la taille et vient maintenir sur le devant du corps le pan qui tombe sur le pubis. L'extrémité opposée de l'étoffe est fixée sur le côté du corps, sur la hanche, en passant sous la partie qui entoure la taille. Dans le cas de l'objet n° 507, les deux extrémités de l'étoffe se rejoignent et se nouent. Ce système de fixation offre un meilleur maintien. Il assure en effet, par un appui sur l'épaule, le maintien autour de la taille du pagne. Lors de bonds rapides et vifs effectués par le corps, un pagne noué autour de la taille peut perdre en maintien, descendre sur les membres inférieurs ou se défaire. Un tel nœud du pagne permet donc de s'assurer de sa stabilité. Les postures qu'il accompagne d'ailleurs sont habituellement, d'après l'étude menée ci-dessus, caractérisée par un fort dynamisme, latent ou effectif.

Dans le cas du n° 507, le pagne est de teinte claire, alors qu'il est de teinte foncé dans le cas du n° 382.

II.A.2.2.5. Variante 5 : longue étoffe portée en pagne.

Le cinquième, que nous distinguons comme la variante 5, est illustré par l'objet n° 031 (ill. 179). Le vêtement est mi-long. Il couvre la partie inférieure du corps de la taille aux genoux. Le bord inférieur gauche remonte légèrement d'un côté, comme s'il était retenu. Le côté gauche du vêtement présente une bordure verticale, ce qui indique certainement un chevauchement de pan d'étoffe. La bordure supérieure du vêtement est marquée par un ourlet épais et torsadé. Le membre supérieur gauche est emmitouflé dans une étoffe qui est liée au pagne noué autour de la taille. Ainsi, l'étoffe apparaît avoir été placée en portefeuille autour du corps, avant que la partie supérieure ne soit nouée sur le membre supérieur gauche et en partie retournée de manière à créer un ourlet autour de la taille. La remontée du bord inférieur vers le côté gauche indique que le membre supérieur gauche maintient l'étoffe toute entière. Ce système réduit l'amplitude du corps et ses mouvements.

II.A.2.2.6. Variante 6 : le pagne-portefeuille.

Le sixième, que nous distinguons comme la variante 6, est illustré par les 3 objets suivants : n° 080, 410 et 501 (ill. 180 et 181). Le vêtement est mi-long. Il couvre la partie inférieure du corps de la taille à mi-cuisses, voire aux genoux. Il est placé en portefeuille autour du corps. La jointure peut être sur l'avant, comme dans le cas des n° 501 (ill. 180) et 410. Le bord inférieur peut remonter légèrement d'un côté, comme dans le cas du n° 501. La bordure supérieure du vêtement est marquée, dans le cas du n° 080 (ill. 181), par un ourlet épais. Dans ce dernier cas, il apparaît que la partie supérieure de l'étoffe ait été nouée sur elle-même, ce qui crée un ourlet important et deux petits pans sur le devant de la figure. Dans les cas précédents en revanche, l'ourlet qui entoure la taille n'existe pas, mais dans le n° 501, les extrémités de l'étoffe sont ramenées sur le devant et rentrées à l'intérieur du vêtement ce qui peut créer une excroissance et un amas de plis verticaux.

Dans le cas du n° 501, le pagne est de teinte claire et orné de motifs géométriques, quadrillés, et de points. Le pagne peut aussi être uni, et de teinte ocre foncée.

II.A.2.3. Les tuniques courtes.

Sur 37 objets, l'ensemble ou une partie des acteurs revêtent une tunique courte. Par tunique courte, nous entendons un vêtement de forme simple, aux manches mi-longues, courtes ou sans manches et qui sert de vêtement de dessus ou de dessous. Il tombe des épaules à la taille, ou au milieu des fesses. Ce type de vêtement a un taux de représentation de 6 % par rapport à tous les types de vêtement primaire. Dans la présente analyse, nous distinguons 8 types de tunique courte.

II.A.2.3.1. Variante 1 : la tunique courte commune.

Le premier, que nous distinguons comme la variante 1, est illustré par les 14 objets suivants : n° 025, 027, 047, 067, 235, 236, 301, 321, 436, 494, 495, 496, 503, et 524 (ill. 182, 183, 184 et 185). Le vêtement tombe des épaules aux hanches. Le sexe, qui est alors masculin, peut être laissé découvert et visible. La couleur du vêtement est unie. Dans le cas du n° 503, elle est de teinte très claire, voire blanche. Dans le cas du n° 524, elle est de teinte ocre clair. Dans le cas des n° 494, 495 et 496, elle est de teinte ocre foncé. Dans le cas des n° 235, 301 et 321, elle est noire et s'oppose ou est adaptée à la couleur de peau du personnage qui revêt le vêtement. Dans les cas des n° 236 et 524, la tunique est jointe un petit pagne qui couvre l'entrejambe.

Enfin, dans les cas des n° 025, 027, 047, 067, 235, 321 et 436, la tunique est superposée à une tunique plus longue qui tombe jusqu'aux chevilles environ. Dans les cas des n° 025, 027, 047, 067 et 436, le personnage qui revêt cet habillement tient d'ordinaire des instruments à percussion dans les deux mains.

II.A.2.3.2. Variante 2 : la tunique avec ourlets.

Le second, que nous distinguons comme la variante 2, est illustré par les 5 objets suivants : n° 097, 510, 515, 518 et 525 (ill. 12, 207 et 232). Le vêtement tombe des épaules aux hanches. Il présente des ourlets, au niveau des manches et de la bordure inférieure. Nous entendons par les motifs d'ourlet, les différentes bordures du vêtement qui présentent un traitement particulier. Ce traitement peut être une bande d'étoffe rapportée, ou un repli recousu afin d'éviter que le tissu ne s'effile. Ces ourlets constituent à la fois des finitions et des ornements, localisés au niveau des bordures du vêtement. Dans le cas des n° 510, 518 et 525, le vêtement est de teinte ocre foncé et les ourlets sont bleus. Dans le cas du n° 515, le vêtement est ocre foncé et il est marqué au niveau de la taille par une bande de teinte claire ou blanche. Dans tous les cas, la tunique est superposée à une tunique plus longue qui tombe jusqu'aux chevilles environ. Le personnage qui revêt cet habillement tient d'ordinaire des instruments à percussion dans les deux mains.

II.A.2.3.3. Variante 3 : la tunique courte tachetée.

Le troisième, que nous distinguons comme la variante 3, est illustré par les 3 objets n° 190, 494 et 518 (ill. 160 et 257). Le vêtement tombe des épaules aux hanches. Le sexe peut être laissé découvert et visible. Le vêtement est tacheté de noir et de blanc. Il est d'ordinaire de teinte noire et les tâches de teinte claire.

II.A.2.3.4. Variante 4 : la tunique à lignes verticales.

Le quatrième, que nous distinguons comme la variante 4, est illustré par l'objet n° 069 (ill. 186). Le vêtement tombe des épaules aux hanches. Le vêtement est parcouru de lignes verticales et ondulées. Il est juxtaposé à une tunique longue qui tombe jusqu'aux chevilles environ.

II.A.2.3.5. Variante 5 : la tunique à quadrillage.

Le cinquième, que nous distinguons comme la variante 5, est illustré par les 3 objets suivants : n° 020, 093, 110 (ill. 187). Le vêtement tombe des épaules aux hanches. Il est orné de motifs en quadrillage. Par quadrillage, nous entendons la représentation de tout ce qui évoque un ensemble de carrés plus ou moins égaux. Il peut s'agir aussi de lignes qui se croisent de façon à former des carreaux, des carrés égaux juxtaposés. Le vêtement est superposé à une tunique plus longue qui tombe jusqu'aux chevilles environ. Le personnage qui revêt cet habillement tient des instruments à percussion dans les deux mains.

II.A.2.3.6. Variante 6 : la tunique échancrée.

Le sixième, que nous distinguons comme la variante 6, est illustré par les 4 objets suivants : n° 008, 018, 019 et 021 (ill. 188, 189 et 190). Le vêtement tombe des épaules aux hanches. Il présente des échancrures au niveau de la bordure inférieure. Ces dépressions sont situées sur les côtés du personnage sur les n° 008, 018 et 021. La bordure inférieure est marquée d'un ourlet. Dans le cas du n° 021, le col présente une décoration qui se compose d'une file de points et la partie basse du vêtement est pourvue d'incisions. Dans le cas du n° 019, les échancrures sont doubles sur le devant et l'arrière de la figure. Ainsi quatre languettes sont formées : une devant, une sur chaque côté, et une derrière. Dans tous les cas, le vêtement est superposé à une tunique plus longue qui tombe jusqu'aux chevilles environ. Dans les cas des n° 021, 018 et 019, le personnage tient des instruments à percussion dans les deux mains.

II.A.2.3.7. Variante 7 : la tunique cache-cœur.

Le septième, que nous distinguons comme la variante 7, est illustré par les 2 objets n° 013 et 064 (ill. 191 et 192). Le vêtement tombe des épaules aux hanches. Il présente des échancrures devant l'abdomen au niveau de la bordure inférieure et au niveau du col. Le vêtement a ainsi la forme de ce que nous pouvons qualifier de cache-cœur. Par cache-cœur nous entendons une sorte de vêtement croisé sur la poitrine et placé au-dessus d'un premier vêtement. Dans les deux cas mentionnés le vêtement sous-jacent est long et tombe des épaules aux chevilles environ. Les bordures sont marquées par un liseré. Dans le cas du n° 064, le vêtement est pourvu et parcouru de motifs en forme de ronds. Et le personnage tient des instruments à percussion dans les deux mains.

II.A.2.4. Tunique mi-longue.

Sur 10 objets, l'ensemble ou une partie des acteurs revêtent une tunique mi-longue. Par tunique mi-longue, nous entendons un vêtement de forme simple, aux manches mi-longues, courtes ou sans manches et qui sert de vêtement de dessus ou de dessous. Il tombe des épaules aux mi-cuisses ou aux genoux. Ce type de vêtement a un taux de représentation de 1,5 % par rapport à l'ensemble des types de vêtement primaire. Il est ainsi peu représenté. Dans la présente analyse, nous distinguons 3 types de tunique mi-longue.

II.A.2.4.1. Variante 1 : la tunique mi-longue commune.

Le premier, que nous distinguons comme la variante 1, est illustré par les 5 objets suivants : n° 118, 397, 398, 417 et 480 (ill. 193). Le vêtement tombe des épaules au milieu des cuisses ou aux genoux. Il constitue la seule étoffe revêtue. Les manches sont courtes. Dans le cas des n° 397 et 398, les personnages pourvus de la tunique en question porte des ustensiles divers liés à la consommation de boisson. Dans le cas du n° 417, les personnages sont à cheval. Enfin, dans le cas des n° 118, 417 et 480, les gestes sont divers.

II.A.2.4.2. Variante 2 : la tunique mi-longue quadrillée.

Le second, que nous distinguons comme la variante 2, est illustré par l'objet n° 501 (ill. 194). Le vêtement tombe des épaules au milieu des cuisses. Il est juxtaposé à une étoffe plus longue et de teinte claire. Les manches sont courtes. La couleur du vêtement est très claire. Des motifs géométriques sont représentés. Il s'agit de quadrillages. La bordure inférieure du vêtement est marquée par une bande colorée en ocre foncé. A cette bordure s'ajoutent des franges, des sortes d'ornements de passementerie suspendus. Les personnages tiennent des instruments de musique.

II.A.2.4.3. Variante 3 : la tunique mi-longue tachetée.

Le troisième, que nous distinguons comme la variante 3, est illustré par l'objet n° 188 (ill. 195). Le vêtement tombe des épaules aux genoux. Il constitue la seule étoffe revêtue. Les manches sont mi-longues. La couleur du vêtement n'est pas différenciée de la teinte

corporelle des personnages qui le revêtent. La bordure extérieure des manches et la bordure inférieure du vêtement sont de teinte claire, ce qui les souligne. Le vêtement est parcouru de fines lignes obliques, parallèles et positionnées horizontalement. Les différentes bordures du vêtement, au niveau des manches, du col et la bordure inférieure, sont marquées par une ligne épaissie et de teinte très claire, voire blanche. Enfin, des motifs à trois ronds ornent le vêtement dans toute sa longueur. Les personnages portent une queue chevaline dans le bas du dos. Cette queue peut être partie intégrante du vêtement ou du corps des figures lui-même.

II.A.2.5. Les tuniques longues.

Nous entendons par tunique longue un vêtement de forme simple, aux manches courtes, mi-longues ou longues et qui sert de vêtement de dessus ou de dessous. Il tombe des épaules aux mi-mollets, chevilles ou pieds. Dans la présente analyse, nous distinguons 6 types de tunique longue, qui correspondent à six manières de le traiter et de le représenter dans l'image.

II.A.2.5.1. Variante 1 : la tunique longue commune.

La première variante est illustrée par 97 objets (ill. 196, 197 et 198)⁴⁵². Le vêtement tombe des épaules aux mi-mollets, chevilles ou pieds. Il constitue la seule étoffe revêtue dans 31 cas⁴⁵³. Il peut être joint à une pièce d'étoffe qui est maintenue sur les épaules dans 54 cas⁴⁵⁴, maintenue sur une épaule dans 2 cas⁴⁵⁵, nouée autour de la taille dans 4 cas⁴⁵⁶, ou noué autour du membre supérieur dans 3 cas⁴⁵⁷. Il est couplé à une tunique courte dans 4 cas⁴⁵⁸. Les manches sont rarement courtes, souvent mi-longues dans 23 cas⁴⁵⁹, biseautées dans 15 cas⁴⁶⁰.

⁴⁵² Cf. les n° 032, 042, 018, 048, 164, 199, 200, 201, 147, 213, 214, 215, 220, 222, 223, 148, 391, 366, 231, 235, 240, 372, 248, 250, 373, 282, 145, 325, 175, 284, 285, 287, 173, 288, 394, 149, 396, 381, 140, 126, 127, 132, 133, 130, 298, 139, 125, 407, 408, 417, 418, 419, 421, 424, 427, 428, 429, 430, 431, 434, 436, 441, 450, 453, 454, 459, 470, 471, 476, 481, 486, 489, 497, 117, 019, 065, 071, 072, 056, 057, 084, 007, 333, 388, 307, 158, 357, 263, 268, 276, 278, 322, 358, 359, 378, 185, 097.

⁴⁵³ Cf. les n° 032, 164, 220, 148, 391, 235, 372, 373, 175, 287, 381, 140, 126, 127, 132, 133, 130, 139, 125, 407, 436, 497, 117, 065, 072, 057, 084, 007, 333, 278, 185.

⁴⁵⁴ Cf. les n° 048, 199, 200, 201, 147, 213, 222, 366, 231, 240, 248, 250, 282, 145, 325, 175, 285, 173, 288, 394, 149, 408, 417, 418, 419, 421, 424, 427, 428, 429, 430, 431, 434, 441, 450, 453, 454, 459, 470, 471, 476, 481, 489, 071, 056, 388, 357, 263, 268, 276, 322, 358, 359, 378.

⁴⁵⁵ Cf. les n° 396 et 307.

⁴⁵⁶ Cf. les n° 042, 215, 284 et 158.

⁴⁵⁷ Cf. les n° 214, 223 et 298.

⁴⁵⁸ Cf. les n° 018, 235, 019 et 097.

⁴⁵⁹ Cf. les n° 032, 042, 048, 164, 199, 215, 372, 373, 173, 125, 419, 430, 436, 441, 453, 454, 497, 065, 056, 057, 084, 158, 268.

⁴⁶⁰ Cf. les n° 032, 042, 048, 164, 199, 215, 373, 173, 125, 419, 497, 065, 056, 057, 084.

Dans 8 cas, les manches sont évasées⁴⁶¹. Dans les autres cas, plus courants, les manches ne sont pas distinguables. Sur 25 objets⁴⁶², la taille est notablement resserrée ou ceinturée. De manière générale, aucune teinte particulière n'est à relever. La couleur est adaptée à celle du corps, ne créant ainsi aucune différence colorée. Enfin, la bordure inférieure du vêtement peut présenter un traitement notable. Dans 28 cas en effet, le vêtement est rejeté d'un côté à un autre de la figure, ou suit le mouvement ample des membres inférieurs⁴⁶³. Dans 33 cas, des ondulations amples viennent caractériser la bordure⁴⁶⁴. Ces ondulations créent un mouvement de deux ou trois vagues. La bordure inférieure est alors relevée à un ou deux endroits. Dans les exemples n° 173, 214, 248 et 394, les extrémités latérales et inférieures du vêtement créent des volutes orientées vers le haut. Les ondulations peuvent être plus nombreuses, et plus ou moins accentuées, ceci dans 10 cas⁴⁶⁵. Enfin, sur l'exemple n° 199, les ondulations sont très nombreuses, resserrées et petites.

II.A.2.5.2. Variante 2 : la tunique longue transparente.

Le second, que nous distinguons comme la variante 2, est illustré par 4 objets. Le vêtement tombe des épaules aux mi-mollets, chevilles ou pieds. Il constitue la seule étoffe revêtue dans l'exemple n° 493. Il est porté par un personnage engagé dans un pas bondissant. Dans le cas du n° 498 un manteau est placé sur les épaules. Dans le cas des n° 495 (ill. 281 et 282) et 501 (ill. 70), une tunique mi-longue est juxtaposée, et dans le cas du n° 495, il s'agit d'une tunique longue. Le vêtement se caractérise par sa grande transparence.⁴⁶⁶ Il laisse ainsi les formes du corps se découvrir. Dans les exemples n° 493, 495 et 498 (ill. 265), les manches sont mi-longues et biseautées. La bordure inférieure des vêtements ne présente pas d'ondulations particulières.

⁴⁶¹ Cf. les n° 223, 148, 240, 175, 287, 149, 358, 378.

⁴⁶² Cf. les n° 148, 231, 235, 240, 248, 250, 373, 282, 145, 175, 285, 287, 173, 288, 394, 149, 381, 117, 019, 263, 278, 322, 358, 359, 378.

⁴⁶³ Cf. les n° 223, 148, 391, 366, 240, 372, 125, 408, 419, 421, 428, 429, 430, 431, 434, 436, 471, 476, 486, 489, 056, 158, 357, 276, 358, 359, 185, 097.

⁴⁶⁴ Cf. les n° 200, 214, 215, 231, 248, 373, 282, 145, 325, 175, 285, 287, 173, 288, 394, 298, 428, 430, 434, 436, 441, 453, 454, 459, 470, 471, 476, 481, 486, 497, 019, 388, 278.

⁴⁶⁵ Cf. les n° 164, 201, 220, 235, 250, 284, 149, 407, 263 et 322.

⁴⁶⁶ Nous supposons une confection en lin, d'après les travaux de Georges Losfeld. Cf. Losfeld 1994. Cette étoffe, lorsqu'elle est placée sous une seconde tunique, tend à dépasser dans la partie inférieure du vêtement et au niveau des manches. Dans la peinture funéraire tarquinienne, ce sont les différences de teintes qui permettent de le noter. Dans les reliefs de Chiusi, ce sont les différences dans les incisions qui le notent. Ainsi l'étoffe en lin sera marquée par des incisions fines et rapprochées. D'après Larissa Bonfante, la représentation de cette étoffe serait liée à l'introduction en Etrurie du chiton d'origine ionienne au milieu du VI^e siècle avant J.-C. Cf. Bonfante 1975, p. 36-suiv.

II.A.2.5.3. Variante 3 : la tunique fendue.

Le troisième, que nous distinguons comme la variante 3, est illustré par 4 objets⁴⁶⁷. Le vêtement tombe des épaules aux mi-mollets ou chevilles. Il constitue la seule étoffe revêtu dans les n° 336 et 191 (ill. 200). Il est porté par un personnage engagé dans un pas vif ou bondissant. Dans le cas des n° 089 et 103 (ill. 201), un manteau est placé sur les épaules ou autour du torse. La tunique présente une fente dans la partie inférieure à partir de la taille. Ce détail laisse découvrir les deux membres inférieurs, ou un seul membre inférieur lorsque celui-ci est levé en avant. Les manches sont mi-longues et biseautées ou évasées. Le vêtement est ceinturé dans les cas n° 336 et 191. Dans les n° 089 et 103, la bordure inférieure du vêtement présente des ondulations nombreuses, et plus ou moins accentuées.

II.A.2.5.4. Variante 4 : la tunique jointe à une capeline.

Le quatrième, que nous distinguons comme la variante 4, est illustré par l'objet n° 415 (ill. 202). Le vêtement est composé d'une tunique sur laquelle est posée une sorte de capeline ou de camail qui ne couvre que les épaules. La tunique descend des épaules aux chevilles. La bordure inférieure du vêtement est marquée d'un liseré. La taille est ceinturée. Les épaules sont donc couvertes d'une étoffe qui tombe du cou jusqu'au milieu des bras. La bordure inférieure de cette courte étoffe est marquée d'un liseré. Elle ne présente pas d'ondulations particulières. Ce vêtement est porté par un personnage engagé dans un mouvement très mesuré et calme.

II.A.2.5.5. Variante 5 : la tunique à plis significatifs.

Le cinquième, que nous distinguons comme la variante 5, est illustré par 151 objets. Le vêtement tombe des épaules aux mi-mollets, chevilles ou pieds. Il est très proche de la variante 1. Il peut être joint à une pièce d'étoffe maintenue sur les deux épaules, maintenue sur une seule épaule, nouée autour de la taille, noué autour du membre supérieur, ou couplée à une tunique courte. Les manches sont rarement courtes, souvent mi-longues, biseautées, ou évasées. Dans les autres cas, plus courants, les manches ne sont pas distinguables. La taille peut être notablement resserrée ou ceinturée. De manière générale, aucune teinte particulière

⁴⁶⁷ Cf. les n° 336, 191, 089 et 103.

n'est à relever. La couleur est adaptée à celle du corps, ne créant ainsi aucune différence colorée. Dans 36 cas, des ondulations amples viennent caractériser la bordure (ill. 203 et 204)⁴⁶⁸. Ces ondulations créent un mouvement de deux ou trois vagues. La bordure inférieure est alors relevée à un ou deux endroits en forme d'accolade. Les extrémités latérales et inférieures du vêtement tendent à se relever. Dans 11 cas, les ondulations sont plus nombreuses, et plus ou moins accentuées⁴⁶⁹. Enfin, dans 3 cas, les ondulations sont très nombreuses, resserrées et petites⁴⁷⁰. Lorsque la figure n'est pas particulièrement représentée dans une posture vive, les ondulations sont plus liées au type de vêtement revêtu. Dans 5 cas, la bordure inférieure du vêtement tend à s'évaser vers les extérieurs, comme si le mouvement du corps était tournant (ill. 205)⁴⁷¹. Enfin, dans 40 cas, le vêtement est rejeté d'un côté à un autre, ce qui indique un sens de direction, ou des deux côtés de la figure et relevés, ce qui amènerait plutôt à penser à un mouvement tournant (ill. 204)⁴⁷². Au-delà de ces caractéristiques, cette tunique a la particularité de comporter des plis significatifs, d'ordinaire dans sa partie inférieure. Ces plis révèlent un traitement particulier du vêtement. Nous distinguons trois types de plis : les plis qui forment amas sur le devant du corps, les plis verticaux et resserrés et les plis horizontaux.

II.A.2.5.5.1. Les plis amassés.

Nous entendons par plis amassés les lignes, les ondulations verticales et mouvements sinueux que présente le vêtement à un endroit particulier. Ces plis sont rassemblés en quantité. Ils constituent ainsi une masse sans forme précise et sont d'ordinaire localisés en avant de la figure. Ils tombent alors de la taille jusqu'à la bordure inférieure du vêtement. Cet amas est représenté sur 108 objets. Il est formé par un pan avant de vêtement relevé et fixé au niveau de la taille. Le système de fixation n'est souvent pas visible. Dans d'autres cas, il apparaît être une ceinture. Le pan relevé au niveau de la taille peut créer une excroissance. Cet amas est d'ordinaire unique sur le vêtement. Il apparaît sur 78 objets. Dans 7 cas cependant, deux amas sont formés sur le devant de la figure (ill. 204)⁴⁷³. Ils sont alors chacun positionnés plus ou moins devant chaque membre inférieur. Dans ces 86 cas, le vêtement ne présente aucun autre

⁴⁶⁸ Cf. les n° 005, 202, 204, 212, 226, 241, 280, 153, 433, 440, 447, 449, 452, 454, 455, 458, 467, 469, 470, 471, 475, 476, 477, 480, 481, 485, 487, 081, 254, 255, 256, 257, 321, 268, 270, 350.

⁴⁶⁹ Cf. les n° 221, 238, 289, 485, 525, 067, 259, 270, 100, 109, 113.

⁴⁷⁰ Cf. les n° 399, 271, 096.

⁴⁷¹ Cf. les n° 111, 090, 110, 102, 112.

⁴⁷² Cf. les n° 047, 099, 209, 319, 212, 221, 331, 332, 320, 246, 171, 146, 153, 290, 422, 426, 432, 450, 452, 458, 460, 461, 464, 466, 470, 470, 471, 474, 475, 476, 477, 479, 480, 481, 482, 485, 487, 488, 101, 114.

⁴⁷³ Cf. les n° 328, 209, 320, 246, 513, 268, 270.

détail en dehors des plis amassés sur le devant. Dans 3 cas, la tunique est pourvue de motifs de trois points qui la parcourent de tout son long (ill. 205)⁴⁷⁴. Dans 28 cas, la tunique est pourvue de lignes obliques et parallèles qui gravitent vers l'amas central de plis⁴⁷⁵. Ces lignes encerclent les membres inférieurs, ce qui indiquerait un resserrement général du vêtement vers l'avant, ou tombent de la taille à la bordure inférieure du vêtement. Elles sont droites ou ondulées.

II.A.2.5.5.2. Les plis verticaux.

Nous entendons par plis verticaux les lignes, les ondulations verticales et mouvements sinueux que présente le vêtement sur tout son long et sur toute sa largeur. Ces plis sont d'ordinaire positionnés à la verticale et resserrés les uns des autres. Ils tombent et animent le vêtement de sa partie supérieure à sa bordure inférieure. Ces plis sont présents sur 64 objets. Dans 26 cas, les lignes sont droites et très resserrées (ill. 198)⁴⁷⁶. Parmi ces exemples, et dans 20 cas, le vêtement est en-dessous d'une seconde pièce d'étoffe⁴⁷⁷, porté seul dans les 6 autres cas⁴⁷⁸. Dans 11 cas, les lignes ne sont pas droites mais ondulées (ill. 139)⁴⁷⁹, ce qui entraîne une appréhension différente de la texture du vêtement. Dans 3 cas, la tunique est ceinturée au niveau de la taille (ill. 139)⁴⁸⁰.

II.A.2.5.5.3. Les plis horizontaux.

Nous entendons par plis horizontaux les lignes, les ondulations horizontales et mouvements sinueux que présente le vêtement sur sa largeur et qui peuvent se succéder sur toute sa longueur. Ces plis sont d'ordinaire courbés vers le bas et positionnés horizontalement. Ils sont présents sur 3 objets (ill. 160)⁴⁸¹. Dans les trois cas, les lignes sont jointes à une ou deux lignes de points parallèles. Lorsqu'il y a deux lignes de représentées, elles sont disposées de part et d'autre de la ligne continue. Cette ligne apparaît comme une sorte de jointure. Elle est

⁴⁷⁴ Cf. les n° 090, 102, 112.

⁴⁷⁵ Cf. les n° 455, 458, 476, 477, 101, 400, 069, 054, 111, 092, 110, 113, 021, 038, 017, 064, 351, 221, 237, 171, 153, 413, 452, 374, 271, 107, 109, 114.

⁴⁷⁶ Cf. les n° 396, 128, 129, 134, 135, 131, 124, 399, 416, 435, 438, 449, 454, 458, 460, 466, 467, 469, 470, 471, 474, 475, 476, 477, 487, 489.

⁴⁷⁷ Cf. les n° 396, 399, 416, 435, 438, 449, 454, 458, 460, 466, 467, 469, 470, 471, 474, 475, 476, 477, 487, 489.

⁴⁷⁸ Cf. les n° 128, 129, 134, 135, 131 et 124.

⁴⁷⁹ Cf. les n° 440, 254, 255, 256, 259, 195, 095, 100, 045, 411, 154.

⁴⁸⁰ Cf. les n° 045, 411, 154.

⁴⁸¹ Cf. les n° 026, 063, 494.

positionnée sur le milieu des cuisses, autour du fessier et du buste ou sur le milieu des mollets. La tunique peut être le seul vêtement revêtu, ou accompagné d'une tunique courte ou d'une étoffe portée en chasuble ou maintenue sur une épaule.

II.A.2.5.6. Variante 6 : la tunique à motifs.

Le sixième, que nous distinguons comme la variante 6, est illustré par 33 objets (ill. 206, 207, 200, 44, 56, 55, 170, 180, 194, 12, 53, 209, 210, 208, 205, 211)⁴⁸². Le vêtement tombe des épaules aux mi-mollets, chevilles ou pieds. Il peut reprendre des variantes précédentes. Il constitue la seule étoffe dans 13 cas⁴⁸³. Il peut être joint à une pièce d'étoffe maintenue sur les deux épaules dans 12 cas⁴⁸⁴, nouée autour de la taille dans 4 cas⁴⁸⁵, noué autour du membre supérieur dans 1 cas⁴⁸⁶, et couplée à une tunique courte dans 4 cas⁴⁸⁷. Les manches peuvent être rarement courtes, souvent mi-longues, biseautées, évasées. Dans les autres cas, plus courants, les manches ne sont pas distinguables. Dans la majorité des cas, la couleur en raison du matériel utilisé est adaptée à celle du corps, ne créant ainsi aucune différence colorée. Dans 15 cas et lorsque la représentation permet l'utilisation d'une palette chromatique variée, le vêtement est de teinte très claire, voire blanche⁴⁸⁸. Dans 3 cas, des ondulations nombreuses, et plus ou moins accentuées viennent caractériser la bordure inférieure du vêtement⁴⁸⁹. Ces ondulations créent un mouvement de vagues. Les extrémités latérales et inférieures du vêtement peuvent se relever. Dans 5 cas, la bordure inférieure du vêtement tend à s'évaser vers les extérieurs, comme si le mouvement du corps était tournant, ce qui peut donner un aspect gonflant⁴⁹⁰. Enfin, dans 3 cas, le vêtement est rejeté d'un côté à un autre, ce qui indique un sens de direction, ou rejeté des deux côtés de la figure et relevé, ce qui amène à penser à un mouvement tournant⁴⁹¹. Au-delà de ces caractéristiques, cette tunique a la particularité de comporter des ornements. Ces motifs révèlent une attention particulière au détail. Nous distinguons quatre types de motif : les quadrillages, les ronds, les trois points et les ourlets.

⁴⁸² Cf. les n° 191, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 137, 512, 513, 503, 502, 507, 501, 518, 515, 493, 510, 514, 517, 516, 509, 506, 076, 083, 334, 093, 091, 090, 102, 112.

⁴⁸³ Cf. les n° 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 137, 502, 076, 083, 334.

⁴⁸⁴ Cf. les n° 512, 513, 503, 507, 501, 515, 493, 517, 516, 509, 506, 090.

⁴⁸⁵ Cf. les n° 517, 509, 102, 112.

⁴⁸⁶ Cf. les n° 514.

⁴⁸⁷ Cf. les n° 518, 515, 510, 093.

⁴⁸⁸ Cf. les n° 512, 513, 503, 502, 507, 501, 518, 515, 493, 510, 514, 517, 516, 509, 506.

⁴⁸⁹ Cf. les n° 510, 517, 509.

⁴⁹⁰ Cf. les n° 518, 509, 090, 102, 112.

⁴⁹¹ Cf. les n° 507, 515, 517.

II.A.2.5.6.1. Les quadrillages.

Les motifs à quadrillage sont présents sur toute la longueur et largeur du vêtement ou sur sa moitié inférieure ou supérieure. Ils sont présents sur 10 objets (ill. 220, 222)⁴⁹². Dans 9 cas, le motif tapisse l'ensemble du vêtement⁴⁹³. Dans un 1 cas, il marque la partie inférieure du vêtement uniquement et il est entouré d'une ligne de gros points⁴⁹⁴. Le vêtement constitue la seule étoffe revêtue, probablement une sorte de tunique épaisse. Ce quadrillage pourrait évoquer les motifs réellement tissés.

II.A.2.5.6.2. Les ronds.

Nous entendons par les motifs de ronds, des représentations de forme circulaire qui parcourent toute la longueur et la largeur du vêtement ou qui apparaissent uniquement sur une partie. Ces motifs sont présents sur 2 objets (ill. 209 et 210)⁴⁹⁵. Ils parcourent le vêtement et la tunique longue est alors le seul vêtement revêtu. Ce motif crée un effet tacheté.

II.A.2.5.6.3. Les trois points.

Nous entendons par les motifs de trois points, des marques de très petite dimension et de forme plus ou moins circulaire rassemblées de manière à créer une forme triangulaire schématique. Ces motifs de trois points parcourent toute la longueur et la largeur du vêtement ou qui apparaissent uniquement sur une partie. Ils sont présents sur 20 objets (ill. 44, 56, 55, 194)⁴⁹⁶. Dans tous les cas, à l'exception d'un seul⁴⁹⁷, la tunique longue est jointe à une longue étoffe maintenue sur les épaules, ou nouée autour de la taille ou du buste, ou jointe à une tunique courte.

II.A.2.5.6.4. Les ourlets.

⁴⁹² Cf. les n° 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 137, 334.

⁴⁹³ Cf. les n° 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 137.

⁴⁹⁴ Cf. n° 334.

⁴⁹⁵ Cf. les n° 076 et 083.

⁴⁹⁶ Cf. les n° 512, 513, 503, 502, 507, 501, 518, 515, 493, 510, 514, 517, 516, 509, 506, 093, 091, 090, 102, 112.

⁴⁹⁷ Cf. n° 502.

Les ourlets sont présents sur 60 objets. Dans 25 cas, l'ourlet n'est constitué que d'une bande quelconque (ill. 212, 132, 202)⁴⁹⁸. Il n'est agrémenté d'aucun motif supplémentaire. Une simple ligne est tracée parallèlement à la bordure inférieure du vêtement, ou la bordure inférieure est marquée par une ligne épaissie. Dans 4 cas, la bordure inférieure du vêtement comporte plusieurs lignes peintes (ill. 213)⁴⁹⁹. Dans lignes de teintes noires et laissées blanches alternent régulièrement. Dans 5 cas, la bordure inférieure est marquée par une bande large de couleur, ocre foncé ou bleue⁵⁰⁰. Sur l'exemple n° 509 (ill. 53), des bandes verticales placées sur la partie inférieure du vêtement accompagnent l'ourlet. Il peut y avoir une ou deux bandes colorées sur chaque vêtement. Dans 2 cas, la bordure inférieure est marquée par plusieurs bandes colorées, ocres foncées et bleues (ill. 12 et 35)⁵⁰¹. Dans 1 cas enfin, la bordure inférieure est marquée par une bande colorée, de teinte ocre foncé, accompagnée d'une ligne parallèle de carreaux à motifs géométriques et variés (ill. 207)⁵⁰². A côté de ces bordures dites simples, certaines bordures peuvent être ornées d'une file de points, tel qu'on le rencontre dans 9 cas (ill. 143, 136, 187, 200, 205, 217)⁵⁰³. Cette file de point est parallèle à la bordure inférieure et peut être insérée sous une seconde ligne, celle-ci continue et elle-même parallèle. Enfin, un dernier type d'ourlet est caractérisé par un motif de dents de loup situé au niveau du col ou de la bordure inférieure du vêtement (ill. 210)⁵⁰⁴.

II.A.2.6. Les manteaux.

Sur 285 objets, l'ensemble ou une partie des acteurs revêt ce que nous identifions comme un manteau. Dans son étude publiée en 1975 puis mise à jour en 1989, Larissa Bonfante distinguait quatre types de manteau pour la période qui nous concerne. Le premier que l'on apprécie pour le VIIe siècle, et le début du VIe siècle avant J.-C. était constitué d'une longue étoffe rectangulaire et épaisse, très probablement en laine, pourvue de motifs géométriques que les individus drapaient autour d'eux ou maintenaient dans le dos⁵⁰⁵. Un second type de manteau était constitué comme une cape fermée, ne laissant dépasser que le visage et les

⁴⁹⁸ Cf. les n° 328, 319, 331, 231, 238, 246, 171, 280, 287, 153, 173, 290, 399, 415, 501, 493, 117, 437, 259, 270, 271, 276, 195, 350, 111.

⁴⁹⁹ Cf. les n° 406, 405, 401, 097.

⁵⁰⁰ Cf. les n° 502, 507, 509, 506, 495.

⁵⁰¹ Cf. les n° 518, 495.

⁵⁰² Cf. n° 515.

⁵⁰³ Cf. les n° 026, 099, 191, 498, 101, 090, 110, 113, 114.

⁵⁰⁴ Cf. les n° 020 et 083.

⁵⁰⁵ L'auteur donne l'exemple des tombes à *ziro* de Chiusi, cependant nous définissons les vêtements revêtus par les figures représentées sur les urnes comme des tuniques à motifs de quadrillages ou de lignes verticales.

mains. Le début du VI^e siècle avant J.-C. voit l'apparition ponctuelle de certains vêtements d'origine orientale comme le capelet dédalique⁵⁰⁶. A partir de la seconde moitié du VI^e siècle avant J.-C., deux types de manteau sont désormais à relever : la *tebenna*, une étoffe courte de forme arrondie, et une forme proche de l'*himation*, d'origine grecque, et qui se caractérise par sa forme longue et rectangulaire. Ces deux vêtements sont positionnés de diverses manières sur le corps, soit en diagonale, soit sur les deux épaules⁵⁰⁷.

Dans cette présente étude nous nous affranchissons de la terminologie empruntée, dans le but de caractériser l'originalité étrusque et de distinguer précisément le vêtement revêtu par les danseurs. Ainsi, nous entendons par manteau un vêtement ample, le plus souvent sans manches et long, qui se porte au-dessus des autres vêtements et qui est généralement destiné à envelopper tout le corps afin de le protéger. Dans certains cas, ce manteau ne constitue que la seule pièce d'étoffe revêtue. Ce type de vêtement a un taux de représentation de 46 % par rapport à l'ensemble des types de vêtement primaire. Il est ainsi très représenté et est illustré sur presque la moitié du corpus défini. Dans la présente analyse, nous distinguons 3 types de manteau. Ces trois types d'étoffe se distinguent par leur forme et la manière dont ils sont revêtus par les personnages.

II.A.2.6.1. Variante 1 : le manteau rectangulaire.

Le premier type de manteau, que nous distinguons comme la variante 1, est illustré par 214 objets⁵⁰⁸. Il apparaît dans la seconde moitié du VI^e siècle avant J.-C. puis perdure. Il s'agit d'un vêtement d'apparence plus lourde que les autres vêtements revêtus. Sa forme est dite rectangulaire puisqu'il est allongé et comporte quatre angles et quatre côtés. Le vêtement tombe des épaules aux mi-mollets, chevilles ou pieds. Il peut présenter des détails et motifs significatifs, et être porté de plusieurs manières. En l'occurrence, nous distinguons 4 manières différentes de le porter. Ces dernières mettent en lumière une utilisation différente du vêtement, et qui est à mettre aussi en parallèle avec les motifs qui le caractérisent parfois.

II.A.2.6.1.1. Maintien sur une épaule.

⁵⁰⁶ Bonfante 1975, p. 47.

⁵⁰⁷ Id., p. 48-suiv.

⁵⁰⁸ Et notamment sur les n° 191, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 137, 512, 513, 503, 502, 507, 501, 518, 515, 493, 510, 514, 517, 516, 509, 506, 076, 083, 334, 093, 091, 090, 102, 112.

Le manteau est maintenu sur une épaule dans 106 cas. Il entoure la taille et les membres inférieurs et couvre la moitié inférieure de l'abdomen. Le système précis de fixation n'est pas visible. Cependant, nous percevons trois façons d'envelopper le corps. Ainsi, une première manière de le maintenir sur une épaule consiste à placer une partie de l'étoffe sur une épaule, tandis que la partie opposée est ramenée par derrière, passe sous l'aisselle de l'autre membre supérieur, fait le tour du corps avant d'être placée sur la même épaule et de tomber dans le dos du personnage (ill. 198, ill. 133, 169)⁵⁰⁹. Cette disposition rappelle celle de la toge romaine, que Pierre Grimal souligne en 1994⁵¹⁰. Une seconde manière consiste à complètement envelopper et emmitoufler le membre supérieur dont l'épaule porte l'étoffe⁵¹¹. Il rappelle alors le *pallium* romain ou l'*himation* grec qui se caractérise par le rabattement d'une partie du vêtement sur un membre supérieur tout en s'en démarquant toutefois puisque la partie de l'étoffe qui est rabattue n'est pas fixée sur le membre supérieur dont l'épaule porte le vêtement mais sur l'épaule elle-même. Enfin, une troisième manière de porter le manteau consiste à fixer la partie rabattue sur le membre supérieur dont l'épaule porte le vêtement et non plus l'épaule⁵¹². Le vêtement est relevé jusqu'à la taille et déplacé sur le membre supérieur qui le maintient. La main est laissée découverte. Dans les représentations où il est traité selon la seconde et troisième manière de drapage, le vêtement ne présente pas de motifs ou traits particuliers. En revanche, lorsque le vêtement est drapé selon la première disposition des traits significatifs sont relevés, comme des plis, des couleurs et des ourlets. Dans 35 cas, le vêtement présente des plis obliques qui soulignent le fait qu'une partie est passée derrière la figure puis ramenée sur l'épaule (ill. 198)⁵¹³. Ce sont alors des plis de tension. Dans 1 cas, le vêtement présente des grosses côtes horizontales, c'est-à-dire des reliefs, et sur tout son long (ill. 216)⁵¹⁴. Ces côtes évoquent un vêtement tissé de manière assez grossière. Dans 16 cas, le vêtement présente une coloration, alors que dans les autres cas il ne présente pas de différence

⁵⁰⁹ Cf. les n° 197, 229, 233, 234, 152, 309, 314, 396, 190, 293, 297, 422, 424, 427, 429, 433, 435, 440, 447, 449, 504, 452, 454, 457, 458, 459, 460, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 484, 487, 489, 512, 513, 494, 502, 518, 523, 522, 495, 508, 493, 498, 514, 516, 506, 525, 101, 306, 307, 185, 195, 410, 108, 093, 110, 102.

⁵¹⁰ Grimal 1994, p. 20 : « On commençait par poser la grande base (Aa) sur l'épaule gauche, l'extrémité inférieure (Bb) descendant jusqu'à mi-jambe, devant le corps. Le bras gauche soutient l'étoffe, pendant que le reste est ramené par derrière, sous l'aisselle droite. La partie Aa fait le tour du corps et revient se poser sur l'épaule gauche ».

⁵¹¹ Cf. les n° 213, 214, 233, 245.

⁵¹² Cf. les n° 029, 038, 200, 202, 156, 318, 214, 223, 332, 248, 171, 282, 173, 288, 394, 290, 308, 514, 257, 358, 359, 378, 089, 103, 109, 096.

⁵¹³ Cf. les n° 229, 152, 309, 396, 297, 422, 424, 427, 433, 435, 440, 454, 457, 458, 460, 463, 465, 466, 467, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 214, 484, 489, 101, 195, 108, 093, 110, 102.

⁵¹⁴ Cf. n° 487.

de teinte (ill. 44)⁵¹⁵. Le vêtement est en opposition avec la carnation dans un cas⁵¹⁶. Il est de teinte très claire, voire blanche dans 2 cas (ill. 50)⁵¹⁷. Le vêtement est de teinte bleue dans 6 cas (ill. 44)⁵¹⁸. Il est de teinte ocre foncé dans 10 cas⁵¹⁹, et noire dans 1 cas⁵²⁰. Dans 21 cas, le vêtement est marqué par un ou des ourlets (ill. 160, 55, 12, 50)⁵²¹. Ces ourlets se caractérisent par des bandes unies de couleur claire, voire blanche (ill. 50)⁵²², de teinte bleue (ill. 136)⁵²³, ou ocre foncé (ill. 160)⁵²⁴. Dans le cas du n° 508 (ill. 50), plusieurs bandes, de couleur blanche, rouge et verte, alternent. Dans 6 cas, l'ourlet comporte un motif composé d'une file de points (ill. 12, 187)⁵²⁵. Lorsque l'ourlet est coloré, il est de teinte blanche, ses pourtours sont ocres foncés et le vêtement de teinte bleue (ill. 12)⁵²⁶.

II.A.2.6.1.2. Maintien sur les deux épaules.

Le manteau est maintenu sur les deux épaules dans 139 cas. Une partie tombe dans le dos, tandis qu'une autre est portée sur l'avant du corps.⁵²⁷ Nous percevons deux façons de positionner le manteau. La première consiste à laisser tomber la majeure partie du vêtement dans le dos et à ramener deux petits pans sur la poitrine. Cette disposition est présente dans 96 cas, et connue dès le milieu du VIII^e siècle avant J.-C.⁵²⁸. La tête peut être recouverte d'un pan de la même étoffe, et ce dans 40 cas. La figure est alors voilée. Dans 108 cas, la tête est laissée découverte (ill. 132, 217)⁵²⁹. L'opposition entre les petits pans sur la poitrine et l'ample partie du vêtement rejetée dans le dos amène à s'interroger sur le système précis de

⁵¹⁵ Cf. les n° 190, 512, 513, 494, 502, 518, 523, 522, 495, 508, 493, 498, 514, 516, 506, 525.

⁵¹⁶ Cf. n° 190.

⁵¹⁷ Cf. les n° 493 et 508.

⁵¹⁸ Cf. les n° 516, 525, 513, 518, 522, 493.

⁵¹⁹ Cf. les n° 494, 502, 518, 522, 495, 508, 498, 516, 506, 525.

⁵²⁰ Cf. n° 494.

⁵²¹ Cf. les n° 229, 233, 297, 512, 494, 502, 518, 523, 522, 508, 493, 498, 514, 516, 525, 101, 195, 108, 093, 110, 102.

⁵²² Cf. les n° 229, 233, 297, 512, 522, 508, 516, 195. Dans le cas des n° 502 et 518, le vêtement est ocre foncé. Dans le cas du n° 518, un des personnages porte un manteau bleu pourvu d'ourlets de teinte claire.

⁵²³ Cf. les n° 493, 498.

⁵²⁴ Le vêtement est alors noir, cf. n° 494, ou bleu, cf. n° 498 – mais cela reste douteux.

⁵²⁵ Cf. les n° 516, 101, 093, 110, 102, 518.

⁵²⁶ Cf. les n° 518, 516.

⁵²⁷ Ce type d'étoffe se rencontre dans la sculpture féminine, et en particulier sur les *korai* attiques du VI^e siècle avant J.-C. Sur ce point, cf. Losfeld 1994, p. 207-suiv.

⁵²⁸ Cf. Bonfante 1975, p. 45 et suiv.

⁵²⁹ Cf. les n° 040, 048, 005, 099, 199, 147, 318, 319, 327, 212, 221, 366, 331, 231, 320, 250, 251, 145, 399, 406, 413, 416, 417, 418, 419, 420, 422, 425, 426, 428, 429, 433, 440, 445, 447, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 457, 458, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 485, 487, 488, 489, 512, 513, 507, 515, 495, 493, 498, 517, 509, 506, 098, 101, 400, 071, 056, 081, 254, 255, 256, 257, 388, 261, 357, 263, 268, 270, 322, 490, 401, 402, 404, 403, 350, 095, 111, 092, 100, 109, 090.

fixation. Or celui-ci n'est pas visible⁵³⁰. Cependant, il s'avère que plus l'étoffe est épaisse, plus les petits pans tiennent d'eux-mêmes⁵³¹. La seconde façon de position ce manteau est de ramener les deux petits pans plus en avant. La partie laissée dans le dos tend alors à remonter, et les petits pans à prendre plus d'ampleur et à descendre jusqu'à la taille voire jusqu'aux genoux. Cette disposition est présente dans 46 cas (ill. 217)⁵³². La tête n'est jamais voilée. L'opposition entre les petits pans sur la poitrine et la partie du vêtement rejetée dans le dos est inversée. Les petits pans sont désormais plus longs que la partie dans le dos. Les pans sont doubles dans 9 cas, c'est-à-dire que les quatre coins du vêtement sont disposés en avant de la figure (ill. 132, 163, 219)⁵³³. Cette disposition indique que le vêtement, avec ses quatre coins, a été tiré vers l'avant. Dans 40 cas toutefois, même si tout le vêtement est tiré vers l'avant de la figure, les pans sont uniques (ill. 207, 213, 216, 217)⁵³⁴. Ce détail nous a amené à penser que le vêtement était alors une sorte de long châle, ou *tebenna*. Cependant son épaisseur, et surtout sa disposition caractéristique, nous amène à considérer un manteau rectangulaire. Nous pensons que l'artiste n'a simplement pas insisté sur ce détail, mais a porté son intérêt sur sa disposition. Dans 3 cas d'ailleurs, les pans ramenés sur le devant de la figure sont à la fois doubles et uniques, laissant imaginer que les deux pans pouvaient se rejoindre et former visuellement un unique pan (ill. 219)⁵³⁵. Dans 1 cas, les deux pans ont une forme carrée (ill. 216)⁵³⁶. Le vêtement peut présenter des traits significatifs, comme des plis, des couleurs et des ourlets. Dans 9 cas, les plis sont obliques ou courbes (ill. 132, 53, 217)⁵³⁷. Ce sont des plis de tension. Plus communs, les plis à la verticale sont présents dans 87 cas (ill. 132, 133, 169,

⁵³⁰ Ce que souligne Larissa Bonfante déjà pour le VIIe siècle avant J.-C., cf. Bonfante 1975, p. 46 : « It consists of a long, rectangular piece of heavy wool, fastened at the shoulders so that it hung straight along the length of the back down to the hem of the chiton. It was probably sewn or pinned at the shoulder seams of the chiton, there being no other visible fastening: the mantle had to be securely fastened to keep the heavy woolen fabric from dragging it down. »

⁵³¹ Cette interprétation résulte d'expériences que nous avons nous-mêmes menées avec des étoffes de facture très proche. De la matière du vêtement dépend aussi sa stabilité. Ainsi le lin et la laine confèrent une nette stabilité au manteau.

⁵³² Cf. les n° 040, 005, 099, 199, 147, 318, 330, 319, 327, 212, 221, 366, 331, 231, 320, 250, 251, 145, 399, 406, 471, 487, 507, 515, 509, 101, 400, 081, 257, 388, 261, 357, 263, 268, 270, 322, 405, 401, 402, 404, 350, 095, 092, 100, 241, 259.

⁵³³ Cf. les n° 318, 330, 319, 320, 250, 257, 357, 270, 259.

⁵³⁴ Ce détail nous a amené à penser que le vêtement était alors une sorte de long châle, ou *tebenna*. Cependant l'épaisseur du vêtement, et surtout sa disposition caractéristique, nous amène à penser à un manteau rectangulaire. Nous pensons que l'artiste n'a simplement pas insisté sur ce détail, mais a porté son intérêt sur sa disposition. Cf. les n° 040, 005, 099, 199, 147, 318, 327, 212, 221, 366, 331, 231, 251, 145, 399, 406, 471, 487, 507, 515, 509, 101, 400, 081, 388, 261, 263, 268, 322, 405, 401, 402, 404, 403, 350, 095, 092, 100, 241, 259.

⁵³⁵ Cf. n° 250, 357, 270.

⁵³⁶ Cf. n° 487.

⁵³⁷ Cf. les n° 099, 319, 509, 404, 350, 095, 092, 100, 259.

212, 216)⁵³⁸. Ils soulignent la verticalité du vêtement. Enfin dans 68 cas, les pans ramenés sur le devant forment des plis plats, dits aussi en zigzag (ill. 132, 213, 216)⁵³⁹. Ces derniers correspondent à l'étoffe, évasée, qui perd en superficie sur le buste ou l'avant du personnage. Dans 15 cas, le vêtement présente une coloration, alors que sur les autres objets il ne présente pas de teinte particulière (ill. 56, 207, 213, 44)⁵⁴⁰. Le vêtement est blanc dans 2 cas (ill. 213)⁵⁴¹. Il est revêtu par un personnage qui tient dans l'une de ses mains un instrument à percussion. Il est plus communément de teinte rouge ou ocre foncé, et ce dans 13 cas (ill. 136, 56, 207, 53, 44)⁵⁴². Il tend à s'opposer à celui, de teinte bleue, porté par des personnages positionnés conjointement. Enfin l'étoffe est plus rarement bleue, dans un cas⁵⁴³. Dans 2 cas, le vêtement est pourvu de motifs. Ceux-ci peuvent être des points qui vont parcourir toute l'étoffe⁵⁴⁴, ou des motifs de trois points (ill. 205)⁵⁴⁵.

II.A.2.6.1.3. En diagonale devant/derrière le buste.

Le manteau est maintenu sur une épaule et positionné en diagonale sur le devant du corps, ou dans le dos. Il est représenté dans 2 cas⁵⁴⁶. Nous percevons deux façons de positionner le manteau. La première consiste à la positionner sur l'une des deux épaules et à la ramener vers l'avant du personnage⁵⁴⁷. La partie dans le dos remonte alors. La partie en avant est positionnée obliquement et tombe jusqu'aux genoux. Le vêtement peut être parcouru de lignes verticales qui insistent sur la verticalité du vêtement et sa tension vers l'avant et l'arrière de la figure. La seconde manière de positionner le manteau consiste à le placer dans le dos⁵⁴⁸. Un pan est maintenu par une main au-dessus de l'épaule. Le second pan est ramené vers le devant et maintenu par l'autre main au niveau de la taille. Ainsi, l'impression donnée est que la figure s'apprête à fixer le manteau autour de son buste, ou au contraire à en modifier le

⁵³⁸ Cf. les n° 040, 068, 319, 327, 212, 331, 320, 251, 399, 406, 416, 422, 423, 428, 430, 432, 440, 441, 442, 445, 446, 447, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 457, 458, 460, 461, 463, 464, 465, 466, 467, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 487, 488, 489, 509, 101, 400, 071, 056, 081, 254, 255, 256, 257, 270, 405, 401, 402, 404, 403, 350, 111, 092, 100, 109, 090.

⁵³⁹ Cf. les n° 099, 199, 319, 327, 212, 221, 231, 145, 399, 406, 447, 449, 450, 451, 453, 455, 457, 458, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 487, 488, 489, 513, 509, 098, 101, 400, 071, 056, 081, 405, 401, 402, 404, 403, 095, 111, 092, 100, 109, 090, 259.

⁵⁴⁰ Cf. les n° 406, 512, 513, 503, 507, 515, 495, 493, 498, 517, 509, 506, 388, 405.

⁵⁴¹ Cf. les n° 406, 405.

⁵⁴² Cf. les n° 512, 513, 503, 507, 515, 495, 493, 498, 517, 509, 506, 388.

⁵⁴³ Cf. n° 507.

⁵⁴⁴ Cf. n° 199.

⁵⁴⁵ Cf. n° 090.

⁵⁴⁶ Cf. les n° 451, 474.

⁵⁴⁷ Cf. n° 474.

⁵⁴⁸ Cf. n° 451.

positionnement en le faisant glisser dans le dos. Dans les deux cas, la figure n'est jamais voilée.

II.A.2.6.1.4. Noué autour du buste.

Le manteau est noué autour de la taille ou du buste. Les pans sont disposés de part et d'autre de la figure. Il est représenté dans 13 cas (ill. 116, 211, 53, 221)⁵⁴⁹. Nous percevons deux façons de nouer l'étoffe. La première consiste à entourer la taille (ill. 116)⁵⁵⁰. Le nœud de l'étoffe est situé à l'avant sur la figure. Dans la majorité des cas⁵⁵¹, il s'agit d'un demi-nœud, qui est le plus simple des nœuds d'arrêt et sert à empêcher une étoffe ou un cordage de se détacher (ill. 221). Sa particularité est sa rapidité d'exécution, utile lorsque le mouvement de la danse est rapide et que le vêtement doit être rattrapé dans l'effort et maintenu à la va-vite. Dans un cas, le vêtement présente un nœud différent, plus stylisé que cohérent. Une partie entoure la taille de manière continue, sans indication de nœud aucune, ce qui crée l'effet d'une ceinture. Deux pans, placés sur les côtés de la figure tombent vers le bas et semblent fixés sous le premier pan de l'étoffe. L'un des deux forme un léger arc au-dessus de la « ceinture » (ill. 220). Une quatrième partie de l'étoffe tombe en languette sur le devant du personnage. Les plis qui parcourent le vêtement, à la fois obliques, verticaux et plats, ou en zigzag, insistent sur son traitement, sa position, la verticalité et horizontalité de certains de ces pans et sur les différentes tensions que le nœud crée afin qu'il soit maintenu. La seconde manière de positionner le manteau consiste à le nouer autour du buste. Elle est illustrée sur 1 objet (ill. 53)⁵⁵². Le vêtement est maintenu sur les bras et les épaules. Il forme un arc dans le dos ou en avant de la figure. Les deux pans qui tombent sous les membres supérieurs passent sous l'arc formé par le vêtement et sont rejetés sur les côtés de la figure. Sur la paroi droite de la tombe indiquée, le vêtement apparaît plus relâché que celui sur la paroi droite. Les plis qui marquent le vêtement, à la fois obliques verticaux et plats, ou en zigzag, insistent sur son traitement, sa position, la verticalité et l'horizontalité de certains de ces pans et sur les différentes tensions créées afin qu'il soit maintenu. Le vêtement est de teinte rouge ou ocre foncé. Les ourlets sont blancs, ou bleus. Enfin, dans l'ensemble des exemples recensés, les pans de l'étoffe sont soit rejetés de chaque côtés de la figure (ill. 116, 221)⁵⁵³, soit rejetés d'un

⁵⁴⁹ Cf. les n° 034, 042, 212, 215, 221, 251, 284, 517, 509, 158, 317, 102, 112.

⁵⁵⁰ Cf. les n° 034, 042, 212, 215, 221, 251, 284, 517, 158, 317, 102, 112.

⁵⁵¹ Cf. les n° 034, 212, 215, 221, 251, 284, 517, 158, 317, 102, 112.

⁵⁵² Cf. n° 509.

⁵⁵³ Cf. les n° 034, 042, 212, 221, 251, 284, 517, 509, 158, 317, 102, 112.

seul côté – et alors dans ce dernier cas ils portés en arrière de la figure (ill. 222)⁵⁵⁴, ou en avant (ill. 223)⁵⁵⁵.

II.A.2.6.2. Variante 2 : le manteau châle-écharpe.

Le second type de manteau, que nous distinguons comme la variante 2, est illustré par 55 objets. Il apparaît dans la seconde moitié du VI^e siècle avant J.-C. puis perdure. Il s'agit d'un vêtement d'apparence plus légère que le manteau rectangulaire. Il est aussi beaucoup plus court. Il se rapproche de la description que Larissa Bonfante donne de la *tebenna* en 1975.⁵⁵⁶ Il s'agirait d'une longue pièce d'étoffe, de forme semi-circulaire. La distinction entre ce vêtement et le manteau rectangulaire n'est dans certains cas pas évidente. Elle a donc été menée en partie selon une distinction ou classification relative. La dénomination de « châle » permet de souligner la légèreté de l'étoffe, sa petitesse comparée au vêtement précédent, et sa couverture faible. Le terme d'« écharpe » souligne sa forme en longue bande d'étoffe qui apparaît dans certains exemples, et son utilisation dans certains cas. Ce vêtement peut présenter des détails et motifs significatifs, et être porté de plusieurs manières. En l'occurrence, nous distinguons quatre manières différentes de le porter.

II.A.2.6.2.1. Maintenu sur les deux membres supérieurs/épaules.

Le manteau est maintenu sur les deux épaules dans 56 cas. Il forme un arc, et tombe en deux pans sous les membres supérieurs, de chaque côté de la figure. Nous percevons deux façons de positionner le vêtement : l'arc tombe dans le dos, ou est positionné sur l'avant du corps (ill. 132, 207, 53, 50)⁵⁵⁷. Il forme un arc dans le dos, ou sur l'avant du personnage. Deux pans tombent sous les membres supérieurs. Dans 9 cas, l'étoffe est placée en partie sur le bras ou l'épaule et le bras ou l'avant-bras (ill. 203, 224)⁵⁵⁸. Cette disposition marque un glissement progressif du vêtement sur les membres supérieurs et vers le bas. Dans 3 cas, l'étoffe est

⁵⁵⁴ Cf. n° 215.

⁵⁵⁵ Cf. n° 221.

⁵⁵⁶ Le terme employé d'ordinaire par les auteurs modernes est celui de *tebenna*. Cf. par exemple Heurgon 1979, p. 239-suiv. C'est la terminologie employée par les auteurs grecs, comme Pollux, sur lequel se fonde Jacques Heurgon. La *tebenna* serait à l'origine de la *toga* romaine. Nous tendons à souligner cependant que le terme de *tebenna* est utilisé par les auteurs grecs afin de dénommer une étoffe étrusque donnée, ce qui ne nous permet pas de savoir s'il s'agissait du terme employé par les Etrusques eux-mêmes.

⁵⁵⁷ Cf. les n° 062, 012, 011, 319, 512, 515, 508, 509, 113.

⁵⁵⁸ Cf. les n° 197, 200, 202, 203, 210, 216, 226, 150, 456.

désormais sur les avant-bras ou retenue par les coudes (ill. 53, 226)⁵⁵⁹. Dans 11 cas, l'étoffe se caractérise par une très grande finesse, ce qui amènerait à y voir une bandelette plutôt qu'un court manteau (ill. 227, 228, 229, 230, 231, 232)⁵⁶⁰. Parmi l'ensemble des exemples, l'étoffe est d'ordinaire achrome, c'est-à-dire que sa teinte ne diffère pas ou ne dénote pas dans la teinte globale de la scène. Dans 4 cas, l'étoffe est blanche (ill. 232)⁵⁶¹, voire transparente (ill. 227)⁵⁶². Elle peut aussi être de teinte bleue (ill. 207, 53)⁵⁶³, ou ocre foncé voire rouge (ill. 50)⁵⁶⁴. Le vêtement peut présenter des plis et des ourlets. Les plis sont obliques au niveau de l'arc, droits et verticaux sur les pans, plats ou ondulés au niveau des bordures extérieurs sur les pans. Des ourlets blanc et vert marquent l'étoffe dans le n° 508 (ill. 50), rouge et clair dans le n° 509 (ill. 53), ou uniquement clair dans les n° 512, 515 (ill. 207), 150, 319 (ill. 132), 226 et 276. Une file de points orne l'ourlet du vêtement sur le n° 515 (ill. 207). Dans l'exemple n° 163 (ill. 227), le pourtour de l'étoffe est marqué par un liseré noir.

II.A.2.6.2.2. Maintenu sur une épaule.

Le manteau est maintenu sur une épaule dans 1 cas (ill. 233)⁵⁶⁵. Il entoure la taille et l'abdomen. Il tombe ainsi d'une épaule jusque sous le fessier. Le système précis de fixation n'est pas visible. Cependant, il apparaît possible qu'une partie de l'étoffe est placée sur une épaule, tandis que la partie opposée est ramenée par derrière, passe sous l'aisselle de l'autre membre supérieur, fait le tour du corps avant d'être placée sur la même épaule. Le vêtement est de teinte très claire.

II.A.2.6.2.3. Pendu à un membre supérieur.

Le manteau est représenté pendu à un membre supérieur dans 2 cas (ill. 234 et 235)⁵⁶⁶. Le membre supérieur est d'ordinaire tendu vers l'avant ou l'arrière du personnage. Le vêtement est maintenu dessus. Il tombe en formant un arc, et deux pans qui sont disposés de part et d'autre de cet arc. Dans 1 cas, le membre supérieur tient conjointement un bouclier représenté

⁵⁵⁹ Cf. les n° 196, 220, 509.

⁵⁶⁰ Cf. les n° 163, 204, 156, 222, 294, 525, 150, 274, 276, 371.

⁵⁶¹ Cf. les n° 203, 240, 507, 525.

⁵⁶² Cf. les n° 163, 525, 150.

⁵⁶³ Cf. les n° 512, 523, 515, 509.

⁵⁶⁴ Cf. n° 508.

⁵⁶⁵ Cf. n° 507.

⁵⁶⁶ Cf. les n° 194, 305.

à l'horizontale et de profil⁵⁶⁷. Le vêtement s'inscrit alors en-dessous de l'objet. Le vêtement peut présenter des traits significatifs, et notamment des plis. Ces plis sont courbes sur l'arc. Ce sont des plis de tension. Ils sont droits et verticaux sur les pans. Ils en soulignent alors la verticalité. Le vêtement ne présente pas de coloration particulière ou distinctive⁵⁶⁸.

II.A.2.6.2.4. Noué à un membre supérieur.

Le manteau est représenté noué à l'un des deux membres supérieurs dans 4 cas (ill. 236, 237, 238)⁵⁶⁹. Dans 1 cas, l'étoffe est enroulée autour du membre supérieur (ill. 236)⁵⁷⁰. Eventuellement un pan peut être dirigé vers le bas. Dans le cas de l'exemple n° 244, le membre supérieur est plié en angle droit. Le vêtement est positionné au niveau du coude. Il forme deux longs pans positionnés à la verticale vers le bas. Le vêtement peut présenter des traits significatifs, et notamment des plis. Ces plis sont courbes sur l'arc. Ce sont des plis de tension. Ils sont droits et verticaux sur les pans. Ils en soulignent alors la verticalité. Le vêtement ne présente pas de coloration particulière ou distinctive.

II.A.2.6.3. Variante 3 : le manteau chasuble.

Le troisième type de manteau, que nous distinguons comme la variante 3, est illustré par 35 objets (ill. 133, 73)⁵⁷¹. Il apparaît à la fin du VI^e siècle puis perdure dans l'iconographie jusque dans la seconde moitié du Ve siècle avant J.-C. Les premières représentations se situent à Tarquinia, aux environs de 530 avant J.-C., puis le manteau tend à être repris dans l'iconographie clusinienne dans la première moitié du Ve siècle avant J.-C. Un seul exemple est connu à Tarquinia. Il apparaît dans la tombe n° 494 dite des Augures et dans une scène de lamentations (ill. 160).⁵⁷² Son apparition à Chiusi se fait dans une gamme de représentations plus large et variée. Il s'agit d'un vêtement d'apparence lourde. Il a la particularité d'être maintenu sur les deux épaules et de tomber environ jusqu'aux genoux. Il couvre à la fois le devant du personnage et l'arrière, offrant ainsi une couverture large du corps. Le col du

⁵⁶⁷ Cf. n° 194.

⁵⁶⁸ Sur une telle disposition du manteau dans l'iconographie grecque, cf. les travaux d'Alain Schnapp : Schnapp 1997.

⁵⁶⁹ Cf. les n° 244, 298, 158.

⁵⁷⁰ Cf. n° 244.

⁵⁷¹ Cf. les n° 422, 425, 427, 428, 429, 430, 431, 434, 447, 450, 504, 452, 453, 454, 455, 457, 459, 460, 461, 469, 470, 475, 477, 478, 481, 483, 484, 485, 487, 489, 494, 113.

⁵⁷² Le vêtement apparaît sur des personnages masculins bien précis qui semblent avoir un rôle de premier plan dans la danse. Cf. *infra* p. 878.

vêtement est très évasé et de forme circulaire. Il n'y a pas plusieurs manières de le porter en dehors de celle décrite. En revanche, l'étoffe peut présenter des détails et motifs significatifs. Dans 14 cas en effet, la partie avant du vêtement est significativement plus courte que celle en arrière du personnage (ill. 73)⁵⁷³. Dans 1 cas en revanche, la partie arrière est plus courte (ill. 239)⁵⁷⁴. Ce détail pourrait souligner le fait que le vêtement, lors des mouvements, pouvaient se décaler vers l'arrière ou l'avant de la figure. Dans 14 cas, la partie arrière est de forme rectangulaire, tandis que celle portée en avant est de forme circulaire⁵⁷⁵. Dans 2 cas, la partie avant est rectangulaire comme la partie arrière⁵⁷⁶. Dans 2 cas, la forme circulaire de la partie en avant est obtenue car les angles sont ramenés vers l'intérieur⁵⁷⁷. Dans tous les cas, l'étoffe tombe sur les membres supérieurs et les recouvre. Lorsque ces derniers sont levés, les pans sont rabattus vers l'intérieur et ramenés sur les bras et les épaules. Les bordures extérieures du vêtement au niveau des manches créent donc des plis plats, ou en zigzag (ill. 133)⁵⁷⁸. Enfin, dans 1 cas, l'étoffe est de teinte noire et pourvue d'une bande large, de teinte unie ocre foncé ou rouge, en guise d'ourlet (ill. 160)⁵⁷⁹.

II.A.2.7. Les peaux animales.

Sur 7 objets, l'ensemble ou une partie des acteurs revêt ce que nous identifions comme une peau animale (ill. 240, 241, 242)⁵⁸⁰. Nous entendons la dépouille d'un mammifère sur laquelle on a laissé la fourrure. La dépouille est celle d'un félin dans 6 cas (ill. 240, 242)⁵⁸¹, et d'un cervidé dans 1 cas (ill. 243)⁵⁸². Sur l'objet n° 346, l'animal dont la peau est portée n'est pas identifiable. Seules les pattes sont visibles. Dans les 6 cas mentionnés, la peau de félin est reconnaissable par le pelage qui est composé de tâches, ou plus exactement de rosettes. Dans le cas du n° 099 (ill. 240), les rosettes prennent la forme de ronds pointés. Dans le cas des n° 103 et 114 (ill. 241), elles sont formées par des motifs de trois points. Dans le cas du n° 103 (ill. 241), les pattes comportent des motifs en dent, ce qui renverrait aux alignements de rosettes. Dans le cas du n° 095, les tâches prennent la forme de petits ronds autour desquels se

⁵⁷³ Cf. les n° 428, 429, 430, 431, 450, 452, 454, 455, 460, 469, 477, 485, 487, 489.

⁵⁷⁴ Cf. n° 453.

⁵⁷⁵ Cf. les n° 428, 429, 430, 450, 452, 453, 454, 455, 459, 469, 470, 475, 477, 481.

⁵⁷⁶ Cf. les n° 431, 460.

⁵⁷⁷ Cf. les n° 430, 454.

⁵⁷⁸ Cf. les n° 422, 430, 447, 450, 452, 453, 454, 455, 457, 459, 460, 461, 469, 470, 475, 477, 478, 481, 483, 484, 485, 487, 489, 494.

⁵⁷⁹ Cf. n° 494.

⁵⁸⁰ Cf. les n° 099, 257, 103, 095, 107, 114, 096.

⁵⁸¹ Cf. les n° 099, 257, 103, 095, 114, 096.

⁵⁸² Cf. n° 107.

développent et s'amassent des demi-cercles. La queue est quant à elle striée, et nouée. Enfin, sur le n° 096, les tâches sont constituées uniquement par des petits ronds. Parmi ces exemples, dans 3 cas la tête du félin est représentée (ill. 240)⁵⁸³. Elle est alors positionnée soit dans le dos du personnage, sur le côté au niveau de la taille ou sur l'une des deux épaules. Dans le cas d'une représentation de cervidé, comme sur le n° 107 (ill. 243), le pelage est parcouru de tâches épaisses et de forme losangique. Les pattes comportent des sabots à deux ongles. Les peaux animales que l'on aperçoit sont revêtues selon trois manières. Elles peuvent être placées à l'horizontale sur les deux épaules (ill. 240)⁵⁸⁴. La tête et les pattes avant sont alors sur une épaule tandis que les pattes arrière et la queue sont positionnées sur la seconde épaule. Dans 4 cas, les pattes avant sont positionnées sur les deux épaules (ill. 242, 241)⁵⁸⁵. La tête et le reste de la peau tombent dans le dos. Le vêtement est à la verticale. Les pattes arrière et la queue sont vers le bas. Sur les n° 257, 095 et 096 (ill. 242), les pattes avant ramenées sur la poitrine sont nouées. Enfin, dans 3 cas, la peau est positionnée en diagonale, ou en écharpe, sur l'abdomen et fixée sur l'une des deux épaules (ill. 243)⁵⁸⁶. La tête et les pattes avant sont dirigées vers le bas dans 2 cas. Sur l'exemple n° 346 en effet, la tête n'est pas visible. Les pattes arrière se rejoignent sur l'épaule opposée au côté d'où pend la partie antérieure de la peau, et sont nouées.

II.A.3. Les accessoires vestimentaires

II.A.3.1. Couvre-chef.

Sur 148 objets, l'ensemble ou une partie des acteurs revêtent un couvre-chef. Par couvre-chef nous désignons tout ce qui couvre, protège et s'étend sur la tête des personnages. Ce type de vêtement secondaire a un taux de représentation de 24 %. Dans la présente analyse, nous distinguons deux types de couvre-chef.

II.A.3.1.1. Variante 1 : les voiles.

Le premier type de couvre-chef, que nous distinguons comme la variante 1, est illustré par 33 objets. Nous entendons par voile un pan d'étoffe qui est porté sur la tête et la recouvre.

⁵⁸³ Cf. les n° 099, 095, 114.

⁵⁸⁴ Cf. n° 099.

⁵⁸⁵ Cf. les n° 257, 103, 095, 096.

⁵⁸⁶ Cf. les n° 346, 107, 114.

D'ordinaire l'étoffe est un manteau porté sur les épaules qui se caractérise par la variante 2 du manteau distingué *supra*. Ce type de couvre-chef est présent dans l'iconographie étrusque à la fin du VIII^e siècle avant J.-C. et ne cessera d'être représenté ensuite⁵⁸⁷.

II.A.3.1.2. Variante 2 : les bonnets.

Le second type de couvre-chef, que nous distinguons comme la variante 2, est illustré par 95 objets. Nous entendons par bonnet une coiffe souple, sans bord ni visière. Il enveloppe et couvre la tête et la chevelure. Nous distinguons 6 types de bonnets.

II.A.3.1.2.1. Le bonnet plat.

Le premier type de bonnet est une coiffe large et plate. Il apparaît sur 4 objets, dans la seconde moitié du VIII^e siècle dans la région de Bisenzio puis réapparaît à la fin du VI^e siècle et au cours de la première moitié du Ve siècle avant J.-C. dans le sud de l'Etrurie, et notamment à Tarquinia. Sur les deux objets n° 001 (ill. 244) et 002, le bonnet est de type béret. Dans le cas des n° 524 et 101, le bonnet est très plat. Dans le cas du n° 101, la coiffe est de teinte très claire, voire blanche, ou ocre foncé.

II.A.3.1.2.2. Le bonnet à larges bords.

Le second type de bonnet est plat et à larges bord. Il apparaît sur l'objet n° 318 (ill. 245). Le bonnet est pourvu d'une paire d'ailes fixée à son sommet. D'après Larissa Bonfante, ce type de coiffe apparaît à toutes les époques dans l'iconographie étrusque. Il est d'ordinaire l'attribut d'Hermès, et plus généralement porté par des personnages identifiés à des divinités, ou même parfois à des figures d'officiant religieux ou « prêtre »⁵⁸⁸.

⁵⁸⁷ Bonfante 1975, p. 46 : « A second type of mantle for women appearing in the latter part of the century is a kind of cape « raincoat » with holes for the arms in front. This is worn pulled up over the head [...]. »

⁵⁸⁸ Cf. Id., p. 68-69 : « The broad-brimmed petasos of Greek costume, in its early, narrow-brimmed form which closely resembles the pilleus, was also popular in Etruria, though usually appearing in more specialized contexts. The plain petasos remained in use at all periods in Etruria, as shown by the well-known Hellenistic bronze statuette from Arezzo of a ploughman. The original use of the petasos as a traveling hat made it an appropriate attribute for Hermes, as in its earliest recognizable appearance, on one of the painted "Boccanera" plaques from Cerveteri. A somewhat similar later figure, the statuette from Isola di Fano, also holds a staff and wears a petasos, originally with a spike on the crown. It probably represents a divinity, which we cannot identify with certainty. A petasos, without spike, probably identifies the figure of Hermes sitting in a council of the gods on a terracotta plaque from Velletri. Elsewhere, too, this type of hat was the attribute of Hermes. This hat has sometimes been identified as a priestly costume because of its similarity to Roman priestly hats, but the variety

II.A.3.1.2.3. Le bonnet pointu.

Le troisième type de bonnet est court et s'allonge vers le haut prenant ainsi une forme pointue. Il apparaît sur 3 objets, entre la fin du VI^e et le début du Ve siècle avant J.-C., à Chiusi. Ce type de bonnet est ce que Larissa Bonfante rapproche du *pilleus* romain et du *πιλος* grec qui trouvent leurs racines au Moyen-Orient⁵⁸⁹. Ces coiffes, d'après l'auteur, seraient portées exclusivement par des personnages de sexe masculin, et ce jusqu'à la période hellénistique. Sur 1 objet, les bords sont épaissis. Sur le n° 477 en effet, il s'agirait d'une couronne posée sur la tête. Dans le cas du n° 153, les bords sont très larges, et la coiffe peut porter une plume.

II.A.3.1.2.4. Le bonnet conique rond.

Le quatrième type de bonnet est une coiffe de forme conique dont l'extrémité supérieure s'arrondie⁵⁹⁰. Il est la forme la plus représentée et apparaît sur 88 objets (ill. 116, 204, 220, 245)⁵⁹¹. Il est d'ordinaire nommé *tutulus*, comme dans les travaux de Larissa Bonfante, et il est alors rapproché des coiffes du même nom portées par les Flamines et dont Varron donne une description⁵⁹². Ce type de bonnet apparaît dans l'iconographie étrusque à la fin du VI^e siècle avant J.-C., puis disparaît complètement vers 480-470 avant J.-C. Son développement est connu dans toute l'Etrurie. Dans 38 cas, la coiffe présente des bourrelets sur la partie

of shapes of Etruscan *pilleus* and *petasos*, which contrasts with the constant form of certain special Etruscan hats as well as of Roman priestly headgear, suggests that they reflected passing fashions rather than ritual form. Yet the wearing of a hat may itself have some special significance. Emeline Richardson suggests that gods wore hats. Excavations at Poggio Civitate (Murlo, near Siena) have brought to light a terracotta akroterion in the form of a seated male statue wearing an extraordinary wide-brimmed "cowboy hat" or *petasos*. Though the identity of the figure is still uncertain, the remarkable hat certainly marks it as someone special ».

⁵⁸⁹ Id., p. 68 : « The *pilleus*, a plain cap with a more or less conical crown, appearing on a number of figurines of the eighth and seventh centuries, probably represents a real hat of felt or leather, an early form of the Greek *πιλος*. This type of hat has deep roots in the Near East: the Etruscan *pilleus* bears a striking resemblance to a form of hat depicted on Syrian statuettes of nude males figures as early as the third millennium B.C., which continued to be worn in Syria and the Near East without interruption ».

⁵⁹⁰ Larissa Bonfante le présente comme une coiffure, c'est-à-dire un arrangement de cheveux, et non comme une coiffe, proche du bonnet et qui protège la tête. Cf. Id., p. 76.

⁵⁹¹ Cf. les n° 032, 034, 042, 318, 209, 319, 351, 240, 142, 143, 241, 320, 372, 246, 373, 280, 182, 176, 125, 420, 421, 423, 428, 429, 430, 432, 435, 440, 441, 442, 446, 450, 451, 452, 454, 455, 458, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 471, 473, 474, 475, 476, 477, 483, 485, 487, 503, 502, 507, 501, 499, 496, 495, 493, 497, 506, 101, 065, 057, 058, 254, 255, 256, 264, 490, 185, 118, 105, 089, 103, 350, 091, 111, 090, 102, 112.

⁵⁹² Bonfante 1975, p. 75 : « By far the most characteristic hair style for women during the late sixth and early fifth centuries, however, was the *tutulus*. The name "tutulus", used in Roman times for the ritual hair style of the Flaminica, which preserved a very ancient fashion, seems appropriate for the original Etruscan fashion from which the Roman religious style developed. If not actually an Etruscan word, it is at least a very ancient name corresponding, for the Romans, to an ancient ritual hair style. »

supérieure ou sur toute sa surface (ill. 204)⁵⁹³. Il s'agirait de rubans qui maintiendraient les cheveux⁵⁹⁴. Le bonnet est voilé dans 24 cas (ill. 245)⁵⁹⁵. Enfin, dans 11 cas et lorsque la technique de représentation en offre la possibilité le bonnet est de teinte très claire (ill. 56)⁵⁹⁶. Il peut aussi être rapproché de formes identifiées à des bonnets phrygiens, pourtant peu présentes dans l'iconographie étrusque, mais que l'on identifie sur certains personnages comme les Amazones, les archers ou les représentations d'Hercule et Juno Sospita⁵⁹⁷.

II.A.3.1.2.5. Le bonnet conique pointu.

Le cinquième type de bonnet est une coiffe de forme conique dont l'extrémité supérieure se termine en pointe. Il apparaît sur 5 objets (ill. 12, 195)⁵⁹⁸. D'après Larissa Bonfante, il s'agit d'une particularité étrusque et apparaît principalement dans des scènes de jeux et de performances théâtrales⁵⁹⁹. Ce type de coiffe apparaît dans l'iconographie entre la fin du VI^e siècle et le début du Ve siècle avant J.-C. Il se développe uniquement dans cette courte période chronologique dans le sud de l'Etrurie, à Tarquinia principalement, puis à Chiusi d'où provient un seul exemple. Dans 2 cas, le chapeau est de teinte très claire, voire blanche⁶⁰⁰ et

⁵⁹³ Cf. les n° 209, 319, 351, 240, 241, 320, 246, 182, 428, 452, 455, 462, 463, 464, 466, 467, 471, 473, 474, 475, 477, 502, 507, 493, 497, 506, 101, 255, 264, 490, 118, 105, 089, 350, 091, 111, 102, 112.

⁵⁹⁴ Bonfante 1975, p. 76 : « Varro's description of this traditional tutulus hair style, formed by separate twisted locks of hair brought up to the crown of the head and bound in place with ribbons, is recognizable on a number of archaic Etruscan figures. »

⁵⁹⁵ Cf. les n° 318, 421, 423, 430, 432, 435, 441, 442, 446, 450, 451, 461, 465, 466, 477, 483, 485, 487, 503, 501, 185, 090.

⁵⁹⁶ Cf. les n° 240, 503, 502, 507, 501, 499, 496, 495, 493, 497, 506.

⁵⁹⁷ Cf. Bonfante 1975, p. 76-77 : « The "Phrygian" hat, frequently represented in Greek art as the attribute of archers or hunters, as well as mythological figures of Oriental origin, appears in Etruria in special contexts. The most interesting is a group of statuettes of about the last quarter of the sixth century, whose costume does not fit any recognizable Greek iconography. A bronze statuette in the Louvre, with a quiver strapped in place under the arm, wears a Phrygian hat and an animal skin wrapped about the body, its head covering the genitals in front. To the three known bronzes of this type is to be added a terracotta figure from Veii, which has not, as far as I know, been connected with the bronzes but which has similar attributes. The figures have at various times been identified as Amazons or, more frequently (especially in the case of the bronze from Este, which is bearded), as Hercules. There is no indication that any of them is female, however, and Giglioli already questioned their identification as Hercules. The animal skin is not that of a lion, and Hercules does not normally wear the animal skin in quite this fashion. The figure may be simply a hunter; but Emeline Richardson identifies the garment as a fawn skin, and suggests that the figure may represent Silvanus. This is apparently an instance of an Etruscan hero or deity for whom a special iconography was invented in the latter part of the sixth century, but it is difficult to be certain of his identity, in the absence of such literary evidence as we have for the figure of Juno Sospita. »

⁵⁹⁸ Cf. les n° 188, 190, 494, 518, 524.

⁵⁹⁹ Cf. Bonfante 1975, p. 75 : « A peculiar hat with a point appears on several monuments of the late sixth century. Quite clearly a special Etruscan costume worn in real life by figures connected with games and theatrical performances, it is represented on the figure of "Phersu" in the Tomba degli Auguri, as well as in order similar scenes in tombs in Tarquinia and in bronzes of this period. The theatrical costume consisted of this tall, pointed stiff hat, to which a bearded mask was attached, and either the draped perizoma or a short decorated chiton, brightly patterned with loud checks or mottled like an animal skin. »

⁶⁰⁰ Cf. les n° 188, 190.

peut présenter un pompon à son extrémité⁶⁰¹. Dans les 3 autres cas, le chapeau est de teinte ocre foncé⁶⁰² et peut présenter des bandes verticales de teinte blanche⁶⁰³. Il peut aussi être rapproché de formes identifiées à des bonnets phrygiens, pourtant peu présentes dans l'iconographie étrusque, mais que l'on identifie sur certains personnages comme les Amazones, les archers ou les représentations d'Hercule et Juno Sospita⁶⁰⁴.

II.A.3.1.2.6. Le bonnet ouvert.

Le sixième type de bonnet est une coiffe ronde, qui tend à être conique mais dont l'extrémité supérieure s'ouvre laissant ainsi dépasser quelques mèches de cheveux. Il apparaît sur les 2 objets n° 107 (ill. 243) et 471. Par sa morphologie il se rapproche du *sekos* d'origine grecque⁶⁰⁵. Il apparaît au cours du Ve siècle avant J.-C. dans le sud de l'Etrurie, puis en Etrurie intérieure à Chiusi. Il disparaît ensuite à la fin du Ve siècle avant J.-C.

II.A.3.2. Bijoux et éléments de faciès.

Les bijoux étrusques ont fait l'objet d'études ponctuelles, à la suite d'expositions principalement⁶⁰⁶. Dans son étude sur le vêtement en 1975, Larissa Bonfante évoque les bijoux en parallèle de la mode vestimentaire étrusque et en tant qu'agrément. L'auteur distingue leur apparition à la fin de la période archaïque. Il s'agit alors de bracelets, de colliers et de larges boucles d'oreille. Puis les diadèmes commencent à être utilisés à l'époque classique, de même que les colliers ras-le-cou que l'on peut assimiler à des torques. Les bijoux de manière générale prennent de plus en plus d'ampleur et d'apparat à cette époque, et ce jusqu'à l'époque hellénistique⁶⁰⁷.

⁶⁰¹ Cf. n° 190.

⁶⁰² Cf. les n° 494, 518, 524.

⁶⁰³ Cf. n° 494.

⁶⁰⁴ Cf. note 597.

⁶⁰⁵ Cf. Bonfante 1975, p. 77 : « Women wore their hair either short or long and wavy, often tucked into a Greek-style "snood," *σφενδόνη*, or *sakkos*. The figure of Velcha in the Tomba dell'Orco wears it with a garland in front. More often tied into a knot like the *krobylos*, the hair was held in place by a diadem which allows some locks to fall before the ears in front, this being the hair style which regularly accompanied the fringed chiton and heavy mantle of the fourth century. Women never appear without some kind of diadem or headband, either the wide beaded band or a simpler crown or band. »

⁶⁰⁶ Citons l'exposition qui s'est tenue au musée du Louvre en 2005 : Gaultier 2005b.

⁶⁰⁷ Bonfante 1975, p. 77-78 par exemple.

En plus des bijoux, nous distinguons ici tous les éléments de faciès qui ont une action semblable ou proche, c'est-à-dire qui ont pour fonction de transformer, dissimuler, embellir ou enlaidir la physionomie, le corps et les caractéristiques physiques et sociales, comme nous le verrons *infra*, des acteurs. Ces accessoires ont fait l'objet d'études peu approfondies, généralement au travers de questions plus larges ou transversales⁶⁰⁸. La présente analyse vise à distinguer les différents types de bijoux et éléments de faciès portés par les danseurs ainsi que leurs modalités d'utilisation. Elle est menée selon la disposition de ces éléments sur le corps : de la partie supérieure à la partie inférieure des personnages.

II.A.3.2.1. Les couronnes.

Le premier type orne la tête et se place dans ou sur la chevelure. Nous les identifions comme des couronnes. Nous entendons précisément un objet circulaire qui entoure la tête. Dans certains cas, la couronne peut d'être de plus grande envergure. Il s'agit alors d'une guirlande dont la fonction originelle est d'ornement et l'usage d'être suspendue en feston ou en couronne. Elle est d'ordinaire nouée autour du buste. Nous distinguons ainsi quatre types.

II.A.3.2.1.1. Les couronnes-bandeaux.

Dans 161 cas, les couronnes forment un bandeau sur la chevelure. Les cheveux sont laissés longs ou sans coiffure, ou avec coiffure, maintenus en arrière et relevés par le bandeau. Ce type de couronne a une forme allongée et étroite dont la fonction est de ceindre, maintenir ou serrer. Dans la tombe n° 504 dite de la Fustigation à Tarquinia (ill. 137), deux liens qui forment le bandeau sur la tête tombent de part et d'autre du visage. Ce type de couronne apparaît dès la fin de l'époque archaïque, vers le milieu du VI^e siècle avant J.-C. dans toute l'Etrurie, et est très représenté, particulièrement dans des scènes liées à la consommation du vin. Il est le type de couronne le plus commun. Dans 3 cas, le bandeau est double, et pourrait présenter un tressage (ill. 248, 249, 250)⁶⁰⁹.

II.A.3.2.1.2. Les couronnes feuillues.

⁶⁰⁸ Pour la question des masques, voir les travaux de Jean-René Jannot : Jannot 1993c. Pour celle des couronnes, nous nous reportons en dernier lieu à Coen 1999.

⁶⁰⁹ Cf. les n° 463, 466, 457.

Dans 25 cas, les couronnes sont constituées de feuillage qui ceint la tête (ill. 137, 243). Les cheveux sont laissés longs et sans coiffure. Ce type de couronne n'a pas la fonction de ceindre, maintenir ou serrer comme le précédent, mais, du fait de sa non-efficacité en terme de maintien, celle d'orne. Ce type de couronne apparaît dans l'iconographie étrusque entre la fin du VI^e siècle et la première moitié du Ve siècle avant J.-C. et dans le sud de l'Etrurie tel qu'à Tarquinia, Satricum ou Vulci. Nous distinguons un seul type de feuillage : le lierre. Ce lierre est représenté de deux manières différentes. Soit les feuilles sont à nervure palmée et comportent trois lobes. Dans 9 cas⁶¹⁰, elles forment une sorte de mandorle autour et au-dessus de la tête. Dans d'autres cas, elles auront la forme de cœur comme dans les n° 107, 113 ou 114. Dans certaines représentations, le branchage entoure la tête et pointe vers le haut au sommet du crâne. Les feuilles sont alors vertes et petites, comme dans les n° 502 ou 501. Soit les feuilles sont ovales et à sommet aigu, comme sur le n° 509 ou elles alternent avec les feuilles précédentes (ill. 53). Cette différence dans les feuilles de lierre tient au dimorphisme foliaire de la plante. Les feuilles présentent en effet deux formes différentes selon leur fonction. Les feuilles caulinaires, c'est-à-dire à trois ou cinq lobes et profondes sont sur les tiges principales, tandis que les feuilles des tiges florifères qui sont ovales sont celles qui d'ordinaire ont accès à la lumière. Toutes deux sont persistantes⁶¹¹.

II.A.3.2.1.3. Les diadèmes.

Dans 30 cas, les couronnes ont la forme de diadème. Les cheveux sont laissés longs ou sans coiffure, ou avec coiffure maintenus en arrière et relevés (ill. 12). Ce type de couronne est un ornement circulaire qui se caractérise par une excroissance dans sa partie supérieure, généralement positionnée sur le sommet du crâne. Il apparaît dans l'iconographie étrusque à partir de 470 avant J.-C. environ jusque dans la deuxième moitié du Ve siècle avant J.-C., et dans le sud de l'Etrurie principalement, tel qu'à Tarquinia, Satricum ou Vulci, avec quelques exemples en Etrurie intérieure tel qu'à Chiusi ou Orvieto. D'après Larissa Bonfante, ce type de couronne caractérise particulièrement les personnages féminins et tend à se développer dans l'iconographie étrusque jusqu'à l'époque hellénistique⁶¹².

II.A.3.2.1.4. Les guirlandes.

⁶¹⁰ Cf. les n° 403, 404, 402, 401, 400, 406, 399, 021.

⁶¹¹ Sur le lierre, cf. par exemple Otto 1960, et en particulier p. 164.

⁶¹² Bonfante 1975, p. 77-78.

Dans 3 cas, des guirlandes entourent le buste des personnages (ill. 143, 192)⁶¹³. Ces objets se caractérisent par leur forme circulaire et leur plus grande longueur par rapport aux couronnes. Ils apparaissent entre la fin du VI^e siècle et la première moitié du Ve siècle avant J.-C. dans le sud de l'Etrurie, principalement à Tarquinia ou Vulci. Ils sont fixés au niveau des épaules et forment une croix dans le dos ou sur le devant du buste. La guirlande est ainsi tournée sur elle-même ou torsadée puis enfilée par les deux membres supérieurs. Elle est portée tel un gilet court par-dessus le vêtement primaire.

II.A.3.2.2. Masques.

Le second type dissimule le visage (ill. 12). Il s'agit d'un masque. Nous entendons un dispositif ou objet qui dissimule le visage et représente un autre faciès. Il apparaît dans 4 cas, entre la fin du VI^e siècle et le milieu du Ve siècle avant J.-C., principalement dans le sud de l'Etrurie, c'est-à-dire à Tarquinia, et dans un cas à Chiusi en Etrurie intérieure. Les masques revêtent se caractérisent par leur teinte ocre foncé qui se distingue de la carnation des personnages qui le portent. Il est pourvu d'une longue barbe noire. Les masques étrusques ont fait l'objet de quelques études ponctuelles mais dans le cadre de l'analyse de thèmes plus larges tels que le *Pherse*⁶¹⁴. Le port de ce dispositif a amené les auteurs à rattacher les personnages qui les portent à un contexte théâtral. Dans le bassin méditerranéen, le masque formait en effet la principale partie des accessoires de théâtre, déjà à partir de 2500 avant J.-C. environ jusqu'à atteindre son apogée à Athènes au Ve siècle avant J.-C.⁶¹⁵. Son port se développe alors dans le cadre des tragédies. Dans d'autres contextes, le masque aura une fonction exclusivement rituelle, comme en Afrique Sub-saharienne⁶¹⁶.

II.A.3.2.3. Boucles d'oreilles.

Le troisième type orne les oreilles. Il s'agit de boucles de forme circulaire. Nous ne distinguons pas de forme particulière en dehors de celle mentionnée. Ces bijoux peuvent présenter une teinte ocre foncé, ou ocre clair. Ils se diffusent dans toute l'Etrurie. Larissa

⁶¹³ Cf. les n° 026, 013, 264.

⁶¹⁴ Sur le *Pherse* étrusque, cf. Altheim 1929 ; Baldi 1961 ; Blome 1986 ; Caffarello 1966 ; Emmanuel-Rebuffat 1983 ; Jannot 1984b ; Jannot 1993c.

⁶¹⁵ Delavaud-Roux 1995, p. 119 et suiv.

⁶¹⁶ Beckwith-Fischer 1999, p. 98-129, sur les masques Bobo en particulier.

Bonfante en note l'apparition à la fin de la période archaïque⁶¹⁷. Les premiers exemples, tels que nous les rencontrons dans les représentations de danse, sont circulaires et ne présentent pas de décoration particulière. A partir de la deuxième moitié du Ve siècle avant J.-C., les formes se complexifient, jusqu'à obtenir de véritables grappes ouvragées. Les boucles d'oreille sont portées uniquement par les personnages féminins.

II.A.3.2.4. Colliers.

Le quatrième type est porté autour du cou et est de forme circulaire. Les colliers apparaissent dans l'iconographie étrusque à la fin de la période archaïque et se développent jusqu'à l'époque hellénistique⁶¹⁸. Ils se diffusent principalement dans le Sud de l'Etrurie, tel qu'à Tarquinia ou Vulci. Dans les représentations de danse, ils apparaissent dans deux cas et ne présentent qu'un type. Le collier est pourvu en son centre d'un motif de tête de bélier⁶¹⁹. Il est à rapprocher de celui porté par le personnage masculin allongé dans le fronton de la paroi du fond de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (ill. 251, 252 et 253). C'est aussi ce collier qui est suspendu dans les arbres de la première chambre de la tombe de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (ill. 252 et 253). Nous ne connaissons pas d'exemples similaires en dehors d'Etrurie, à l'exception de celui représenté sur la statue méroïtique d'un roi archer datée du IIe siècle avant J.-C. et provenant de Tago, sur l'île d'Argo (ill. 254). Le collier porté par le personnage est en effet pourvu en son centre d'une triple tête de bélier qui, avec son diadème, sont des emblèmes royaux et souligne la capacité du personnage à régner⁶²⁰. Il s'agit ainsi d'un objet qui tend à souligner le statut d'un personnage. La présence d'une tête de bélier fait référence de plus, notamment dans l'iconographie étrusque, au sacrifice. Francesco Roncalli en effet a souligné que les consoles peintes dans les frontons des tombes tarquiniennes avaient une dimension sacrificielle, à la fois par la présence de chasses animalières de part et d'autre du motif architectural peint, la présence de volutes dans les coins du motif, et – ce qui nous intéresse particulièrement ici – les protomés de bélier que l'on note particulièrement sur la paroi du fond de la tombe n° 501 dite Cardarelli (ill. 70)⁶²¹. Ce sont ces protomés de bélier que nous notons aussi sur l'autel n° 492 (ill. 255). Ainsi, ce motif animalier, du fait de sa dimension sacrificielle, confère-t-il un caractère rituel au collier sur

⁶¹⁷ Bonfante 1975, p. 77-78.

⁶¹⁸ Cf. Larissa Bonfante encore sur ce point. Id., p. 77-78.

⁶¹⁹ Cf. les n° 034, 058.

⁶²⁰ Sur la civilisation de Méroé, cf. l'exposition qui s'est tenue au musée du Louvre en 2010. Cf. Baud 2010. Sur la statuette en particulier, cf. l'étude récente et la bibliographie antérieure indiquée : Timbart *et al.* 2015.

⁶²¹ Roncalli 1990.

lequel il apparaît ? L'interprétation nous apparaît tout à fait plausible. Dans ce cadre, les accessoires vestimentaires constituant des éléments de parure, il est envisageable de proposer que le collier devait conférer un statut rituel à celui qui le portait, et le rattachait très probablement à la sphère sacrificielle.

II.A.3.2.5. Bracelets.

Le cinquième type orne les membres supérieurs et est de forme circulaire. Nous les identifions comme des bracelets, c'est-à-dire des bijoux flexibles ou rigides en forme d'anneau qui se portent au poignet ou au bras. Ils apparaissent dans 28 cas. Dès leur apparition à la fin de l'époque archaïque, tel que Larissa Bonfante le note⁶²², ils se diffusent en Etrurie du sud tel qu'à Tarquinia et Vulci. L'auteur souligne leur utilisation presque exclusive par les danseurs. Nous notons quelques différences. Ces bracelets sont portés selon un nombre et un emplacement différents sur les membres supérieurs. Dans 2 cas, les personnages ne portent qu'un bracelet, et ce à un seul membre supérieur (ill. 256)⁶²³. Celui-ci est positionné sur le bras. Dans 15 cas, les personnages portent un seul bracelet sur chaque membre supérieur. Sur l'objet n° 034 (ill. 116), un bracelet est fixé au poignet tandis que le second est positionné au milieu de l'avant-bras. Sur les objets n° 035, 036 et 046, les bracelets sont positionnés sur les bras, juste au-dessus des coudes. Dans le cas du n° 039, un bracelet est positionné sur le bras, alors levé, et le second sur l'avant-bras, alors baissé. Sur l'objet n° 058, la disposition est inversée. Enfin, dans le cas des n° 304, 518, 495, 259, 093, 092, 109 et 090, les deux bracelets sont au niveau des poignets. Dans 9 cas enfin, les personnages portent deux bracelets à chaque bras. Les bijoux sont tous deux positionnés au niveau des poignets. Dans le cas des n° 111, 110 (ill. 187) et 112 (ill. 211), toutefois, les deuxième bracelets sont positionnés au centre de l'avant-bras.

Comme Arnold van Gennep l'a souligné, le port de bracelets ou de tout autre objet circulaire, comme les couronnes aussi, serait un indicateur de rituel. Ainsi, les formes circulaires et fermées seraient typiques plus particulièrement des rites d'agrégation⁶²⁴. La présence de tels

⁶²² Bonfante 1975, p. 77-78.

⁶²³ Cf. les n° 025, 037.

⁶²⁴ Van Gennep 1981. Sylvie Vilatte souligne par conséquent, et à partir de l'étude du bouclier d'Achille confectionné par Héphaïstos, que la danse chorale représentée sur le bouclier constituerait un moment d'agrégation d'individus à la communauté. Cf. Vilatte 1988, p. 98 : « Donc cet Héphaïstos, qui fabrique de préférence les armes protectrices des héros, le bouclier en étant la pièce maîtresse, ce dieu leur, multiplie les images chorales circulaires sur son œuvre. [...] En effet, danser en rond ou même en ligne, devant les adultes

bijoux sur un nombre restreint de danseur amène à s'interroger, dans un second temps, sur la fonction des personnages qui revêtent ces bracelets.

II.A.3.3. Les chaussures.

Sur 76 objets, l'ensemble ou une partie des acteurs revêtent des chaussures aux pieds. Dans les autres cas, soit les personnages ont les pieds nus et alors les orteils sont clairement visibles, soit l'image ne fournit pas assez d'informations afin de distinguer si les pieds sont nus ou habillés. Dans ce dernier cas, même si la tenue des personnages et leur contexte implique le port de chaussures, leur présence ou non dans l'image n'apparaissait pas comme un élément déterminant lors de la composition de l'image.

Par chaussures, nous désignons tout procédé d'assemblage qui recouvre et éventuellement protège le pied. Il s'agit d'ordinaire d'objets fabriqués à partir de divers matériaux souples tels que cuir ou toile, or le type de documentation étudié ne permet pas d'aller plus avant dans l'étude de leur composition. Ce type de vêtement secondaire a un taux de représentation de 12 %. Dans la présente analyse, nous distinguons 3 types de chaussures.

II.A.3.3.1. Variante 1 : les bottes.

Le premier type de chaussures correspond aux bottes. Il apparaît sur 3 objets (ill. 136, 35, 161)⁶²⁵. Par bottes, nous désignons des chaussures fermées qui recouvrent le pied, la cheville, et, par une tige montante, une partie du membre inférieur. Dans la tombe n° 496 dite des Inscriptions à Tarquinia (ill. 161), les bottes montent jusque sous le genou. Dans la tombe n° 498 dite du Mort (ill. 136), l'extrémité est pointue. Ce type de chaussures est présent dans l'iconographie étrusque de la danse à la fin du VI^e siècle avant J.-C. uniquement et dans le sud de l'Etrurie, plus particulièrement à Tarquinia.

II.A.3.3.2. Variante 2 : les bottines.

admiratifs, signifie, dans les scènes du bouclier d'Achille comme dans celles de la Phéacie, s'agréger à une communauté. »

⁶²⁵ Cf. les n° 496, 495, 498.

Le second type de chaussures correspond aux bottines. Il apparaît sur 48 objets. Son apparition est à situer entre la moitié du VI^e siècle et le milieu de la première moitié du Ve siècle avant J.-C., principalement en Etrurie du sud soit Tarquinia, Vulci et en Campanie. De rares exemples peuvent apparaître à Chiusi (ill. 134)⁶²⁶. Par bottines, nous désignons des chaussures fermées qui recouvrent le pied et la cheville, et peuvent monter jusqu'à mi-mollet. Dans l'ensemble des objets, vingt-quatre objets nous permettent de distinguer trois types particuliers de bottines. Cette distinction rejoint en partie celle proposée et publiée par Larissa Bonfante en 1975.

II.A.3.3.2.1. Les bottines à lacets.

Dans 13 cas, les bottines présentent un laçage sur la partie supérieure du pied. Dans 7 cas, entre le milieu du VI^e siècle et la première moitié du Ve siècle avant J.-C. dans le sud de l'Etrurie, l'extrémité avant de la chaussure est pointue. Dans les 5 autres cas, à partir de la première moitié du Ve siècle avant J.-C. et de même dans le sud de l'Etrurie, l'extrémité avant de la chaussure est arrondie. Dans tous les exemples, le haut de la bottine monte jusqu'au-dessus de la cheville et il est droit. Dans 6 cas, la chaussure présente une bordure ornée de motifs de points alignés sur la partie supérieure du pied et autour des attaches du lacet. Dans l'étude de Larissa Bonfante, cette chaussure est présentée comme un type étrusque purement local et jamais représenté en dehors d'Etrurie. Elle est d'ordinaire qualifiée de *calceus repandus*, et ce d'après les écrits de Cicéron et la mode plus tardive romaine, alors que la chaussure n'apparaît plus dans l'iconographie étrusque après 475 avant J.-C. environ⁶²⁷. Par souci de vraisemblance et de cohérence nous nommons donc ce type de chaussure une bottine à lacets.

II.A.3.3.2.2. Les bottines à hauteur pointue.

Dans 10 cas, les bottines présentent une échancrure en V sur la partie supérieure du pied. La partie haute et arrière de la chaussure est allongée et monte en pointe. L'extrémité avant est pointue et tend à remonter. Larissa Bonfante rapproche ce type de bottine au *soccus* grec. Il apparaît dans le sud de l'Etrurie aux mêmes repères chronologiques que la bottine à lacets. Cependant, après 520 avant J.-C., il apparaît sur des figures bien précises telles que les

⁶²⁶ Cf. les n° 419, 421, 479.

⁶²⁷ Bonfante 1975, p. 61-62.

danseurs masculins nus engagés dans des pas orgiastiques, et plus rarement sur des figures féminines aux pas très mesurés. Les auteurs modernes confondent d'ordinaire ce type de bottine à hauteur pointue avec le type précédent à lacets, les regroupant ainsi tous les deux sous l'appellation de *calcei repandi*⁶²⁸.

II.A.3.3.2.3. Les bottines ailées.

Dans trois cas, les bottines présentent une ou deux ailes dans sa partie supérieure (ill. 166)⁶²⁹. Ces ailes sont portées en avant de la chaussure, de part et d'autre, ou en arrière. La partie haute de la bottine monte jusqu'au-dessus de la cheville ou jusqu'à mi-mollet. L'extrémité avant est en pointe. Larissa Bonfante ne mentionne pas ce type de chaussure. Il apparaît dans des scènes de danse datées de la première et de la seconde moitié du Ve siècle avant J.-C.

II.A.3.3.3. Variante 3 : les chaussures communes.

Le troisième type de chaussures est les chaussures communes⁶³⁰. Il apparaît sur 4 objets (ill. 217, 218, 241)⁶³¹, dans le sud de l'Etrurie et dans la première et la seconde moitié du Ve siècle avant J.-C. Par chaussures communes, nous désignons des chaussures fermées qui recouvrent le pied et montent jusqu'en-dessous de la cheville. Dans la tombe n° 496 (ill. 161), certains personnages apparaissent avec des chaussures communes aux pieds, or nous émettons des doutes sur la transcription effectuée. L'état actuel de conservation de la représentation ne permet pas malheureusement d'aller plus avant dans l'étude. Dans 2 cas, la chaussure présente une sorte de languette sur sa partie supérieure que nous n'expliquons pas (ill. 217)⁶³². Dans le cas du n° 103 (ill. 241), la partie supérieure de la chaussure présente une file de points et un nœud indiquant la présence de lacets. Dans la tombe n° 496 dite des Inscriptions à Tarquinia enfin, les chaussures ne présentent aucun détail particulier.

II.A.3.3.4. Variante 4 : les sandales.

⁶²⁸ Id., p. 62-63.

⁶²⁹ Cf. les n° 254, 109.

⁶³⁰ Bonfante 1975, p. 63.

⁶³¹ Cf. les n° 062, 099, 509, 103.

⁶³² Cf. les n° 062, 099, 103.

Le quatrième type de chaussures est les sandales. Il apparaît sur 21 objets, dans le sud de l'Etrurie essentiellement tel qu'à Vulci et Tarquinia, et ce à partir de 470 avant J.-C. environ jusqu'à la fin du Ve siècle avant J.-C. Par sandales, nous désignons des chaussures ouvertes formées d'une simple semelle retenue aux pieds par des lanières. Nous en distinguons 2 types⁶³³.

II.A.3.3.4.1. Sandales à lanières croisées.

Dans 13 cas, les sandales sont retenues par un système de lanières croisées. Ces lanières enserrant le pied. L'une d'elles entoure le talon, tandis que les autres se croisent sur le cou-de-pied et la partie supérieure du pied. L'objet n° 107 offre une représentation de profil et de face du pied (ill. 243), ce qui permet d'apprécier le système de fixation des lanières. Ce type de sandale est le plus commun dans l'iconographie étrusque.

II.A.3.3.4.2. Sandales à talon renforcé.

Dans 8 cas, les sandales présentent un renforcement au niveau du talon. Ce renforcement se caractérise par des lanières croisées plus resserrées, ou un amas de liens localisé au niveau du talon. Sur l'objet n° 190 (ill. 257), la même partie forme en revanche un talon plein, comme une coque dans laquelle est inséré le talon. Il en est de même sur l'objet n° 524 et le n° 518 (ill. 12). Sur le n° 113 (ill. 258), le talon est orné de motifs géométriques variés tels que cœurs, files de point et dents de loup. Ce type de chaussure pourvu d'un renforcement particulier au niveau du talon marque une utilisation particulière, et l'exécution répétitive d'un pas particulier. Il s'avère que la *crépide*, ou *crépidos* en grec, était une sandale très ouverte qui ne couvrait véritablement que le talon et avait la particularité de faire du bruit sur le sol. Ainsi, le renforcement au niveau du sol et l'indication d'un tel dispositif dans l'image nous apparaît insister sur un type de pas, qui devait consister à frapper le sol et à faire du bruit⁶³⁴.

⁶³³ Que ne distingue en revanche pas Larissa Bonfante. Cf. Bonfante 1975, p. 59-60 puis p. 63.

⁶³⁴ Sur l'importance du bruit dans la danse, et le frappement du sol avec les pieds, cf. Jannot 1987b, p. 137 : « Les banquets sont l'image même de la vie et c'est ce qui redonne vie au défunt, comme le réaniment les danses sautées qui ébranlent le sol et transmettent leurs secousses et leur entraînent jusqu'au séjour du mort. » Les différentes représentations illustrent d'ailleurs l'exécution de dynamiques, énergiques, voire même frénétiques. Dans la tombe n° 493 dite des Lionnes (ill. 71), les deux danseurs situés à droite sur la paroi du fond sont figés dans un élan, un bond vers le ciel pour mieux retomber bruyamment sur le sol. Ils frappent le sol de leurs pieds. Il en est de même dans la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche, et en particulier sur les parois de la première chambre (ill. 252). Certains petits danseurs sont comme suspendus en l'air. L'un d'eux, sur la paroi de droite, a levé son membre inférieur fléchi tellement haut devant lui qu'il se cambre. La retombée de son pied sur le sol ne peut qu'en être plus bruyante. Sur les parois droite et gauche de la tombe n° 503 dite 5591, les acteurs

II.A.4. Les accessoires tenus.

Les accessoires para-corporels constituent tous les objets tenus par les acteurs des scènes de danse, non revêtus ou enfilés. Nous distinguons les objets naturels, c'est-à-dire humains, végétaux et animaux, les éléments de décor tels que couronnes, les objets végétaux et animaux, les contenants, les instruments de musique et les armes. La présente analyse vise à les distinguer et à en préciser les modalités d'utilisation par les acteurs dans l'image de la danse.

II.A.4.1. Les objets naturels ou assimilés.

Le premier type d'accessoire para-corporel rassemble les objets naturels ou assimilés. Nous entendons des objets végétaux, animaux et assimilés humains. Ces éléments sont tirés de la nature, environnante à la scène de danse, dans le cas des végétaux et des animaux. Lorsque les objets sont dits assimilés naturels, ils constituent une production et rappellent certaines parties anatomiques humaines.

II.A.4.1.1. Les végétaux.

Dans 26 cas, les acteurs tiennent des végétaux. Nous en distinguons 6 types. Dans 2 cas, un personnage tient un bouton floral dans une main⁶³⁵. Le motif floral est dirigé vers l'avant et vers le bas. Dans le cas du n° 286, il s'agirait d'un bouton de lotus. Il est positionné visuellement au-dessus d'un cratère. Ces boutons de fleurs sont fréquents dans l'iconographie grecque des VIe et Ve siècle avant J.-C., comme l'illustre un aryballe à figures rouges attribué à Douris (ill. 259). Ils sont alors un cadeau, ou un signe visuel qui symbolise plusieurs valeurs tel que la *charis*, la *poikilia*, ou la beauté⁶³⁶. Dans le cas présent, ils apparaissent sur des objets

exécutent des pas similaires créant ainsi une frise rythmée d'individus bondissants. D'après Jean-René Jannot, comme relevé, ces pas qui ébranlent le sol, les secousses et l'entrain de ces danses sautées pouvaient avoir une dimension chtonienne. Ce rite revitalisant serait représenté sur les parois des tombes afin que puissent perdurer ses effets. D'ailleurs, le défunt semblerait être souvent figuré en pleine vitalité, participant à la danse. Cf. D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 28. Ainsi, d'après Bruno D'Agostino et Luca Cerchiai, dans la tombe n° 501 dite Cardarelli (ill. 170), le personnage féminin, richement vêtu, représenté sur la paroi gauche, pourrait être la défunte elle-même. Elle est coiffée du *tutulus*, de boucles d'oreilles à disque, d'un manteau volumineux, d'une longue robe et de bottines, les *calcei repandi*. Sa toilette contraste fortement avec celle des autres personnages représentés sur la paroi droite.

⁶³⁵ Cf. les n° 286, 084.

⁶³⁶ Cf. les travaux de Nikolina Kei sur la fleur à partir de l'iconographie grecque : Kei 2011 notamment.

produits en Etrurie du Sud entre la fin du VI^e et le début Ve siècles avant J.-C. Dans trois cas, il s'agit d'une fleur désormais ouverte. Sur les n° 238 et 526, l'élément végétal est porté devant le visage. Sur l'objet n° 107 (ill. 243), un personnage le présente à un second tout en lui soulevant le bas de la tunique. Dans le cas du n° 492, il ne s'agit pas de fleur, mais d'une grappe de raisin (ill. 255).

Dans 11 cas, l'un des personnages engagés dans une scène de danse tient une palme dans l'une des mains. Dans 5 cas, les personnages tiennent du lierre dans chaque main ou plus rarement dans l'une des deux mains. Enfin, dans 4 cas, les végétaux tenus sont variés ou non identifiés.

II.A.4.1.2. Les animaux.

Dans 12 cas, les acteurs sont engagés dans la danse avec des animaux. Dans 7 cas, les personnages sont à cheval et tiennent l'animal par des brides. Dans 4 cas, ils portent l'une des deux mains à leur front en signe très probable de lamentation. Ces scènes apparaissent entre la fin du VI^e siècle et le début du Ve siècle avant J.-C. en Etrurie intérieure principalement, tel qu'à Chiusi ou Bisenzio. Dans les autres cas, l'animal n'est pas monté mais tenu. Dans 4 d'entre eux en effet, un animal serpentiforme est tenu dans une ou deux mains. Dans le cas des n° 402, 404 et 403, un personnage masculin aux traits hybrides et accompagné d'un personnage tient l'animal dans une main, et dans le cas du n° 404 plus précisément, il effraie la femme. Ces motifs sont connus en Etrurie du sud, communément à Satricum, à la fin du VI^e siècle avant J.-C. Enfin, et plus rarement, c'est un volatile qui est tenu. Dans le cas du n° 396 en effet (ill. 261), des personnages se suivent et de dirigent vers la gauche en se tenant par les mains. Le dernier personnage, à droite, tient un volatile par le cou. L'animal, vivant, déploie ses ailes comme pour essayer de s'échapper. Ce motif est connu uniquement à Cerveteri, à la fin du VI^e siècle avant J.-C.

II.A.4.1.3. Les assimilés humains : le phallus.

Par assimilés humains nous entendons des objets qui prennent la forme de partie de corps humain. En l'occurrence, le seul exemple qui apparaît dans les représentations de danse est un phallus. Il est illustré sur le n° 184 (ill. 171). L'un des danseurs, engagé dans un pas de danse bondissant comme l'ensemble des acteurs sur ce même objet, se dirige vers la gauche en

tenant l'objet dans l'une de ses deux mains et en le portant à hauteur de la tête. La scène apparaît sur un objet produit en Etrurie du sud, vraisemblablement à Cerveteri, à la fin du VI^e siècle avant J.-C.

II.A.4.2. Les éléments de décor.

Le second type d'accessoire para-corporel relève des éléments de décor. Nous entendons principalement des couronnes, plus rarement des guirlandes ouvertes. Ces couronnes peuvent avoir un aspect particulier. Elles peuvent être de forme circulaire fermées. Elles sont alors torsadées, perlées, feuillagées, pointées, parcourues de motifs géométriques. Lorsqu'il s'agit de guirlandes ouvertes, elles ont l'aspect de bandelettes, ou d'écharpe. Les couronnes sont d'ordinaires de teinte variée, telle qu'ocre foncé, bleue ou verte. Les guirlandes ouvertes sont de teinte ocre foncé ou blanche. Les couronnes sont tenues par les acteurs de trois manières différentes : autour du cou et autour du buste, tenues à la main, ou tenues sur le membre supérieur. Ces trois manières renvoient à trois modalités d'utilisation différentes, qui tendent à se recouper car dans le cas du n° 496 (ill. 161), par exemple, les couronnes sont à la fois portées autour du cou, tenues à la main et tenues sur les membres supérieurs. Ces objets sont très fréquents dans l'iconographie étrusque. Les exemples qui permettent d'illustrer ce point sont principalement produits dans le sud de l'Etrurie tels qu'à Tarquinia, Vulci ou Cerveteri entre la fin du VI^e siècle et la première moitié du Ve siècle avant J.-C. Ces motifs de couronne et de guirlande se retrouvent dans d'autres cas, principalement dans des scènes de consommation du vin, et dionysiaques.

II.A.4.3. Les contenants.

Le troisième type d'accessoire para-corporel relève des contenants. Nous entendons des objets qui renferment et contiennent quelque chose, d'ordinaire un liquide, dans son volume ou sa capacité. Nous distinguons quinze types de contenants, regroupés selon leur contenu, qui détermine d'ordinaire leur fonction.

II.A.4.3.1. Contenants à vin.

Dans les scènes de danse rassemblées onze contenants sont représentés, que nous distinguons par leur fonction.

II.A.4.3.1.1. Conserver et transporter : les outres.

Les objets dédiés à la conservation – mais aussi au transport – du vin sont de deux types : les outres.

Les outres de vin ne sont pas plus nombreuses. Elles apparaissent sur les n° 096, 397 et 398 (ill. 262 et 62). Elles sont portées de deux façons différentes : (1) par un personnage hybride qui la tient dans une main et tient une corne à boire de l'autre, ou (2) par un personnage masculin engagé dans un cortège et qui le porte sur une épaule. Dans les 2 cas, l'objet apparaît dans un cortège dans lequel il est peut être utilisé régulièrement afin de satisfaire les participants. L'objet semble ainsi le plus adapté pour ce type de transport, d'utilisation et de pratique.

II.A.4.3.1.2. Présenter.

Les objets dédiés à la présentation du vin sont des cratères, et plus précisément des cratères à colonnettes ou à volutes. Comme les amphores, les cratères sont peu représentés, car lourds et peu maniables. Ils apparaissent dans 2 cas : ils sont portés sur les épaules par un personnage hybride dont le complice derrière lui tient une cruche ou un personnage masculin en queue de cortège dansant (ill. 161). Les représentations apparaissent en Etrurie du sud, à Tarquinia et Vulci, entre la fin du VI^e siècle et la première moitié du Ve siècle avant J.-C. Dans l'iconographie méditerranéenne des exemples dans la céramique attique peuvent apporter une comparaison, de plus à une époque contemporaine. Sur une péliké à figures rouges attribuée au Peintre de Leningrad (ill. 264), les deux faces accueillent une scène de *komos*. Sur l'une d'entre elles, un personnage lève un cratère et le porte devant lui. L'ensemble des acteurs représentés sont pourvus d'une couronne dans les cheveux, ce qui permet de supposer qu'ils

sortent du *symposion*⁶³⁷. Le *komos* représenté est alors ce cortège dansé qui clos la consommation du vin et ramène les différents participants dans leur demeure respective⁶³⁸.

II.A.4.3.1.3. Puiser.

Les objets dédiés au puisage du vin, généralement dans le cratère, sont de deux types : les cruches et les louches⁶³⁹.

II.A.4.3.1.3.1. Les cruches.

Les cruches sont à rapprocher des formes grecques identifiées comme des *olpai*. Elles apparaissent relativement peu au regard du nombre de représentations. Elles apparaissent dans 2 cas dans des cortèges. Sur l'objet n° 496 (ill. 161), elle est tenue par un personnage masculin qui porte aussi sur les épaules un cratère. Sur l'exemple n° 352 (ill. 263), le personnage qui la porte suit un second qui porte un cratère sur les épaules. Sur la paroi du fond de la tombe n° 493 (ill. 265), la cruche est tenue par un personnage engagé dans un pas de danse bondissant. Tous sont de sexe masculin. L'un d'eux possède des traits hybrides.

II.A.4.3.1.3.2. Les louches.

La louche apparaît dans 1 cas : sur l'exemple n° 496 (ill. 161). Elle est tenue par un personnage masculin qui suit celui qui porte le cratère et la cruche. Il tient un canthare de l'autre main. Il se situe en queue de cortège dont la tête est composée d'un musicien et de personnages dansant. Cette construction de l'image est remarquable dans la mesure où elle fait écho à l'iconographie grecque qu'illustre par exemple la *pélikè* à figures rouges attribuée au Peintre de Leningrad déjà relevée (ill. 264), dont la face A présente deux personnages qui

⁶³⁷ Sur le rituel de couronnement au cours du banquet, cf. par exemple les travaux de Walter Friedrich Otto. C'est lors du *symposion* que les convives se couronnaient de lierre, plante dionysiaque réputée à l'époque pour avoir la propriété d'adoucir les effets de l'ivresse. Cf. Otto 1960, p. 164 : « On attribuait à sa fraîcheur (celle du lierre) le pouvoir d'apaiser l'ardeur du vin et l'on pensait que c'était pour cette raison que Dionysos invitait les convives à s'en couronner. »

⁶³⁸ Dans l'iconographie grecque, c'est surtout après le *symposium* qui suit le banquet que les *komastes* sont représentés ivres, comme l'illustre la *pélikè* à figures rouges mentionnée et attribuée au Peintre de Leningrad (ill. 264). Cf. Villanueva-Puig 1992, p. 62.

⁶³⁹ Les auteurs modernes emploient d'ordinaire le terme de *sympulum*, qui renvoie à un objet d'époque romaine, donc postérieur à nos représentations. Nous décidons de ne pas le reprendre pour des soucis de cohérence chronologique.

avancent en titubant et en dansant, et la face B un porteur de cratère et un aulète. Ces deux derniers personnages peuvent suivre les deux premiers acteurs, ou les précéder.

II.A.4.3.1.4. Boire.

Les objets dédiés à la boisson du vin sont de six types : les gobelets, les coupes avec pied, les coupes sans pied, les canthares et les cornes.

II.A.4.3.1.4.1. Les gobelets.

Les gobelets se caractérisent par une forme petite, aussi haute que large ou plus haute que large, de forme cylindrique, sans anse et sans pied. Ce type d'objet, rare, est illustré par un exemple seul : il est porté à la bouche d'un personnage hybride engagé dans un pas de danse orgiastique (ill. 171)⁶⁴⁰.

II.A.4.3.1.4.2. Les coupes avec pied.

Les coupes sont caractérisées par une forme arrondie et évasée. Elles sont d'ordinaire plus larges que hautes. Les formes avec un pied sont les plus communes : elles sont illustrées 14 fois et tenues dans une main par un personnage masculin. La coupe est levée et tendue en avant ou en arrière du personnage dans 9 cas, et positionnée à hauteur du visage. Elle est placée au-dessus de la ligne de la tête du porteur dans 2 cas, et s'inscrit complètement au-dessus dans 2 cas. Plus rarement, la coupe peut être ramenée près du buste (ill. 55)⁶⁴¹. L'objet est d'ordinaire porté à l'horizontale. Il est à la verticale dans 1 cas ou porté à la bouche. Il apparaît le plus communément dans des cortèges dansés, souvent de type orgiastique. Dans l'iconographie grecque et dans les scènes de danse, et en particulier de *komos*, la coupe est portée selon des modalités très proches, comme l'illustre une coupe attique à figures rouges attribuée à Brygos et conservée à Würzburg (ill. 266). Les coupes cependant sont essentiellement levées à la verticale. Le membre supérieur des convives est tendu, porté en avant et positionné à l'horizontale.

II.A.4.3.1.4.3. Les coupes sans pied.

⁶⁴⁰ Cf. n° 184.

⁶⁴¹ Cf. les n° 502 et 508.

Les coupes sans pied sont portées d'ordinaire d'une main et en avant du personnage. La coupe est alors à l'horizontale et l'autre main est levée autre et tournée vers l'extérieur. La coupe, plus rarement, peut être levée à hauteur de la tête et tenue à la verticale. La deuxième main est levée haut et orientée vers l'extérieur. L'objet apparaît dans des représentations de danse produites en Italie du sud, à Tarquinia et Vulci, entre la fin du VI^e siècle et la première moitié du Ve siècle avant J.-C. Dans l'iconographie attique des VI^e et Ve siècles avant J.-C., les coupes sans pied apparaissent d'ordinaire dans des scènes de sacrifice et d'invocation divine. Elles sont alors utilisées pour la libation.

II.A.4.3.1.4.4. Les canthares.

Les canthares sont des coupes profondes et largement ouvertes munies d'un pied haut et de deux grandes anses qui dépassent le rebord. Ce type de vase apparaît dans deux scènes de danse. Dans un premier cas, il est tenu par une anse par un personnage situé en queue de cortège avec d'autres porteurs de vases (ill. 161). L'objet est dirigé vers le bas et presque laissé à la traîne en arrière tel que représenté sur un *stamnos* athénien à figures rouges daté de 440-430 avant J.-C. sur lequel Dionysos qui tient l'objet est entraîné par la musique de son cortège (ill. 267). Dans un second cas, il est tenu par un personnage hybride. L'objet apparaît ainsi dans des représentations de danse produites en Italie du sud, à Tarquinia et Vulci, entre la fin du VI^e siècle et la première moitié du Ve siècle avant J.-C. Dans l'iconographie grecque, et principalement attique des VI^e et Ve siècles avant J.-C., le canthare est associé au dieu Dionysos et à son cortège. Sur un *psykter* attribué au Peintre d'Entimenes en effet, la divinité, assise et entourée de danseurs, tient et lève devant lui un canthare (ill. 268).

II.A.4.3.1.4.5. Les cornes à boire.

Les cornes à boire sont de forme allongée, pointue et conique, plus ou moins longue et recourbée. L'originalité de leur utilisation réside dans le fait qu'une fois remplies, le contenu doit être entièrement bu avant de les reposer. Les cornes à boire sont relativement nombreuses au regard des autres types de contenants à vin. Elles apparaissent d'ordinaire dans des cortèges dansant composés de personnages hybrides exclusivement masculins ou mixtes, à l'exception des exemples n° 397 et 398 qui accueillent un cortège exclusivement humain. L'objet apparaît dans des représentations de danse produites en Etrurie du sud et notamment à

Tarquinia, Vulci et Satricum. Dans l'iconographie grecque, où nous trouvons des parallèles principalement dans la production attique des VI^e et V^e siècle avant J.-C., l'objet est l'apanage des satyres et du dieu Dionysos. Ainsi, sur une *olpé* à figures noires attribuée au Peintre du Louvre F 161 et datée de 510 environ avant J.-C., Dionysos est représenté debout, au centre de la panse de l'objet, et tenant une corne à boire (ill. 269).

II.A.4.3.1.5. Contenants à parfum.⁶⁴²

Les contenants à parfum sont de deux types : les alabastres et les bulles à parfum.

II.A.4.3.1.5.1. Les alabastres.

Les alabastres sont caractérisés par leur forme très allongée, leur col étroit. Ils sont pourvus ou non d'anses. Dans l'iconographie de la danse étrusque, ils apparaissent à trois reprises. Les objets sont utilisés par des personnages disposés autour d'un lit funèbre et qui tendent à tourner autour⁶⁴³. Ils sont levés haut, à hauteur du visage des porteurs, plus rarement ramenés près de leur abdomen, et sont portés au-dessus du mort comme pour en diffuser les émanations qui s'échapperaient du contenant. L'objet apparaît dans des représentations de danse produites en Etrurie intérieure, à Chiusi, au cours du V^e siècle avant J.-C. L'objet apparaît ailleurs en Etrurie, mais dans d'autres contextes. Sur la paroi du fond de la tombe du Triclinium à Tarquinia (ill. 32), l'objet est utilisé dans une scène de banquet et tenu par un personnage féminin debout près d'une banquette. Le personnage en propose le contenu à un second personnage féminin, celui-ci allongé sur une banquette. Dans l'iconographie grecque, l'alabastre apparaît dans des scènes de toilette, comme l'illustre un médaillon de coupe à figures rouges (ill. 270) sur lequel un personnage féminin posté près d'un bassin tient un miroir d'une main et un alabastre dans l'autre, mais aussi dans des scènes de commémoration funéraire. Dans ce dernier cas, l'huile peut alors être appliquée sur les stèles.

II.A.4.3.1.5.2. Les bulles à parfum.

⁶⁴² Une étude inédite sur les parfums et huiles parfumées en Etrurie a été réalisée par Dominique Frère (Université de Bretagne-Sud) dans le cadre du programme de recherches « Perhamo » financé par l'Agence Nationale de la Recherche. De nombreuses publications ont ainsi vu le jour, auxquelles nous nous référons, cf. par exemple Frère 2006, Bodiou-Frère-Mehl 2008, Bodiou-Frère-Mehl 2006.

⁶⁴³ Nous remercions Dominique Frère pour avoir pointé le mouvement dansé suggéré chez les personnages disposés autour du lit et pour la plupart tenant un alabastre.

Les bulles à parfum sont caractérisées par leur forme allongée et par leur forme renflée et double. Leur interprétation repose sur les travaux de Dominique Frère⁶⁴⁴. L'objet apparaît dans une seule représentation de danse, constituant ainsi un *unicum*, et produite en Etrurie intérieure, à Chiusi, au cours du Ve siècle avant J.-C. L'objet est tenu et levé, au-dessus du mort allongé, par un personnage féminin qui tient un alabastre dans l'autre main. La scène se développe dans une scène funèbre, autour du lit d'exposition du défunt.

II.A.4.4. Les armes.

Le quatrième type d'accessoire para-corporel relève des armes. Nous entendons par armes les éléments d'équipement qui servent à mettre un adversaire hors de combat et/ou à s'en protéger. Nous distinguons quatre types d'objets selon leur modalité d'utilisation, à savoir les armes de choc, les armes de jet, les armes tranchantes et les armes défensives.

II.A.4.4.1. Les armes de choc.

Les armes de choc sont caractérisées par leur forme longue et effilée. Dans les 3 cas que nous possédons l'objet est couronné d'une excroissance, feuillue dans la majorité. L'objet peut être un bâton droit ou sarmenteux. L'objet est à identifier comme un thyrsos, bâton caractéristique entouré de pampre et de lierre très fréquent dans l'iconographie dionysiaque, notamment grecque, et d'ordinaire tenu par des ménades⁶⁴⁵. Il est utilisé comme une arme de choc que ces dernières utilisent généralement pour faire fuir les satyres qui tenteraient de les assaillir. Sur un cratère à figures rouges attribué au Peintre de Londres E 497 et daté de la seconde moitié du Ve siècle avant J.-C. (ill. 271), un personnage féminin tient un long bâton à l'extrémité supérieur duquel se développe du lierre. L'objet le sépare d'un satyre qui est tourné vers lui. Dans l'iconographie étrusque de la danse, le motif apparaît sur des objets produits dans le sud de l'Etrurie, à Tarquinia et Vulci au cours du Ve siècle avant J.-C.

II.A.4.4.2. Les armes de jet.

⁶⁴⁴ Id.

⁶⁴⁵ Sur l'iconographie des ménades, nous renvoyons aux travaux suivants : Villanueva-Puig 2009 et Delavaud-Roux 1995, et en particulier p. 11-54.

Les armes de jet sont caractérisées par leur forme longue et effilée. L'une des deux extrémités est couronnée d'une forme triangulaire ou en flèche. Dans les cas les plus anciens chronologiquement tels que les n° 002 ou 001 (ill. 244), aucune extrémité n'est identifiable, cependant l'utilisation de l'objet et sa forme générale amène à l'identifier comme arme de jet. L'arme est toujours utilisée jointe à un bouclier, plus sporadiquement avec un casque et une cuirasse. Elle apparaît dans 42 cas et sur des objets produits dans toute l'Etrurie, de la deuxième moitié du VIIIe siècle au Ve siècle avant J.-C. Elle est l'apanage ordinaire du guerrier. Cette arme de jet ne présente d'ordinaire pas de détails significatifs. Dans 7 cas cependant, l'objet est ondulé de tout son long. D'après Dominique Frère et Laurent Hugot, l'objet ne pouvait pas être de bois et devait être particulièrement inutile dans des contextes de chasse ou de duel en raison de son profil. Il s'agirait alors selon eux d'une arme de parade⁶⁴⁶. Nous n'émettons pas d'avis sur la matière utilisée pour la confection de ces armes puisque l'image ne nous permet pas d'aller très loin sur ce point. En revanche, les ondulations sont liées à l'utilisation même de l'objet. Comme pour la bordure inférieure des tuniques longues étudiées précédemment, les ondulations renvoient au mouvement du porteur qui impacte l'arme tenue. Lorsque l'objet est mis en mouvement, notamment lancé, il effectue des ondulations. Les ondulations conférées à certaines lances signifient leur mise en mouvement, mais aussi les mouvements qui les parcourent et que le porteur leur confère⁶⁴⁷. Dans le cas du n° 315 (ill. 272), plusieurs lances sont lancées. Certaines sont ondulées tandis qu'une d'elles est droite. Il s'avère que les lances ondulées sont représentées encore dans les airs, alors que la lance droite est désormais fichée dans l'abdomen du personnage masculin à droite sur l'image. Elle est donc en arrêt⁶⁴⁸.

Parallèlement, la lance va présenter à l'une de ces extrémités des sortes de petits appendices contre lesquels la main qui tient l'objet est appuyée. D'après Dominique Frère et Laurent

⁶⁴⁶ Frère-Hugot 2003 p. 141 : « Autres armes aux formes étranges, les petites et fines lances serpentiformes qu'on retrouve à plusieurs reprises dans les mains de chasseurs sur des Hydries de Caere. La forme de ces armes, qui en plus ne pouvaient pas être de bois, est impropre à une utilisation dans un contexte cynégétique. La seule explication de la présence d'une telle arme dans des scènes de chasse est qu'il s'agit d'une arme de parade et que ces représentations sont des narrations symboliques. »

⁶⁴⁷ Cf. Jannot 1992, p. 58 ; et Denys d'Halicarnasse, *Antiquités Romaines*, LXXI, 3, qui soulignent la présence de danseurs armés dans la *pompé* des jeux de 499 et leur rythme saccadé et brusque.

⁶⁴⁸ La comparaison avec une scène sexuelle représentée sur un élément de ceinture découvert à Brezice en Slovénie et actuellement conservé à Vienne (ill. 297) renforcerait notre hypothèse. Les mouvements du couple sont en effet indiqués et soulignés par les ondulations conférées à la structure sur laquelle ils s'ébattent.

Hugot, ces appendices pourraient être des stabilisateurs au vue du poids de l'arme, ou des grelots qui rendraient les lances sonores⁶⁴⁹. Les deux interprétations sont tout à fait plausibles. Enfin, ces armes de jet sont tenues selon plusieurs sens de direction. Elles sont à l'horizontale dans 10 cas, vers le bas dans 5 cas, et vers le haut dans 5 cas. La position des objets n'est pas liée à une utilisation particulière. Elle est adaptée à la posture adoptée par le porteur et celle de l'adversaire.

Enfin, dans la majorité des représentations les porteurs ne sont pourvus que d'une seule arme de jet. Dans 2 cas toutefois, ils en tiennent deux. Les personnages sont représentés dans une attitude similaire : ils effectuent un bond qui constitue un mouvement préparatoire et préliminaire à tout engagement offensif. Les deux lances représenteraient alors l'ensemble des armes de jet à disposition du porteur. Chez Xénophon d'ailleurs, dans les conseils prodigués il est indiqué qu'il vaut mieux deux javelots forts et maniables plutôt qu'une longue lance cassante et incommode à porter et à utiliser⁶⁵⁰.

II.A.4.4.3. Les armes tranchantes.

Parmi les armes tranchantes nous distinguons deux types : les épées et les haches. Les premières sont caractérisées par leur forme longue, effilée et à l'extrémité losangique ou triangulaire. Elles peuvent être emmanchées dans une poignée éventuellement munie d'une garde. Les secondes sont caractérisées par une lame de forme triangulaire et curviligne fixée à un long manche droit.

Les armes qui apparaissent le plus fréquemment sont les épées. Celles-ci sont de deux formes : allongée et droite ou allongée et recourbée (ill. 257). Les épées de forme allongée et droite sont l'arme de base de tout personnage guerrier. Les porteurs sont d'ordinaire pourvus d'un casque, d'une cuirasse et d'un bouclier. Cependant, dans les représentations

⁶⁴⁹ D'après Dion Cassius (LXXVII), les Calédoniens utilisaient des lances sonores dans le but de paraître plus effrayants. Cf. Clodoré-Vendries 2002, p. 115-118 et Frère-Hugot 2003, p. 140. Ajoutons à cela, le son produit naturellement par la lance qui pourfend les airs.

⁶⁵⁰ Xénophon, *De l'équitation*, XII, 12 : « Ἀντί γε μὴν δόρατος καμακίνου, ἐπειδὴ καὶ ἀσθενὲς καὶ δύσφορόν ἐστι, τὰ κρανείνα δύο παλὰ μᾶλλον ἐπαινοῦμεν. Καὶ γὰρ ἐξαφεῖναι τὸ ἕτερον δυνατὸν τῷ ἐπισταμένῳ, καὶ τῷ λειπομένῳ οἷόν τε χρῆσθαι καὶ εἰς τὸ ἀντίον καὶ εἰς τὰ πλάγια καὶ εἰς τοῦπισθεν· καὶ ἅμα ἰσχυρότερα τε τοῦ δόρατος καὶ εὐφορότερα ἐστίν. » / « Au lieu d'une lance allongée, qui est cassante et incommode à la main, nous aimons mieux deux javelots de cornouiller. En effet, un homme qui sait manier ces deux javelots peut en lancer un, et garder l'autre pour s'en servir en avant, de côté, en arrière : d'autre part, ces javelots sont plus forts que la lance et plus maniables » (trad. Frère-Hugot 2003).

sélectionnées, ils apparaissent aussi nus, pourvus d'une seule ceinture et d'un bouclier, ou d'un manteau maintenu sur les épaules. L'objet est manipulé de cinq façons différentes. Il est à l'horizontale près de l'abdomen du porteur et dans une position défensive dans 2 cas. Il est sorti de son fourreau dans 4 cas. Il est placé en arrière du corps, et non mise en garde dans 2 cas. Enfin, il est utilisé lors de pas bondissants et acrobatiques dans un cas, et laissé à la taille dans son fourreau dans 1 cas. Les épées de forme allongée et recourbée sont légèrement convexes d'un côté, et plutôt que de posséder une garde double et un manche et un pommeau droits comme sur les épées longues et droites, elles possèdent un manche recourbé, une garde simple et courbée vers l'intérieur, et un pommeau tourné vers l'intérieur. Cette épée est manipulée de deux façons différentes : elle est en garde et placée horizontalement près de l'abdomen du porteur dans 1 cas, ou levée au-dessus de la ligne de la tête du porteur dans un mouvement de perte de contrôle ou de garde dans 2 autres cas. Ces épées, que l'on retrouve dans d'autres scènes, généralement de chasse ou de sacrifice, sont d'ordinaire identifiées comme des *machaira*. Dans l'iconographie grecque, il s'agit d'un objet utilisé pour le sacrifice, éventuellement pour le combat pour des coups d'estoc alors que l'épée favorise plus les coups de taille. Ainsi sur une coupe à figures rouges attribuée au Peintre d'Epitimos et datée de 510-500 avant J.-C., un porc est amené sur un autel pour y être sacrifié (ill. 274). L'outil utilisé possède une lame recourbée.

Les haches apparaissent dans 4 cas, dans des scènes de chasse animalière ou dans des scènes de danse liée à la consommation du vin. Elles apparaissent sur des objets produits dans le sud de l'Etrurie, tel qu'à Tarquinia, ou en Etrurie intérieure, soit à Chiusi, entre le milieu du VI^e siècle et le Ve siècle avant J.-C. Les haches, dans les scènes sélectionnées, ne sont d'ordinaire pas mises en garde, à l'exception de l'exemple n° 420 où les personnages pourvus de haches poursuivent des personnages porteurs de plats couverts de mets (ill. 275)⁶⁵¹. Ces armes de taille sont d'ordinaire employées dans des scènes de sacrifice.

II.A.4.4.4. Les armes défensives.

Par arme défensive nous entendons ici le bouclier. Il apparaît dans 45 scènes de danse et sur des objets produits dans toute l'Etrurie sur une période chronologique très large, du VIII^e au Ve siècle avant J.-C. (cf. par exemple ill. 257). Le bouclier constitue l'élément de base de tout

⁶⁵¹ Sur la scène, cf. Jannot 1984a, p. 21-22, et Jannot 1984b.

armement guerrier. C'est un objet d'ordinaire de forme circulaire dans l'image, et qui est tenu en avant des personnages afin de se protéger. Deux formes principales de bouclier apparaissent : de forme ronde et de forme ovale allongée.

Les boucliers ronds sont les plus communs et les plus représentés. Ils font partie de l'équipement guerrier de base. Ils apparaissent soit de face, soit de profil dans l'image. Lorsque l'objet est de profil, il est toujours positionné en avant du porteur, soit à l'horizontale, soit oblique vers le haut ou plus communément vers le bas. Lorsqu'il est représenté de face, c'est-à-dire lorsque sa forme ronde peut être entièrement appréciée, l'objet est en avant du porteur, ou sur le côté. Lorsqu'il est positionné sur le côté du porteur, sa face postérieure est visible, cachant ainsi le corps du personnage. Si sa face antérieure est au contraire visible, les poignées de l'objet sont ainsi visibles. Deux tailles apparaissent dans l'image. Elles sont déterminées par l'ampleur que l'objet prend par rapport au corps du personnage qui le porte. Ainsi, nous distinguons (1) un bouclier qui cache le corps entre le cou et les genoux, et (2) un bouclier plus petit qui ne cacherait que l'abdomen. Le premier est lié à la pratique du duel. Le second implique une utilisation différente puisqu'elle présente une fonction protectrice beaucoup plus limitée. Dans les cas où ces petits boucliers sont représentés, le porteur lève le deuxième membre supérieur et ferme sa main en poing. Les travaux de Raymond Bloch en 1958 ont permis de relever la présence de petits boucliers légers dans certains mobiliers funéraires tels que celui de la nécropole villanovienne Cipriola⁶⁵². Ces objets, de par leur petitesse, sont justement jugés inaptes au combat⁶⁵³.

Les deux types de bouclier présentent d'ordinaire une bordure extérieure définie (1) par un sursaut lorsque la représentation est en ronde-bosse, (2) par des motifs géométriques tels que points ou une ligne simple lorsque la représentation est en deux dimensions. Dans le cas des boucliers de grande taille uniquement, un appendice central peut être présent au centre de l'objet défensif, ou sur la bordure extérieure. Cet appendice est d'ordinaire en relief, et est double, de forme longue, effilée et recourbée. D'après Nigel Spivey, Dominique Frère et

⁶⁵² Bloch 1958.

⁶⁵³ Id., p. 20 : « Mais, d'une part, ce bouclier est bien petit et mince pour avoir pu servir d'arme protectrice à une époque où les guerriers possédaient des armes de fer aussi redoutables et efficaces que celles de la même tombe. D'autre part, sa forme étrange, exceptionnelle frappe aussitôt et demande au moins un essai d'étude et d'explication. Il faut partir du fait, ce me semble, que la pièce ne pouvait servir véritablement au combat. Or, il s'agit bien d'un bouclier entier, autonome, et non pas d'une lame que l'on pourrait fixer à un plus vaste support de cuir, de métal ou de bois. La pièce forme un tout comme son travail l'indique en tous points et, en conséquence, elle semble impropre à assurer un office de protection efficace contre les armes offensives alors utilisées. »

Laurent Hugot, il s'agirait de plumes (ill. 272)⁶⁵⁴. Nous tendons à affirmer cette hypothèse. Les appendices sont en effet dans de nombreux cas pourvus de stries parallèles et obliques qui pourraient aisément rappeler les lignes des barbes latérales qui recouvrent de tout son long la tige de ces appendices tégumentaires.

Dans 3 cas, le bouclier est de forme allongée et plus exactement ovale. Il présente trois profils différents : droit, échancré ou en huit. Le bouclier ovale droit ne présente pas de trait particulier en dehors de sa forme allongée. Dans le seul exemple à disposition, le n° 190 (ill. 257), l'objet possède trois types d'attache pour le maintenir sur le membre supérieur : une attache principale très large au centre, puis deux attaches fines à la jonction entre le bras et l'épaule et à la main qui la tient⁶⁵⁵. La forme allongée se retrouve communément dans les boucliers romains, alors qu'elle est peu commune dans l'équipement grec. Le bouclier échancré présente au centre de ses deux longs côtés et sur le rebord une échancrure. Le bouclier en huit est une forme très proche, or elle résulte de la fixation ensemble de deux boucliers circulaires. Cette forme est la première à apparaître au deuxième millénaire avant J.-C. en Grèce. Elle prédomine jusqu'au VIII^e siècle avant J.-C. environ, avant d'être remplacée progressivement par la forme ronde, plus aisée.

II.A.4.4. Les instruments de musique.

Le cinquième type d'accessoire para-corporel relève des instruments de musique. Nous entendons tout objet conçu pour produire des sons. Nous distinguons les instruments à vent, les instruments à cordes et les instruments à percussion.

II.A.4.4.1. Les instruments à vent.

⁶⁵⁴ Frère-Hugot 2003, p. 139 : « Des cornes et de grandes plumes apparaissent sur les casque mais aussi, de manière plus surprenante, sur les boucliers. Ainsi, au centre du bouclier apparaissent deux grandes plumes qui se révèlent évidemment être totalement incongrues dans le contexte d'un combat réel » ; Gaultier 2003, p. 84 avec la bibliographie indiquée ; Spivey 1988, p. 595 : « Further criteria for identifying the armed dance now lead us away from Attic models, and Plato too. I doubt if Plato ever saw a crested shield: Greek shields were occasionally embossed with plastic masks or serpents, but usually they were decorated with simple painted blazons 'of no structural significance'. The affixing of long plumes to a shield in such a way as to project forward from each side seems so grossly impractical that one is tempted to regard them as tokens of ritual showiness, like the gladiatorial *pimmirapi*. They are first depicted in the work of the Micali Painter: he seems to have a very precise idea of what he wants to draw, and I know of no foreign models that could have inspired or misled him to graft curling plumes onto his shields ».

⁶⁵⁵ Ce système d'attaches complexe serait une caractéristique étrusque. Cf. Liébert 2006, p. 145.

Les instruments à vent se caractérisent par le son qui résulte de la mise en vibration de la colonne d'air qu'il contient. Ils sont donc d'ordinaire portés à la bouche. Nous distinguons deux types d'instruments à vent dans l'iconographie étrusque de la danse : la double flûte, proche de l'*aulos* grec, et la flûte à tuyaux fixes et multiples, plus communément appelée la flûte de Pan ou la *syrinx*.

II.A.4.4.1.1. La double flûte.

La double flûte est la plus commune. Elle apparaît dans l'iconographie étrusque au VI^e siècle avant J.-C. puis se développe jusqu'à l'époque hellénistique⁶⁵⁶. Elle est très proche des exemplaires grecs, que l'on qualifie d'*aulos*, et dont elle pourrait être issue. Elle s'en dissocie toutefois par quelques caractéristiques que rappelle Olga Sutkowska en 2009⁶⁵⁷. La double flûte est de manière générale présente dans le bassin méditerranéen mais peut diverger par certains aspects selon la culture⁶⁵⁸. Comme le rappellent Jean-René Jannot⁶⁵⁹, puis Stephan Steingraber⁶⁶⁰, la double flûte étrusque apparaît dans une gamme très large de scènes iconographiques, ce qui souligne sa diffusion et sa popularité. Elle se rencontre ainsi dans des scènes mythologiques, des scènes de banquet, de danse, de rencontre, de compétitions athlétiques, de cérémonie funèbre, de cortège de magistrats, ou de procession. Dans les représentations de danse, les joueurs de double flûte sont figurés selon trois modalités : statiques, en marche, ou en mouvement fort. Ces trois modalités renseignent sur son implication dans la danse et, comme nous le verrons, sur la temporalité de la danse. Dans la majorité des cas, la double flûte est tenue à deux mains et portée à la bouche du musicien dont les joues se gonflent (ill. 50). Le musicien peut être pourvu d'un dispositif particulier sur le visage, d'une bande étroite qui enserre les joues et passe devant la bouche (ill. 276). Si l'on

⁶⁵⁶ Steingraber 2009, p. 37 : « Cronologicamente la grande maggioranza delle rappresentazioni di musicisti e strumenti musicali nell'arte etrusca è databile dal VI al II sec. a.C., cioè dal periodo arcaico all'epoca ellenistica. Dal periodo orientalizzante del VII sec. a.C. conosciamo molte meno rappresentazioni ma alcuni strumenti originali ».

⁶⁵⁷ Cf. Sutkowska 2009, p. 79-92, et en particulier p. 83 : « The organological analysis based upon music iconographical sources reveals some differences as well as similarities between the Etruscan and Greek double pipes. The main characteristics distinguishing the Etruscan type is (1) the presence of a wide brown-coloured ring at the proximal end of the main tubes and (2) a bell as an inherent part of the instrument. In turn, the characteristics presented only in the Greek aulos are (1) the extension separated from the other parts by narrow rings, (2) an unequal length of the pipes in one instrument, and (3) an indication of the use of mechanical devices in form of metal rings ». Nous refusons donc d'employer le terme grec d'*aulos* afin de qualifier la double flûte étrusque. Jean-René Jannot souligne de plus l'extrémité évasée des deux tuyaux que l'on ne retrouve pas dans les exemples grecs. Cf. Jannot 1974.

⁶⁵⁸ Les premières traces, iconographiques, se situent au Moyen-Orient et dans les Cyclades. Cf. Sutkowska 2009, p. 84, Orthmann 1985 pour le relief ill. 10 et van Schaik 1998, p. 78 pour l'ill.11.

⁶⁵⁹ Jannot 1974.

⁶⁶⁰ Steingraber 2009, p. 37-44.

suit les travaux d'Annie Bélis, il s'agirait du même système que la *phorbéia* grecque, attestée de l'époque archaïque à l'époque romaine, qui permet à la fois un meilleur maintien de l'instrument et un meilleur contrôle de l'air pour une émission régulière et continue, surtout lors de longues représentations⁶⁶¹. Jean-René Jannot a relevé les différences de position des tuyaux. Ils peuvent être dirigés vers le bas, ou vers le haut⁶⁶². Nous constatons en effet que dans 70 cas l'instrument est dirigé vers le bas (ill. 276). Dans 9 cas, il est dirigé vers le haut. Et dans 6 cas, il adopte une position strictement horizontale. D'après Jean-René Jannot, la position vers le bas de la double flûte entraînait un son grave, tandis que la position vers le haut de l'instrument entraînait des sons plus aigus⁶⁶³. Ces distinctions révéleraient ainsi des positions et des sons privilégiés selon le contexte. Nous pensons au contraire que la position de l'objet est adaptée à la place disponible sur l'objet qui accueille la représentation, et au système intrinsèque de l'image⁶⁶⁴. Enfin, dans trois cas, l'objet n'est plus porté à la bouche du musicien, et les tuyaux sont désolidarisés. Le personnage exécute alors des pas de danse en tenant dans chaque main un tuyau et se fond parmi l'ensemble des acteurs dansant.

II.A.4.4.1.2. La flûte à tuyaux fixes et multiples.

La flûte à tuyaux fixes et multiples est beaucoup plus rare puisqu'elle n'apparaît que sur les n° 451 et 495 (ill. 35). D'après Jean-René Jannot, il existerait trois types de flûte à tuyaux fixes et multiples, qu'il nomme syringe ou *syrinx* : « celle du duo avec la cithare dissymétrique et des trios qui charment Ulysse ; l'instrument trapézoïdal joué par une femme Sirène [...]. La *Syrinx* rectangulaire qui exécute des musiques de danse, tantôt rapides, tantôt plus calmes, a certainement des aptitudes à l'exécution de passages de virtuosité : elle concurrence sans

⁶⁶¹ Cf. Bélis 1986, p. 209 et suiv. et Paquette 1985, p. 33.

⁶⁶² Jannot 1974, p. 133 : « Nous avons soigneusement observé deux faits : - l'inclinaison générale des instruments, - et l'angle relatif qu'ils forment entre eux. [...] nous pensons que, lorsqu'on soulève le tuyau [...], « l'aulos sonne plus aigu dans toutes ses notes », tandis que, lorsqu'on abaisse [...], « le son de l'aulos est à nouveau abaissé ». [...] Il va donc de soi qu'une position plus relevée correspond à une musique plus aiguë, une position plus basse à une musique plus grave : - la position horizontale correspond aux scènes de prothésis et à la plupart des banquets ; - les danses en armes sont accompagnées de flûtes tenues horizontalement ; - les cortèges graves et lents sont guidés par des auloi tournés vers le sol ; - l'aulète relève ses deux auloi dans une scène de danse très animée, où les danseurs semblent comme possédés ; - dans les calmes scènes de danse funéraire, l'aulos est tenu entre 45° et 60° et se relève dès que le tempo s'accélère. » L'auteur cite aussi Aristoxène de Tarente qui rappelle un procédé analogue, mais le relie à une augmentation de la pression dans les poumons.

⁶⁶³ L'auteur cite les conclusions de K. Schlessinger, qui lui-même commente le *pseudo Plutarque*. Cf. Jannot 1974, p. 133, notes 19, 20 et 22. Ainsi, la double flûte, lorsqu'elle est soulevée, émettrait des sons plus aigus alors que lorsqu'on l'abaisse les sons deviendraient plus graves. Ceci pourrait ainsi expliquer qu'une double flûte tournée vers le sol guide les cortèges lents et graves. La position horizontale de ses tuyaux se retrouverait dans les scènes de *prothésis* et de banquet. En revanche, l'instrument serait plus communément figuré relevé vers le ciel dans les scènes de danses plus animées.

⁶⁶⁴ Cf. Partie III de la présente étude, et en particulier p. 876.

doute l'*aulos*. Enfin, l'instrument carré dont jouent les Silènes [...] »⁶⁶⁵. Celle qui apparaît dans notre corpus serait la seconde, de forme rectangulaire. L'instrument comporte environ huit tuyaux, de même longueur et qui mesureraient environ trente-cinq centimètres⁶⁶⁶. L'objet est tenu des deux mains. La main gauche est positionnée d'ordinaire dans la partie inférieure de l'instrument, tandis que la main droite se positionne sur la partie supérieure.

II.A.4.4.2. Les instruments à cordes.

Les instruments à cordes se caractérisent par la présence de cordes tirées sur une armature et que l'on fait vibrer avec les doigts ou avec un objet. L'étude de Jean-René Jannot en 1979 reste une référence⁶⁶⁷. Il distingue trois types d'instrument : les harpes, les instruments à manche et les lyres et cithares⁶⁶⁸. Les instruments à cordes que l'on rencontre dans notre corpus correspondent à ce dernier type. Nous distinguons en effet les lyres, qui sont pourvues d'une caisse de résonance de la forme d'une carapace de tortue⁶⁶⁹, et les cithares, qui sont pourvues d'une caisse de résonance solide et de bras fixés dans cette dernière⁶⁷⁰.

II.A.4.4.2.1. Les lyres.

Les lyres sont présentes dans douze cas et apparaissent entre la fin du VI^e et la fin du Ve siècle avant J.-C. avec un nombre de représentation plus important au passage du siècle. Les représentations proviennent essentiellement de l'Etrurie du sud, tel que Tarquinia ou Vulci, et seul un exemple est retrouvé en Etrurie intérieure, dans la région de Chiusi. L'instrument apparaît principalement dans des contextes liés à la consommation du vin – le joueur est alors parmi les danseurs, ou satyresque (ill. 52). Il peut être tenu d'une seule main et alors dirigé

⁶⁶⁵ Jannot 2009, p. 181.

⁶⁶⁶ Id., p. 179.

⁶⁶⁷ Les travaux dans le domaine étrusque sont très limités. L'auteur indiqué les mentionne, cf. Jannot 1979, p. 472, note 14.

⁶⁶⁸ Jannot 1979, p. 471 : « Chacun sait que les instruments antiques à cordes pincées se rattachent à trois familles principales : le groupe des harpes, dont les cordes sont de longueur inégale, celui des instruments à manche, et celui des lyres et cithares dont la caractéristique est de présenter une série de cordes de longueur égale, parallèles ou sub-parallèles, tendues entre une caisse de résonance et une barre horizontale soutenue par deux bras ».

⁶⁶⁹ Ibid. : « On donne le nom de lyre (*λύρα*) à l'instrument dont la caisse est faite d'une carapace de tortue sur laquelle on a tendu une peau de bœuf, et dont le son est, au dire des anciens, « plein et mâle ». [...] La caractéristique fondamentale de tous ces instruments est l'usage d'une caisse de résonance à peau tendue et en écaille de tortue ».

⁶⁷⁰ Id., p. 471-472 : « On donne le nom de cithare (*χιθάρα*) à l'instrument entièrement construit, dont la caisse de résonance est en bois, et la table, en bois également. A cette famille des cithares appartiennent autant la *φόρμιγξ* que la cithare dite « en berceau », la grande cithare des concours ou la cithare à caisse carrée de l'époque hellénistique. Les bras sont dans le prolongement de la caisse, parfois étroitement solidaires de celle-ci, et toujours d'une forme parallélépipédique ».

vers le haut et le bas. Le joueur s'est arrêté de jouer et danse avec les autres acteurs (ill. 55). Il est dans d'autres cas tenu des deux mains et porté en avant du corps. Une main est ouverte et positionnée en arrière des cordes tandis que la seconde est en avant et semble les pincer. Cette disposition permet à la première main de gérer la mélodie et l'intensité des notes⁶⁷¹. Dans l'iconographie grecque, l'objet est toujours lié aux banquets et *symposia*⁶⁷².

II.A.4.4.2.2. Les cithares.⁶⁷³

Les cithares sont présentes dans la majorité des cas et apparaissent entre la deuxième moitié du VIII^e siècle et la fin du Ve siècle avant J.-C. Elles sont plus fréquemment représentées en Etrurie intérieure, et principalement à Chiusi, qu'en Etrurie du sud tel qu'à Tarquinia. Elles apparaissent dans des contextes liés à la consommation du vin – le joueur est alors, comme avec la lyre, parmi les danseurs. Le personnage est cependant dans une attitude plus réservée et mesurée que ces derniers, jusqu'à être posté à un endroit donné pour jouer. Dans de rares cas, le musicien a arrêté de jouer, laissant ainsi le champ musical libre au joueur de double flûte qui l'accompagne. L'objet est d'ordinaire tenu des deux mains et placé en avant du corps. Une main est ouverte et positionnée en arrière des cordes tandis que la seconde est en avant et semble les pincer. Cette disposition a le même effet que pour la lyre. La première main est cependant invisible dans certains cas. Dans l'iconographie grecque, ce type d'instrument est lié aux concours musicaux⁶⁷⁴. Il s'agit d'un objet lourd qui nécessite une très grande maîtrise⁶⁷⁵ et une position statique de manière à ce que le joueur se concentre entièrement sur son jeu de doigts⁶⁷⁶. Dans l'iconographie étrusque, l'instrument peut de même être joué avec un plectre, que l'on distingue nettement dans les exemples n° 487 et 170 puisqu'il est relié par un lien à la caisse de résonance (ill. 159 et 278), ou le n° 475 où il est

⁶⁷¹ C'est un procédé que l'on note par exemple dans les représentations où la cithare est utilisée. Cf. par exemple Bélis 1995, p. 1049-1051.

⁶⁷² Bélis 1999, p. 9 : « Elle [la musique] était aussi un lien social : lors des banquets si chers aux Grecs, le citoyen athénien du siècle de Périclès se devait de savoir chanter agréablement et toucher de la lyre. »

⁶⁷³ La cithare est, en Grèce, l'instrument parmi ceux à cordes qui est le plus apprécié. Cf. Bélis 1995, p. 1025 : « Si, parmi les vents, l'*aulos* fait figure d'instrument vedette, surtout à Thèbes, c'est, parmi les cordes, la cithare qui, depuis l'époque archaïque jusque dans les derniers temps de l'Empire romain, reste l'instrument-roi ». Sur la facture de l'objet, cf. Bélis 1995, p. 1027-1046.

⁶⁷⁴ Cf. en particulier Bélis 1995 et Bélis 1999, p. 123 et suiv.

⁶⁷⁵ Bélis 1995, p. 1025 : « A la différence de la lyre des écoliers athéniens ou des musiciens amateurs, elle fut, en Grèce du moins, réservée à l'usage des seuls musiciens professionnels, pour cette raison, formulée par Aristote dans ses Poétiques, qu'elle est un instrument τεχνικόν, extrêmement difficile à jouer, et requiert de l'exécutant une véritable virtuosité (χειρουργία) dont le musicien n'acquiert la maîtrise qu'au terme d'un apprentissage long et éprouvant, comme le soulignent plusieurs auteurs ». C'était alors l'instrument des musiciens professionnels. Cf. Bélis 1995, p. 1046.

⁶⁷⁶ Jannot 1979, p. 471 ; Bélis 1995, p. 1049 et suiv.

tenu dans la main levée du joueur qui désormais danse (ill. 277). L'utilisation de la cithare dans un contexte étrusque apparaît moins figée que dans l'iconographie grecque.

II.A.4.4.3. Les instruments à percussion.

Les instruments à percussion se caractérisent par la manière dont on les utilise : ils sont frappés, et ainsi leur rôle est principalement rythmique. Ces instruments ont relativement été peu étudiés pour l'Etrurie au regard des instruments à vent et à cordes. Nous en distinguons trois types : les crotales, les cymbales et la ceinture à percussion.

II.A.4.4.3.1. Les crotales.

Les crotales apparaissent dans l'iconographie de la danse entre la fin du VI^e siècle et la première moitié du Ve siècle avant J.-C. Elles sont plus communément représentées en Etrurie du sud et dans le Latium, tel qu'à Tarquinia, Vulci ou Satricum, et moins fréquemment en Etrurie padane tel qu'à Spina, ou en Etrurie intérieure telle qu'à Chiusi ou Casalecchio di Reno. Ils apparaissent dans divers contextes : de consommation du vin – les musiciens sont alors parmi les danseurs –, sportif et guerrier – ils accompagnent un danseur armé – ou satyresque. Le personnage en charge des crotales se distingue dans la majorité des cas par sa nudité (ill. 128) – il est alors de sexe masculin – ou par une tenue vestimentaire composée d'une tunique longue sur laquelle est enfilée une tunique courte jusqu'à la taille. Cette tenue, que l'on retrouve uniquement sur les musiciens aux crotales, tend à les différencier des autres danseurs. Cette différenciation pourrait être rapprochée des exemples grecs de musiciens en représentation qui font preuve d'un soin particulier dans leur tenue⁶⁷⁷. Sur l'amphore E 270 conservée à Londres, l'aulète en représentation – donc placé sur une estrade et en costume d'apparat – est vêtu d'une longue tunique sur laquelle un vêtement plus court, à carreaux, est enfilé (ill. 279). Dans de rares cas, le musicien peut porter une simple tunique longue transparente – il ne porte alors qu'un crotale (ill. 265) –, un pagne autour de la taille, ou la tenue commune revêtue par une partie des danseurs : une tunique longue agrémentée d'un manteau maintenu sur les épaules (ill. 53). Dans l'iconographie grecque, le port de crotales est de manière égale l'apanage des femmes et des hommes. Dans un contexte de consommation du vin, et notamment à l'occasion du *komos*, les crotales seront jouées par un personnage

⁶⁷⁷ Sur le soin apporté, cf. Bélis 1999, p. 102-112.

masculin qui fait partie des convives comme sur un cratère à colonnettes attribué à Euphronios (ill. 280). Dans un contexte dionysiaque et mythologique, ce sont les ménades qui jouent communément des crotales, ou les satyres qui les accompagnent.

II.A.4.4.3.2. Les cymbales.

Nous ne comptons qu'un seul exemple de cymbales : sur la paroi du fond de la tombe n° 495 dite des Jongleurs à Tarquinia qui date de la fin du VI^e siècle avant J.-C.⁶⁷⁸. Cet instrument est composé de deux disques sonores identiques, d'ordinaire légèrement convexes en leur milieu, et avec un orifice en leur centre – visible sur l'un des disques dans l'exemple mentionné. Le principe est de frapper ou froter, selon l'effet recherché, les deux disques ensemble. Sur la paroi du fond de la tombe des Jongleurs, chaque cymbale est portée dans chacune des mains du personnage masculin en pied dans une cuve à raisin. Un membre supérieur est ramené près du buste tandis que le second est porté vers l'avant, comme pour prendre de l'élan avant le fracas des disques l'un sur l'autre. L'utilisation de cymbales est établie en Grèce, à une époque contemporaine. Cependant c'est la mise au jour récente de paires de cymbales à Agrigente⁶⁷⁹ qui permet d'offrir l'élément de comparaison le plus éloquent et d'attester que l'instrument, régulièrement utilisé en Grèce⁶⁸⁰, était aussi joué en Italie préromaine. L'*unicum* que représente cependant la scène de la paroi du fond de la tombe des Jongleurs à Tarquinia laisse supposer une utilisation exceptionnelle de ces cymbales et de plus dans un contexte particulier. Les travaux suscités par cette scène unique, qui trouve un parallèle, néanmoins quelque peu différent, dans la tombe n° 524 dite du Singe à Chiusi⁶⁸¹, ont proposé plusieurs interprétations, à partir de ce personnage aux cymbales, positionné dans une cuve à vin et accompagné d'une danseuse au candélabre. Mario Moretti y voyait des anneaux qui étaient lancés sur le candélabre tenu en équilibre sur la tête du personnage féminin positionné en face de la cuve⁶⁸². L'interprétation est reprise par Stephan Steingraber en 1984⁶⁸³, de même que par Jean-Paul Thuillier en 1985⁶⁸⁴, et plus récemment par Francesco

⁶⁷⁸ Nous remercions ici Annie Bélis qui nous a suggéré cette hypothèse très convaincante, et que nous reprenons.

⁶⁷⁹ Cf. Bellia 2012, p. 3-49.

⁶⁸⁰ Sur les cymbales grecques, cf. les travaux d'Annie Bélis : Bélis 1999. Cf. aussi West 1992.

⁶⁸¹ Le musicien positionné en pieds dans la cuve à vin joue toutefois de la double flûte, et non des cymbales.

⁶⁸² Moretti 1966, p. 17-30.

⁶⁸³ Steingraber 1984, p. 315-316.

⁶⁸⁴ Thuillier 1985a, p. 622 : « Sur la paroi du fond de cette tombe, une jeune femme semblable à celle de la Tombe du Singe tient en effet un candélabre en équilibre sur la tête cependant que son jeune partenaire, à droite, lance des anneaux sur le candélabre. »

Roncalli⁶⁸⁵. En 1989, Bruno D'Agostino reprenait de même l'interprétation, mais proposait aussi d'y voir des pains, comme les *kottabia*, que l'on donnait lors de fêtes nocturnes, les *pannykides*⁶⁸⁶. Cependant, la forme ronde des objets tenus, leur position dans les mains et leur teinte ne laisse aucun doute selon nous, et selon Annie Bélis, quant à des cymbales de bronze.

II.A.4.4.3.3. La ceinture à percussion.

Nous ne comptons qu'un seul exemple de ceinture à percussion : sur la paroi du fond de la tombe n° 495 dite des Jongleurs à Tarquinia qui date de la fin du VI^e siècle avant J.-C. (ill. 281 et 282). Cet instrument est composé d'une multitude de disques identiques placés les uns à la suite des autres, formant ainsi une ceinture ou une guirlande musicale. Elle entoure la taille du personnage et est croisée sur le buste. Elle est ainsi maintenue sur les deux épaules. Nous pensons que le simple mouvement du corps permettait de mettre en branle la ceinture et ainsi de créer du son. Sa représentation est ici exceptionnelle. Cette interprétation est formulée à partir de la comparaison établie avec les cymbales tenues par le personnage masculin représenté dans l'une des deux cuves et précédemment étudié. Il n'existe pas de parallèles à notre connaissance dans le bassin méditerranéen.

⁶⁸⁵ Steingraber 1984, p. 315-316 ; Roncalli 2006, p. 418.

⁶⁸⁶ D'Agostino 1993, p. 193-suiv.

II.B. Les postures et les gestes de la danse étrusque.

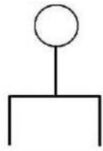
Notre documentation regroupe 2143 postures. L'étude attentive de ces dernières a révélé quatre principaux types de gestes et quatre modes d'exécution déterminés par le traitement des membres inférieurs. Nous différencions ainsi les membres supérieurs, producteurs de gestes, qui concernent la partie haute du corps et rassemblent les bras, les avant-bras et les mains, et les membres inférieurs, qui sont constitués des cuisses, des jambes et des pieds. La combinaison des membres supérieurs avec les membres inférieurs crée seize postures corporelles – ou *schemata* – différentes (cf. tableau typologique ill. 283 et 284). Alors que la posture est la position et l'attitude, volontaire ou non, d'un corps tout entier, le geste, induit par les membres supérieurs et en particulier les mains, éventuellement la tête, détermine l'action du corps. Dans ce cadre, les membres inférieurs accompagnent le geste, l'amplifient et déterminent son mode d'exécution.

Dans cette étude, les membres inférieurs sont classés des plus statiques aux plus dynamiques. Les premiers correspondent à une position complètement statique, ils sont joints et tendus, parfois fléchis. Les seconds introduisent un mouvement léger et peu rapide, tel que la marche. Ils sont alors représentés légèrement espacés, rarement fléchis. Les troisièmes introduisent un mouvement plus rapide, tel que la course. Ils forment un écart important et peuvent être fléchis. Les quatrièmes présentent un mouvement fort et bondissant. Ils sont fortement écartés, régulièrement fléchis et l'un d'eux peut souvent être levé en avant ou en arrière. Dans certains cas, l'axe du corps, seul ou accompagné du fort mouvement des membres inférieurs, n'est plus strictement à la verticale mais courbé et oblique vers la gauche ou la droite. Les gestes sont classés selon un ordre vertical, de bas en haut. Le premier consiste à diriger les deux membres supérieurs vers le bas, en-deçà du nombril, le second à les placer dans une position centrale de part et d'autre de la figure, entre la ligne des épaules et la taille, le troisième à les placer de manière asymétrique de part et d'autre de la figure, et enfin le quatrième à les lever au-delà de la ligne des épaules.

De la combinaison des membres supérieurs et des membres inférieurs résulte donc des positions corporelles que nous agencions typologiquement de la plus introvertie à la plus extravertie. Chaque *schema* comporte des variantes, eux-mêmes agencés du plus introverti au

plus extraverti (ill. 284). Ces variantes constituent les différentes manières de représenter une même posture et, comme présenté préalablement, elles correspondent aux déplacements et décalages plus ou moins marqués présents dans chacun des types distingués. Elles sont définies à la fois par le traitement précis de la tête, les membres supérieurs, le positionnement des mains qui vient préciser l'action de chaque acteur, les membres inférieurs et l'axe du corps. Ces variantes permettent une appréhension plus détaillée du mouvement évoqué dans l'image⁶⁸⁷. Elles sont elles-mêmes traitées de la plus introvertie à la plus extravertie.

II.B.1. Type A : positionnement des membres supérieurs vers le bas.



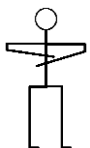
Le type A consiste à porter les membres supérieurs vers le bas. Le geste est dit descendant. Les membres supérieurs sont positionnés en-dessous de la ligne des épaules et positionnés près du buste. Le type comporte trois sous-types qui se différencient par les variations au niveau des bras, des avant-bras et des mains, créant ainsi des manières différentes de le représenter et induisant des variations qui créent une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.1.1. Sous-type 1.



Le premier sous-type renvoie à un geste dont les avant-bras et les mains sont ramenés sur le buste. Ils tendent à être positionnés à l'horizontale. Les mains peuvent être jointe, superposées ou adjacentes.

II.B.1.1.1. *Schema* AA.1



Le *schema* AA.1 correspond au sous-type A.1 combiné au mode d'exécution A. Les membres supérieurs sont fortement pliés. Les avant-bras et les mains sont ramenés sur le buste. Ils sont d'ordinaire positionnés à l'horizontale. La tête est dans le sens de direction du corps. Les membres inférieurs sont statiques, joints et tendus. Les pieds sont à plat et joints. Il s'agit principalement de postures de lamentation qui consistent à se frapper la

⁶⁸⁷ Dans l'étude de la représentation du corps, nous distinguons (1) la tête (2) le buste, (3) les membres supérieurs dont nous distinguons le bras (de l'épaule au coude), l'avant-bras (du coude au poignet) et la main, et (4) les membres inférieurs dont nous distinguons la cuisse (de la hanche au genou), la jambe (du genou à la cheville), et le pied.

poitrine. Il existe onze variantes déterminées par des variations localisées dans les membres supérieurs.

II.B.1.1.1.1. *Schemata* de lamentation.

II.B.1.1.1.1.1. Le frappement de poitrine.

II.B.1.1.1.1.1.1. Variante AA.1-1.

Mains portées au cou.

La variante AA.1-1 apparaît sur une série de statuettes en bucchero découvertes dans l'antichambre de la tombe Regolini-Galassi à Cerveteri⁶⁸⁸. Les gestes effectués par les petits personnages sont très divers. Luigi Pareti les classe en quatre groupes que nous reprenons⁶⁸⁹. Le premier geste appartient au groupe I. Il consiste à se porter les deux bras sur le torse et à relever les deux mains sous le menton⁶⁹⁰. Ce geste est tout à fait absent des représentations funéraires orientales. Seule sa présence ici, dans un contexte funéraire qui reproduit l'exposition du mort nous permet d'affirmer qu'il s'agirait d'un geste de lamentation.



Ainsi, les membres supérieurs sont pliés en angle aigu. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et ramenés vers l'intérieur. Les coudes s'inscrivent sur l'abdomen. Les avant-bras, sur la poitrine, sont à la verticale vers le haut. Les mains sont ouvertes et positionnées en hauteur sur la poitrine. Elles sont obliques, dirigées vers le haut et l'extérieur. Les paumes sont orientées vers l'extérieur. La posture renvoie à un mouvement statique et contenu.

Le geste apparaît aussi sur la statue 177642 qui provient de la phase de construction la plus ancienne de la tombe à chambre C de la nécropole de Casa Nocera à Casale Marittimo⁶⁹¹. Le personnage a les bras ramenés le long du corps (ill. 285). Les avant-bras sont levés sur la poitrine et les mains positionnées au niveau du cou. Le contexte archéologique ne pouvant

⁶⁸⁸ Cf. l'exemple n° 124 qui regroupe une série de trente-trois statuettes en bucchero.

⁶⁸⁹ Pareti 1947, p. 273 : « Nel I gruppo ambe le mani sono sotto il mento ; nel II gruppo la mano sinistra è sotto il mento e l'altra sul ventre ; posizione invertita nel III gruppo, in cui la mano sotto il mento è la destra ; mentre nel IV gruppo, femminile, la sinistra è aperta sulla guancia sinistra, e la destra stesa pendente sul davanti. »

⁶⁹⁰ Nous rajoutons à ce groupe les deux statues masculines de la tombe C de Casale Marittimo (ill. 285).

⁶⁹¹ Esposito 2001, p. 31-33.

être précisé, il est difficile d'établir avec certitude si ces gestes appartiennent au rituel de la lamentation funèbre. La statue 177642 peut toutefois être rapprochée des statuettes en *bucchero* de la tombe Regolini-Galassi à Cerveteri et en particulier du groupe I défini par Luigi Pareti. Ces statuettes sont d'ailleurs contemporaines des statues de Casale Marittimo puisqu'elles sont datées de 650 avant J.-C. environ.

II.B.1.1.1.1.1.2. Variante AA.1-2.

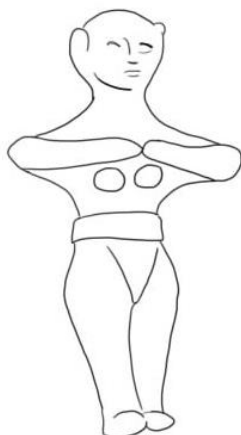
Mains jointes sur l'abdomen.



La variante AA.1-2 apparaît sur cinq objets⁶⁹². Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu. Les bras sont à la verticale vers le bas. Les avant-bras sont obliques vers le haut et ramenés sur le buste. Les mains sont dans l'alignement des avant-bras. Elles sont positionnées au centre de l'abdomen et sont jointes. Les paumes sont tournées vers l'intérieur. La posture renvoie

à un mouvement statique et contenu.

II.B.1.1.1.1.1.3. Variante AA.1-3.



Position parallèle des bras et des avant-bras.

La variante AA.1-3 est illustrée par un groupe objet⁶⁹³. Il s'agit de cinq statuettes provenant du tumulus de Poggio Gallinaro à Tarquinia. Ces cinq figurines féminines sont vêtues d'un pagne au niveau de la taille. Elles exécutent toutes le même geste : celui de se porter les deux mains sur la poitrine. Les bras sont placés horizontalement. Les avant-bras sont ramenés sur l'abdomen et

placés perpendiculairement au corps. Ainsi, les membres supérieurs sont fortement pliés. Les bras sont positionnés à l'horizontale et orientés vers les extérieurs. Ils sont dans la ligne des épaules. Les avant-bras sont à l'horizontale et ramenés sur le buste. Ils s'inscrivent sur les

⁶⁹² Cf. les n° 128, 129, 134, 135, 131.

⁶⁹³ Cf. n° 123. Localisée au nord-ouest de Tarquinia, la tombe de Poggio Gallinaro découverte en 1971 a livré cinq statuettes en *bucchero*. Elles étaient localisées au fond du *dromos* d'accès devant la porte qui mène à la chambre funéraire. Cf. Bonghi Jovino 1986, p. 206-216 ; Colonna 1973b, p. 549 ; Cataldi 2001, p. 45 ; Haynes 2000, p. 81 ; Massa-Pairault 1997, p. 327 ; Bartoloni 2000a, p. 305-306 ; Colonna-Di Paolo 1997, p. 162-163.

bras. Les mains sont dans l'alignement des avant-bras. Elles sont positionnées sur la poitrine. Les paumes sont tournées vers l'intérieur. La posture renvoie à un mouvement statique dans la partie inférieure du corps, mais ample et extraverti dans la partie supérieure.

Ce geste est rare dans les représentations orientales. Le sarcophage du roi Ahiiram qui provient de Byblos peut nous offrir toutefois un élément de comparaison (ill. 286). L'un des petits côtés accueille quatre personnages féminins qui exécutent des gestes de déploration. D'eux d'entre eux se portent les mains sur la poitrine. Les bras sont obliques et dirigés vers le bas. Les avant-bras sont placés horizontalement sur l'abdomen.

La position très horizontale des bras des statuettes tarquiniennes ne trouve toutefois aucun modèle oriental. La dimension funèbre de ces figurines ne fait cependant pas de doute. La comparaison pouvant être établie avec le sarcophage de Byblos et leur position même dans la tombe nous permet en effet de leur attribuer une fonction funéraire. Aussi, d'après Françoise-Hélène Massa-Pairault, trois plectres en ivoire (ill. 287), baguettes utilisées avec des instruments à cordes, accompagnaient le mobilier funéraire⁶⁹⁴. Il est probable que la présence de ces éléments renverrait à l'exécution d'une musique funèbre. Ces plectres joints aux statuettes évoqueraient aussi une danse funèbre exécutée à l'occasion des funérailles. Les lamentations étant un rite auquel s'adjoignaient des musiciens, ces instruments confirmeraient donc la définition des gestes exécutés par les figurines.

II.B.1.1.1.1.4. Variante AA.1-4.

Position asymétrique des membres supérieurs (main droite au-dessus de la main gauche).

La variante AA.1-4 est illustrée par quatre objets⁶⁹⁵. Les bras sont à l'horizontale et orientés vers les extérieurs. Ils suivent la ligne des épaules. Les avant-bras sont positionnés

⁶⁹⁴ Massa-Pairault 1997, p. 328.

⁶⁹⁵ Cf. les n° 126, 132, 133, 136. Notre corpus pour les variantes AA.1-5 et AA.1-6 est constitué principalement des urnes cinéraires provenant de Chiusi. Du milieu du VII^e siècle à la seconde moitié du VI^e siècle avant J.-C., la région de Chiusi se caractérise par une production d'urnes cinéraires caractéristiques. Ces dernières sont de forme biconique, rappelant ainsi les modèles antérieurs de l'époque villanovienne. Le couvercle est pourvu d'une statuette sommitale. L'épaule et le couvercle accueillent une série de petites figurines auxquelles s'ajoutent des protomés de griffons. Helle Damgaard-Andersen relève dix-sept œuvres. Cf. Damgaard-Andersen 1993, p. 43. Notre corpus regroupe douze urnes complètes ou incomplètes. Notre sélection a été déterminée par l'état de conservation des objets. Sur quelques œuvres en effet il est impossible de déterminer le geste qu'effectuaient certaines figures. Dans le cas des œuvres incomplètes, il s'agit surtout des figurines restantes qui très souvent étaient localisées sur l'épaule ou le couvercle d'une urne. Aussi, nous avons écartée l'urne qui proviendrait de

obliquement et ramenés sur le buste. Les mains sont dans l'alignement des avant-bras. Elles sont positionnées sur la poitrine et côte à côte. La main droite est au-dessus de la main gauche. Les paumes sont tournées vers l'intérieur. La posture renvoie à un mouvement statique par le traitement de la partie inférieure du corps, mais ample et extraverti dans la partie supérieure.



II.B.1.1.1.1.5. Variante AA.1-5.

Position asymétrique des membres supérieurs (main gauche au-dessus de la main droite).

La variante AA.1-5 est illustrée par un objet⁶⁹⁶. Les bras sont à l'horizontale et orientés vers les extérieurs. Ils suivent la ligne des épaules. Les avant-bras sont positionnés obliquement et ramenés sur le buste. Les mains sont dans l'alignement des avant-bras. Elles sont positionnées sur la poitrine et côte à côte. La main gauche est au-dessus de la main droite. Les paumes sont tournées vers l'intérieur. La posture renvoie à un mouvement statique par le traitement de la partie inférieure du corps, mais ample et extraverti dans la partie supérieure.



II.B.1.1.1.1.6. Synthèse sur les variantes AA.1-4 et AA.1-5.

Les gestes de lamentation sont effectués par les figurines placées sur l'épaule et le couvercle d'urnes cinéraires. Les grandes figures en pieds placées sur le sommet effectuent des gestes qui n'appartiendraient pas au rituel de la lamentation funèbre. Ces gestes se résument souvent en une main portée à la poitrine. La seconde main est levée haut devant la figure ou portée à la bouche. Sur l'urne cinéraire MS 1399 qui est conservée à Philadelphie (ill. 289), le personnage principal sur le couvercle de l'urne est en effet représenté dans l'acte de se porter une main à la poitrine tandis que la seconde est levée haut devant lui. Sur l'urne cinéraire dite Gualandi (ill. 290), le même personnage situé sur le couvercle porte sa main droite devant la bouche. Sa main gauche est placée sur la poitrine. Nous pensons voir ici des gestes de discours et non de deuil. Le personnage sommital est d'ordinaire interprété comme la

Bettolle (ill. 288). Des analyses physico-chimiques effectuées sur l'œuvre par le musée de Berlin en 1977 ont finalement révélé qu'elle n'était pas antique. Cf. Damgaard-Andersen 1993, p. 35-36.

⁶⁹⁶ Cf. n° 127.

représentation héroïsée du défunt⁶⁹⁷. Il pourrait ainsi s'agir d'une forme de langage ou de discours gentilice destinée peut-être à mettre en avant le rôle de chef de famille et sa fonction de commandement. Aussi, les gestes qu'effectuent ces statuettes ne rencontrent aucun parallèle dans l'iconographie étrusque et orientale qui permettrait de les rattacher au rituel de la lamentation funèbre.

Les figurines placées sur le couvercle et l'épaule exécutent des gestes divers de lamentation funèbre. Ceux que l'on rencontre le plus fréquemment consistent à se porter les bras de manière symétrique ou asymétrique sur l'abdomen. L'urne Paolozzi nous en offre un exemple (ill. 291). Les figurines représentées sur l'épaule et le couvercle de l'œuvre portent leurs bras de manière asymétrique sur la poitrine. Ils sont levés perpendiculairement au torse. Les avant-bras sont pliés et ramenés horizontalement sur l'abdomen. Les mains sont placées l'une au-dessus de l'autre sans se juxtaposer. Sur l'urne cinéraire MS 1399 de Philadelphie, les mêmes figurines se joignent les mains sur l'abdomen (ill. 289). Les bras sont ramenés le long du torse. Les avant-bras sont placés de manière oblique sur l'abdomen. Les mains se rejoignent en un même poing sur la poitrine.

Les gestes qui consistent à porter ses deux bras sur l'abdomen de manière symétrique ou asymétrique et à joindre les mains sur l'abdomen ne rencontrent pas de comparaison dans les représentations grecques. Nous pouvons évoquer à nouveau les fresques égyptiennes de la tombe de Minnakht à Thèbes (ill. 292). Dans une procession funèbre, trois pleureuses portent leurs mains de manière symétrique ou asymétrique sur la poitrine. Les gestes seraient donc à rattacher au rituel de la lamentation funèbre.

II.B.1.1.1.1.1.7. Variante AA.1-6.

Position agenouillée.

⁶⁹⁷ Selon Gilda Bartoloni et Maja Sprenger notamment, le personnage en pied au centre du couvercle serait une représentation du défunt. Cf. Bartoloni 2000b, p. 306 : « Quest'ultima era verosimilmente di sesso femminile e di rango elevato, se – come del tutto verosimile – la statua maggiore sul coperchio ne restituisce l'immagine, sia pure apparentemente priva di intenti ritrattistici. » ; Sprenger-Bartoloni 1983, p. 79 : « In a particular class of ash urns from Chiusi the image of the deceased is separated from the vase into a freestanding statuette on top of the lid. ». Cf. aussi Colonna-Di Paolo 1997, p. 161.

La variante AA.1-6 est illustrée sur un relief, découvert en 1942 dans la tombe A du tumulus de la Camucia, composé de trois plaques qui ornaient le devant d'un lit funèbre⁶⁹⁸. Les membres supérieurs sont fortement pliés. Les bras sont à l'horizontale et dirigés vers les extérieurs. Les avant-bras sont à l'horizontale et ramenés sur le buste. Les mains sont fermées en poing et placées sur la poitrine. Elles sont dans l'alignement des avant-bras. Elles ne se rejoignent pas. Les paumes sont orientées vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont pliés en angle droit. Le personnage est en appui sur les genoux. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement ample et extraverti dans la partie supérieure du corps, statique et singulier dans la partie inférieure.



Le relief sculpté représente huit personnages féminins agenouillés. Ces huit figures sont séparées en deux groupes qui se font face. Les trois personnages situés à gauche et à droite sur le relief portent leurs mains fermées en poing sur la poitrine. Les deux figures placées au centre de l'œuvre portent leurs mains au visage certainement afin de se griffer les joues. Ces deux dernières femmes marqueraient un axe qui correspondrait à la position symbolique du défunt sur le lit funèbre. Ainsi, la scène représenterait des figures féminines qui se lamentent autour d'un défunt. Elle serait donc une image symbolique d'une scène de *prothésis*.

Ce relief toutefois diverge des représentations précédentes. Les personnages ne sont en effet pas représentés debout mais agenouillés. Ceci n'est cependant pas rare dans l'iconographie géométrique grecque. Sur le col de l'amphore 1963.13 (31) conservée au Staatliche Museen à Berlin (ill. 293), nous constatons en effet que deux personnages féminins sont représentés agenouillés. Tous deux se font face et se portent les deux mains à la tête sous le lit d'exposition du défunt. Si nous suivons Paola Zamarchi Grassi qui considère que les moulures sur le relief de la Camucia seraient une représentation de la structure du lit funèbre, nous aurions alors assez nettement une correspondance entre cette scène et celle de l'amphore de Berlin (ill. 293). Aussi, ces figures agenouillées n'apparaissent dans l'art grec que lors d'une *prothésis*. Cela confirmerait ainsi l'idée selon laquelle les figures du relief de la Camucia renverraient à une scène de *prothésis*.

⁶⁹⁸ Cf. n° 411.

Les gestes que ces mêmes figures effectuent apparaissent sur des exemples grecs et orientaux permettant ainsi de confirmer leur appartenance au rituel de la lamentation funèbre. Le geste qui consiste à se frapper la poitrine rencontre un parallèle sur le sarcophage du roi Ahiiram qui provient de Byblos (ill. 286). Sur l'un des petits côtés de l'œuvre, quatre figures féminines sont représentées dans des gestes divers de lamentation. Deux d'entre elles se portent les mains à la poitrine. Le geste effectué par les personnages du relief de la Camucia diverge toutefois. Les bras sont en effet parfaitement perpendiculaires au torse. Ils ne sont ni obliques et ni dirigés vers le bas comme sur le sarcophage phénicien.

II.B.1.1.1.1.2. Se tirer les cheveux : la variante AA.1-7.



La variante AA.1-7 est illustrée par deux objets⁶⁹⁹. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu ou droit. Les bras sont à la verticale et dirigés vers le bas. Les avant-bras sont positionnés obliquement vers le haut ou à l'horizontale. Ils sont ramenés sur le buste. Les mains sont dans l'alignement des avant-bras. Elles sont positionnées au centre de l'abdomen et fermées en poing. Elles tiennent chacune une mèche de cheveux. Les paumes sont tournées vers l'intérieur. La posture renvoie à un mouvement statique et contenu.

Le geste apparaît sur un char-encensoir en bronze, pourvu d'un chaudron en son centre, qui a été découvert sur le côté gauche du lit funèbre dans l'antichambre de la tombe (ill. 294 et 295)⁷⁰⁰. L'objet est pourvu d'une plaque décorée de lions affrontés et de fleurs de lotus. En son centre ont été rivetés un chaudron et une anse décorés de motifs végétaux. Quatre figurines féminines font office de supports entre la plaque de bronze et les roues. D'après Eugen Woytowitsch, elles tiendraient des symboles dans leurs mains⁷⁰¹. Nous contestons cette hypothèse. Elles sont représentées dans le geste de lamentation qui consiste à se tirer les cheveux. Les bras sont ramenés près du corps. Les avant-bras sont levés et ramenés obliquement sur le torse. Les mains sont fermées en poing. Elles empoignent les deux mèches de cheveux qui tombent sur la poitrine de part et d'autre du visage. Le geste est à rapprocher

⁶⁹⁹ Cf. n° 003 et 130.

⁷⁰⁰ Woytomitsch 1978, p. 55 : « der Beckenwagen stand zur linken Hand des auf der Bahre liegenden Toten. » ; Colonna-Di Paolo 1997, p. 163.

⁷⁰¹ Woytomitsch 1978, p. 55 : « Die Rechteckplatte wird von vier vollplastischen Figuren auf den Köpfen getragen (dort befestigt). Sie sind mit kurzen Rökken bekleidet und besitzen eine flache Kopfbedeckung. Sie halten Symbole in den geballten Fäusten vor der Brust. »

de celui qui est effectué par la statue-buste clusinienne 2264 conservée au Musée archéologique de Chiusi (ill. 296). Sa présence ici dans un contexte précis qui reproduit le rituel de la *prothesis* permet aussi de le définir comme un geste de lamentation. Il est de plus joint à la quarantaine de figurines en *bucchero* qui se lamentent autour du lit, ne faisant ainsi pas de doute quant à sa fonction. Aussi, l'objet implique une idée de circularité. Les roues placées sur l'objet avaient pour fonction de le faire avancer. La position de l'œuvre sur le côté gauche du lit funèbre indique qu'il devait être utilisé lors du rituel de la *prothesis*. Il n'est pas improbable qu'on le faisait alors tourner autour du défunt.

II.B.1.1.1.2. *Schemata* de joueurs de double flûte.

II.B.1.1.1.2.1. Variante AA.1-8.

Instrument dirigé vers le bas.



La variante AA.1-8 est illustrée par deux objets⁷⁰². Les membres supérieurs sont portés en avant de la figure. Ils sont pliés en angle droit. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur. Les mains sont entrouvertes. Elles sont placées en avant du corps et à hauteur du visage. Elles tiennent chacune un des deux tuyaux d'une double flûte qui est portée obliquement vers le bas et l'extérieur. Les paumes sont orientées vers l'intérieur. La posture renvoie à un mouvement statique et retenu.

II.B.1.1.1.2.2. Variante AA.1-9.

Instrument dirigé vers le haut.

La variante AA.1-9 est illustrée par un objet⁷⁰³. La tête est légèrement levée. Les membres supérieurs sont portés en avant de la figure. Ils sont pliés en angle aigu. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur. Les mains sont



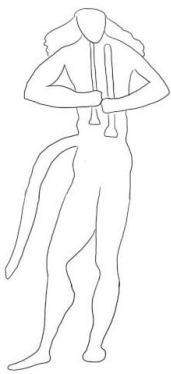
⁷⁰² Cf. n° 190 et 293.

⁷⁰³ Cf. n° 297.

entrouvertes. Elles sont placées en avant du corps et à hauteur du visage. Elles tiennent chacune un des deux tuyaux d'une double flûte qui est portée obliquement vers le haut et l'extérieur. Les paumes sont orientées vers l'intérieur. La posture renvoie à un mouvement statique, mais plus amplifié et engagé que la variante AA.1-8 par la position de la tête.

II.B.1.1.1.2.3. Variante AA.1-10.

Satyre dont l'instrument est dirigé vers le bas.



La variante AA.1-10 est illustrée par un objet⁷⁰⁴. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et vers les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et ramenés vers l'intérieur. Ils sont ramenés devant le buste. Les mains sont fermées en poing et placées au niveau de l'abdomen. Elles tiennent chacune un des deux tuyaux d'une double flûte qui est portée à la verticale vers le bas et s'inscrit visuellement sur le buste du personnage. Elles sont obliques, dirigées vers le haut et l'intérieur. Les paumes sont orientées vers l'intérieur. Le membre inférieur droit est fléchi et de profil. Le membre inférieur gauche est tendu et de face. La posture renvoie à un mouvement statique et retenu.

II.B.1.1.1.2.4. Variante AA.1-11.

Satyre avec membres inférieurs fléchis.

La variante AA.1-11 est illustrée par un objet⁷⁰⁵. La tête est légèrement dirigée vers le bas. Les membres supérieurs sont disposés en avant de la figure. Ils sont pliés en angle droit. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur. Les mains sont entrouvertes. Elles sont placées en avant du corps, au niveau du visage. Elles tiennent chacune un des deux tuyaux d'une double flûte qui est portée obliquement vers le bas et l'extérieur. Les paumes sont orientées vers l'intérieur. Les membres

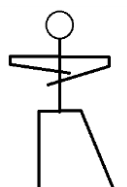


⁷⁰⁴ Cf. n° 153.

⁷⁰⁵ Cf. n° 191.

inférieurs sont peu espacés et pliés en angle droit. Les genoux sont portés en avant. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement statique et retenu, proche de la variante BA.1-7, mais introduit une dynamique par le plissement des membres inférieurs.

II.B.1.1.2. *Schema* AB.1



Le *schema* AB.1 correspond au sous-type A.1 combiné au mode d'exécution B. Les membres inférieurs introduisent désormais un mouvement peu rapide assimilable à la marche. Il existe six variantes.

II.B.1.1.2.1. Sans retournement.

II.B.1.1.2.1.1. *Schemata* de lamentation : le frappement de poitrine.

II.B.1.1.2.1.1.1. Variante AB.1-1.

Les mains fermées en poing et portées vers le bas.



La variante AB.1-1 est illustrée par 10 objets⁷⁰⁶. Les bras sont orientés vers les extérieurs, et positionnés soit horizontalement soit obliquement vers le bas. Ils suivent la ligne des épaules. Les avant-bras sont ramenés sur la poitrine, et positionnés soit horizontalement, soit légèrement obliques vers le haut ou le bas. Les mains sont fermées en poing. Elles sont positionnées sur la poitrine et sont côte à côte. Les paumes sont tournées vers l'intérieur. La posture renvoie à un mouvement à la fois ample et extraverti, mais qui se déplace peu rapidement.

II.B.1.1.2.1.1.2. Variante AB.1-2.

Les mains entrouvertes et portées vers le haut.

⁷⁰⁶ Cf. n° 416, 418, 425, 426, 445, 449, 479, 480, 117, 154.



La variante AB.1-2 est illustrée sur 5 objets⁷⁰⁷. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et vers les extérieurs. Ils sont décalés vers le bas par rapport aux épaules. Les avant-bras sont positionnés obliquement. Ils sont dirigés vers le haut et ramenés sur la poitrine. Les mains sont positionnées en hauteur sur la poitrine et décalées vers le haut par rapport aux avant-bras. Elles sont côte à côte et sont fermées en poing ou légèrement entrouvertes. Les paumes sont orientées vers l'intérieur ou les extérieurs latéraux. La posture renvoie à un mouvement à la fois ample et extraverti, mais qui se déplace peu rapidement.

II.B.1.1.2.1.2. *Schemata* de joueur de double flûte : la variante AB.1-3.



La variante AB.1-3 est illustrée par 1 objet⁷⁰⁸. Les membres supérieurs sont portés en avant de la figure. Ils sont parallèles et pliés en angle obtus. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et vers l'extérieur. Les avant-bras sont positionnés horizontalement et dirigés vers l'extérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le haut et l'extérieur. Elles tiennent chacune le tuyau d'une double flûte positionnée obliquement vers le bas et l'extérieur. Les paumes sont orientées vers l'intérieur. La posture renvoie à un mouvement à la fois retenu et qui se déplace peu rapidement.

II.B.1.1.2.2. Avec retournement.

II.B.1.1.2.2.1. *Schemata* de lamentation : le frappement de poitrine.

II.B.1.1.2.2.1.1. Variante AB.1-4.

Les mains jointes.

⁷⁰⁷ Cf. n° 414, 434, 447, 481, 482.

⁷⁰⁸ Cf. n° 423.



La variante AB.1-4 est illustrée sur quatre objets⁷⁰⁹. La tête est dans un sens de direction opposé à celui des membres inférieurs. Les bras sont orientés vers les extérieurs, et positionnés soit horizontalement soit obliquement vers le bas. Ils suivent la ligne des épaules. Les avant-bras sont ramenés sur la poitrine, et positionnés soit horizontalement, soit légèrement obliques vers le haut ou le bas. Les mains sont fermées en poing. Elles sont positionnées sur la poitrine et sont côte à côte ou jointes. Les paumes sont tournées vers l'intérieur. La posture renvoie à un mouvement à la fois ample et extraverti, mais qui se déplace peu rapidement.

II.B.1.1.2.2.1.2. Variante AB.1-5.



Les mains sont entrouvertes et dirigées vers le haut.

La variante AB.1-5 est illustrée par deux objets⁷¹⁰. La tête est dans un sens de direction opposé à celui des membres inférieurs. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et vers les extérieurs. Ils sont décalés vers le bas par rapport aux épaules. Les avant-bras sont positionnés obliquement. Ils sont dirigés vers le haut et ramenés sur la poitrine. Les mains sont positionnées en hauteur sur la poitrine et décalées vers le haut par rapport aux avant-bras. Elles sont côte à côte et sont fermées en poing ou légèrement entrouvertes. Les paumes sont orientées vers l'intérieur ou les extérieurs latéraux. La posture renvoie à un mouvement à la fois ample et extraverti, mais qui se déplace peu rapidement.

II.B.1.1.2.2.2. *Schemata* de joueur de double flûte : la variante AB.1-6.

La variante AB.1-6 est illustrée par 1 objet⁷¹¹. La tête est dans un sens de direction opposé à celui des membres inférieurs. Les membres supérieurs sont portés en avant de la figure. Ils sont parallèles et pliés en angle droit. La torsion du buste est à 180 degrés. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et vers l'extérieur. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et



⁷⁰⁹ Cf. n° 449, 479, 480, 154.

⁷¹⁰ Cf. n° 447 et 481.

⁷¹¹ Cf. n° 487.

vers l'extérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le haut et l'extérieur. Elles tiennent chacune le tuyau d'une double flûte positionnée obliquement vers le bas et l'extérieur. Les paumes sont orientées vers l'intérieur. La posture renvoie à un mouvement retenu, mais qui se déplace plus rapidement, par l'espacement des membres inférieurs, que la variante précédente AB.1-5.

II.B.1.1.3. *Schema AC.1*



Le *schema* AC.1 correspond au sous-type A.1 combiné au mode d'exécution C. Les membres inférieurs introduisent un mouvement plus soutenu assimilable à de la marche très rapide ou à de la course. Ils sont très espacés et fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. Il existe deux variantes.

II.B.1.1.3.1. *Schemata* de danse orgiastique : la variante AC.1-1



La variante AC.1-1 est illustrée par 1 objet⁷¹². Les bras sont ramenés près du buste. Ils sont à la verticale vers le bas. Les avant-bras sont ramenés sur la poitrine. L'avant-bras gauche, en position inférieure par rapport à l'avant-bras droit, est à l'horizontale sur l'abdomen. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas. La paume est orientée vers l'intérieur. L'avant-bras droit est en position supérieure par rapport à l'avant-bras gauche. Il est positionné obliquement et vers le haut sur la poitrine. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale. La paume est orientée vers l'intérieur. La posture renvoie à un mouvement à la fois introverti et rapide.

II.B.1.1.3.2. *Schemata* de joueur de double flûte : la variante AC.1-2

La variante AC.1-2 est illustrée par 1 objet⁷¹³. La figure est un satyre. Les membres supérieurs sont disposés en avant de la figure. Ils sont parallèles et pliés en angle obtus. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et vers l'extérieur. Les avant-bras sont positionnés obliquement,

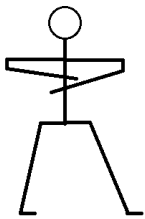


⁷¹² Cf. n° 118.

⁷¹³ Cf. n° 176.

vers le haut et l'extérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le haut et l'extérieur. Elles sont décalées vers l'intérieur par rapport aux avant-bras. Elles tiennent chacune le tuyau d'une double flûte positionnée obliquement vers le bas et l'extérieur. Les paumes sont orientées vers l'extérieur. La posture renvoie à un mouvement à la fois introverti et rapide.

II.B.1.1.4. *Schema AD.1*



Le *schema AD.1* correspond au sous-type A.1 combiné au mode d'exécution D. Les membres inférieurs introduisent un mouvement très soutenu et rapide, voire bondissant. L'axe du corps peut être porté vers l'avant ou l'arrière. Il existe cinq variantes.

II.B.1.1.4.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.1.1.4.1.1. Variante AD.1-1.

Introversion des mains.



La variante AD.1-1 est illustrée par 1 objet⁷¹⁴. Les bras sont près du buste et tendent à être à la verticale vers le bas. L'avant-bras droit, en position supérieure par rapport à l'avant-bras gauche, est positionné obliquement et vers le haut sur la poitrine. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut. La paume est orientée vers l'extérieur. L'avant-bras gauche, en position inférieure par rapport à l'avant-bras droit, est oblique, dirigé vers le bas. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est orientée vers le bas. Les membres inférieurs sont très espacés. Celui porté en avant est levé et plié en angle aigu. La cuisse est à l'horizontale. Le membre inférieur est oblique et ramené vers l'intérieur. Le pied pointe vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement introverti, mais bondissant et rapide.

II.B.1.1.4.1.2. Variante AD.1-2.

⁷¹⁴ Cf. n° 421.

Enlacement d'un second personnage.

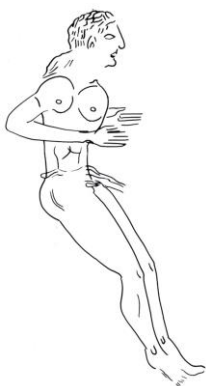


La variante AD.1-2 est illustrée par 1 objet⁷¹⁵. La tête est orientée vers la gauche. Le buste est incliné sur le côté droit. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit. Le membre supérieur gauche enserre un personnage tiers. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et porté en avant du corps. L'avant-bras est à l'horizontale et parallèle au buste. Il est porté en avant de la figure. La main est fermée en poing. La paume est orientée vers le haut. Le bras droit est ramené près du buste. Il est oblique, dirigé vers le bas et l'intérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené devant le buste. La main est fermée en poing. La paume est orientée vers le bas. Les deux mains sont jointes. L'axe du corps est courbé et contorsionné. Les membres inférieurs sont dans des directions opposées. Ils sont ouverts et pliés en angle droit. Les deux pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement introverti et rapide. Le but est d'enserrer un personnage tiers dans un mouvement rapide.

II.B.1.1.4.2. *Schemata* de danse de combat : phase d'échauffement.

II.B.1.1.4.2.1. Variante AD.1-3.

Le saut sportif.



La variante AD.1-3 est illustrée par 1 objet⁷¹⁶. Les membres supérieurs sont disposés de part et d'autre de la figure. Ils sont pliés en angle aigu. Le bras gauche est rendu en partie invisible par le buste. Son emplacement suppose une position symétrique au bras droit, et semblable, c'est-à-dire oblique en arrière et vers le bas. Les avant-bras sont à l'horizontale et ramenés vers l'avant. Les mains sont ouvertes. Elles sont dans l'alignement des avant-bras. Les paumes sont orientées vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont joints et portés en avant du corps. Ils sont bondissants et tendus, ou

⁷¹⁵ Cf. n° 399.

⁷¹⁶ Cf. n° 108.

très légèrement fléchis. Les pieds pointent vers le bas. La posture renvoie à un mouvement retenu, mais bondissant et rapide.

II.B.1.1.4.2.2. Variante AD.1-4.

Le saut armé.



La variante AD.1-4 est illustrée sur 2 objets⁷¹⁷. Le buste et les membres supérieurs sont rendus invisibles par un bouclier circulaire représenté de face. Sur le n° 004, deux objets parallèles, longs et effilés identifiables à des lances, sont portés avec le bouclier. Les deux lances sont obliques et orientées vers le haut. Les membres inférieurs sont joints et pliés en angle aigu, droit ou obtus. Ils sont bondissants. Les deux pieds pointent vers le bas. La posture renvoie à un mouvement introverti, mais bondissant et rapide.

II.B.1.1.4.3. *Schemata* de joueur satyresque de double flûte : la variante AD.1-5.

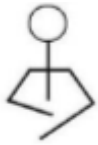


La variante AD.1-5 est illustrée par 2 objets⁷¹⁸. Le buste est incliné vers l'avant. Les membres supérieurs sont portés en avant du corps. Ils sont pliés en angle obtus ou droit. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur. Les mains sont ouvertes. Elles tiennent chacune l'un des tuyaux d'une double flûte dirigée obliquement vers le bas et l'extérieur. Les membres inférieurs sont ouverts. Celui porté en avant est fléchi. Celui porté en arrière est plié en angle aigu. Il peut être levé vers l'arrière. La posture renvoie à un mouvement retenu, par le traitement des membres supérieurs et l'action des mains, mais extraverti, rapide, dynamique, voire bondissant par l'axe du corps et le traitement des membres inférieurs.

II.B.1.2. Sous-type 2

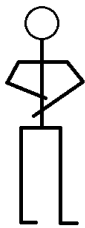
⁷¹⁷ Cf. n° 004 et 392.

⁷¹⁸ Cf. n° 166 et 184.



Le second sous-type correspond à un geste dont les bras sont pliés en angle obtus, soit à plus de 90 degrés. Ils sont ramenés sur le devant du corps et en particulier sur l'abdomen. Les mains sont positionnées de manière asymétrique.

II.B.1.2.1. *Schema* AA.2.

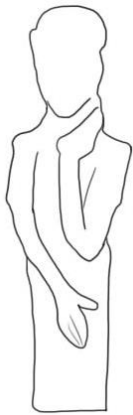


Le *schema* AA.2 correspond au sous-type A.2 combiné au mode d'exécution A. Les deux membres supérieurs sont ramenés sur le buste. Ils sont pliés en angle obtus, ou aigu. Ils sont plus ouverts que le *schema* A.1 précédent. Les mains sont positionnées de manière asymétrique. Les membres inférieurs sont statiques, joints et tendus. Il existe trois variantes.

Les *schemata* apparaissent parmi les trente-trois figurines en *bucchero* restantes qui avaient été disposées dans l'antichambre de la tombe Regolini-Galassi à Cerveteri, reproduisant ainsi, comme précédemment souligné, le rituel de la *prothésis*. Les gestes effectués par les petits personnages sont très divers. Luigi Pareti les classe en quatre groupes que nous reprenons. Le groupe II que l'auteur identifie consiste à porter les deux bras sur l'abdomen de manière asymétrique. La main gauche est relevée sous le menton. La main droite est positionnée sur le ventre. Le troisième groupe renvoie à un geste similaire, mais inversé. La main gauche est positionnée sur le ventre. La main droite est relevée sous le menton. Cette position asymétrique des bras peut être rapprochée des peintures qui ornent les parois de la tombe de Minnakht à Thèbes (ill. 292). Trois femmes placées en arrière d'un groupe féminin qui se lamente portent leurs mains sur l'abdomen. Elles les placent de manière asymétrique. Les gestes des groupes II et III divergent toutefois de ceux exécutés par ces pleureuses égyptiennes. Les bras sont certes portés de manière asymétrique sur l'abdomen mais l'écart entre les deux mains sur les statuettes de Cerveteri est beaucoup plus important. Une main est en effet placée sur le ventre tandis que la seconde est ramenée sous le menton. Le quatrième geste enfin consiste à porter la main gauche ouverte sur la joue gauche. La main droite est ramenée sur le devant du corps. Ce geste, comme ceux étudiés précédemment, ne trouve pas de parallèle. La présence de ces quatre types de geste dans ce contexte particulier qui reproduit le rituel de la *prothésis* leur confère toutefois une dimension funéraire et nous amène à les raccrocher aux gestes de la lamentation funèbre.

II.B.1.2.1.1. Variante AA.2-1.

Main gauche portée au cou.



Ainsi, la variante AA.2-1 est proche des variantes AA.2-2 et AA.2-3 mais diverge pas le traitement des mains et la position des avant-bras. Elle est illustrée, comme les deux autres variantes, principalement par les statuettes de l'antichambre de la tombe Regolini-Galassi à Cerveteri.⁷¹⁹ Les membres supérieurs sont pliés selon la disposition de l'avant-bras : soit en angle aigu, soit en angle droit. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et ramenés vers l'intérieur. Les coudes s'inscrivent sur l'abdomen. L'avant-bras gauche, sur l'abdomen, est à la verticale vers le haut. La main semble se fermer sur un objet non distinguable – le col de la tunique vraisemblablement. L'avant-bras droit, sur l'abdomen, est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte et à plat sur les cuisses. La paume est orientée vers l'intérieur. La posture renvoie à un mouvement statique et contenu.

II.B.1.2.1.2. Variante AA.2-2.

Main droite portée au cou.



La variante AA.2-2 est proche des variantes AA.2-1 et AA.2-3 mais diverge pas le traitement des mains et la position des avant-bras. Les membres supérieurs sont pliés selon la disposition de l'avant-bras : soit en angle aigu, soit en angle droit. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et ramenés vers l'intérieur. Les coudes s'inscrivent sur l'abdomen. L'avant-bras droit, sur la poitrine, est oblique. Il est dirigé vers le haut. La main semble se fermer sur un objet non distinguable – le col de la tunique vraisemblablement. L'avant-bras gauche, sur l'abdomen, est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. La paume est orientée vers l'intérieur. La posture renvoie à un mouvement statique et contenu.

II.B.1.2.1.3. Variante AA.2-3.

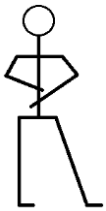
⁷¹⁹ Statuettes regroupées sous le n° 124.

Main gauche portée sur le visage.



La variante AA.2-3 est proche des variantes AA.2-1 et AA.2-2 mais diverge pas le traitement des mains et la position des avant-bras. Elle est illustrée par 33 statuettes⁷²⁰. Les membres supérieurs sont pliés selon la disposition de l'avant-bras : soit en angle aigu, soit en angle droit. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et ramenés vers l'intérieur. Les coudes s'inscrivent sur l'abdomen. L'avant-bras gauche, sur la poitrine, est à la verticale vers le haut. La main est ouverte. Elle est posée sur la joue gauche. L'avant-bras gauche, sur l'abdomen, est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est entrouverte. La paume est orientée vers l'intérieur. La posture renvoie à un mouvement statique et contenu.

II.B.1.2.2. Schema AB.2 de danse orgiastique et retournement : postures d'attente.



Le *schema* AB.2 correspond au sous-type A.2 combiné au mode d'exécution B. Le corps présente un retournement. Les membres inférieurs introduisent désormais un mouvement peu rapide assimilable à la marche. Il existe trois variantes.

II.B.1.2.2.1. Variante AB.2-1.

Mains introverties.

La variante AB.2-1 est illustrée par 1 objet⁷²¹. La tête est positionnée dans un sens opposé à celui de l'ensemble du corps. Le membre supérieur gauche est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale et ramené vers l'intérieur sur l'abdomen. La main est oblique, dirigée vers le haut. Elle s'inscrit visuellement sur l'abdomen. La paume est orientée vers l'extérieur. Le membre supérieur droit est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé



⁷²⁰ Statuettes regroupées sous le n° 124.

⁷²¹ Cf. n° 477.

vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et l'intérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le bas. La posture renvoie à un mouvement contenu, qui tend à s'ouvrir pour plus d'extraversion, et qui se déplace peu rapidement.

II.B.1.2.2.2. Variante AB.2-2.

Main portée vers le bas et tournée vers l'extérieur.



La variante AB.2-2 est illustrée par 1 objet⁷²². La tête est positionnée dans un sens opposé à celui de l'ensemble du corps. Le membre supérieur gauche est presque tendu, il est légèrement fléchi. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est fermée en poing. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. Elle semble tenir un instrument à percussion. Le membre supérieur droit est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle s'inscrit visuellement sur l'abdomen. Elle est oblique – presque à l'horizontale, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le bas. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais qui tend à s'ouvrir pour plus d'extraversion, et qui se déplace peu rapidement.

II.B.1.2.2.3. Variante AB.2-3.

Main portée vers le bas et maintenant un contenant.

La variante AB.2-3 est illustrée par un objet⁷²³. La posture est située sur la paroi droite. La tête est dans le sens opposé à celui des membres inférieurs. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte.



⁷²² Cf. n° 463.

⁷²³ Cf. n° 501.

Elle est à l'horizontale et ramenée vers l'intérieur. La paume est dirigée vers le bas. Le membre supérieur porté en avant est plié. Il forme un angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est fermée en poing. Elle tient un vase par l'anse verticale. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais qui tend à s'ouvrir pour plus d'extraversion.

II.B.1.2.3. *Schema AC.2* de danse orgiastique : postures d'attente. Mains introverties et membre supérieur porté en avant ramené sur l'abdomen.

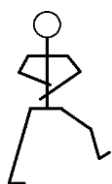


Le *schema AC.2* correspond au sous-type A.2 combiné au mode d'exécution C. Les membres inférieurs introduisent un mouvement plus soutenu assimilable à de la marche très rapide ou à de la course.

Ce *schema* est illustré par un objet⁷²⁴. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et l'intérieur. Elle forme un angle droit avec l'avant-bras. La paume est orientée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en arrière est fléchi et forme un angle très obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale, dirigé vers le bas. La main est ouverte. Elle forme un angle droit avec l'avant-bras. Elle est positionnée à l'horizontale et orientée vers l'intérieur. La paume est dirigée vers le bas. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais qui tend à s'ouvrir pour plus d'extraversion, et qui se déplace très rapidement.



II.B.1.2.4. *Schema AD.2*.



Le *schema AD.2* correspond au sous-type A.2 combiné au mode d'exécution D. Les membres inférieurs introduisent un mouvement très rapide, voire bondissant. L'axe du corps peut être oblique, en avant ou en arrière du corps. Il existe trois variantes.

⁷²⁴ Cf. n° 310.

II.B.1.2.4.1. *Schemata* de danse orgiastique : postures d'ouverture.

II.B.1.2.4.1.1. Variante AD.2-1.

Retournement, fessier porté vers l'arrière et le membre supérieur porté en arrière est emmitouflé.



La variante AD.2-1 est illustrée par 1 objet⁷²⁵. La tête est dans le sens opposé à celui des membres inférieurs. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est emmitouflée dans une pièce d'étoffe. Le membre supérieur porté en arrière est plié. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras et la main sont emmitouflés dans une pièce d'étoffe. Les membres inférieurs sont pliés en angle droit. Les deux pieds sont sur la pointe. Le buste est incliné vers l'avant et le fessier est porté en arrière du corps. L'axe général du corps est oblique. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti et qui se déplace très rapidement.

II.B.1.2.4.1.2. Variante AD.2-2.

Retournement et membre supérieur porté en avant levé haut et fortement plié.

La variante AD.2-2 est illustrée par 1 objet⁷²⁶. La tête est dans le sens opposé à celui des



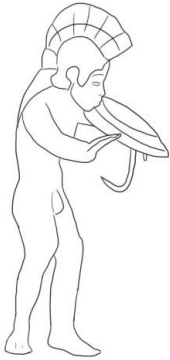
membres inférieurs. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle s'inscrit visuellement sur l'abdomen. Le membre supérieur porté en arrière est plié et forme un angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Le membre inférieur porté en avant est fléchi et levé. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La

⁷²⁵ Cf. n° 213.

⁷²⁶ Cf. n° 499.

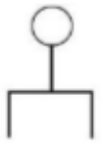
posture renvoie à un mouvement contenu et introverti qui tend à l'extraversion, et qui se déplace très rapidement, voire en bondissant.

II.B.1.2.4.2. *Schemata* de danse de combat : posture défensive et variante AD.2-3



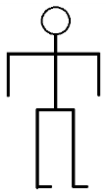
La variante AD.2-3 est illustrée par 1 objet⁷²⁷. Le buste est incliné vers l'avant. Les membres supérieurs sont portés en avant de la figure. Le membre supérieur gauche porte un bouclier circulaire. L'objet est oblique vers le bas. Sous le bouclier, un objet long, effilé et tordu est maintenu. Le membre supérieur droit est fléchi. Le bras et l'avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas. La main est ouverte. Elle est oblique et dirigée vers le haut. La paume est orientée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied en avant est à plat. Le talon du pied arrière tend à se soulever. La posture renvoie à un mouvement défensif et contenu.

II.B.1.3. Sous-type 3.



Le troisième sous-type renvoie à un geste dont les membres supérieurs sont pliés en angle droit et disposés de manière symétrique de part et d'autre de la figure. Les bras sont d'ordinaire à l'horizontale, et les avant-bras dirigés vers le bas.

II.B.1.3.1. *Schema* AA.3 : danse orgiastique et postures d'attente. Membres inférieurs fléchis et mains introverties.



Le *schema* AA.3 correspond au sous-type A.3 combiné au mode d'exécution A. Les membres inférieurs sont statiques et jointes. Nous relevons 1 exemple⁷²⁸. La tête est dans un sens de direction opposé à celui des membres inférieurs. Les bras sont à l'horizontale de part et d'autre de la figure. Les avant-bras sont obliques. Ils sont introvertis et dirigés vers le bas. Les mains sont tournées vers l'intérieur, ramenées au-dessus des fesses et au bas de l'abdomen. Les paumes sont orientées vers le haut. La posture

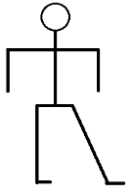


⁷²⁷ Cf. n° 061.

⁷²⁸ Cf. n° 301.

renvoie à un mouvement introverti, statique et contenu mais dynamique par l'orientation de la tête et le traitement des membres inférieurs.

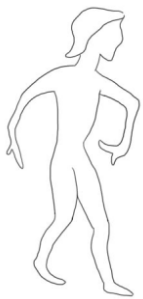
II.B.1.3.2. *Schema* AB.3 : danse orgiastique et postures d'ouverture.



Le *schema* AB.3 correspond au sous-type A.3 combiné au mode d'exécution B. Les membres inférieurs introduisent un mouvement peu rapide assimilable à la marche. Ils sont ouverts et présentent une flexion très légère. Il existe deux variantes.

II.B.1.3.2.1. Variante AB.3-1.

Mains portées en avant introvertie et main portée en arrière extravertie.



La variante AB.3-1 est illustrée par 1 objet⁷²⁹. Les bras tendent à être positionnés horizontalement de part et d'autre de la figure. Les avant-bras sont à la verticale vers le bas. Les membres supérieurs tendent à être pliés en angle droit. Les mains sont ouvertes et introverties. La main gauche est à l'horizontale. La paume est orientée vers le bas. La main droite est oblique. Elle est dirigée vers le bas. La paume est orientée vers l'extérieur. La posture renvoie à un mouvement introverti, statique et contenu mais l'orientation de la tête et le traitement des membres inférieurs introduisent une dynamique. Elle suppose un retournement.

II.B.1.3.2.2. Variante AB.3-2.

Mains extraverties.

La variante AB.3-2 est illustrée par 1 objet⁷³⁰. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas, et disposés vers l'intérieur. Les membres supérieurs tendent ainsi à être fléchis. Les mains sont ouvertes et positionnées obliquement. Elles sont dirigées vers les extérieurs et vers le bas. Les paumes sont orientées vers le bas. La posture

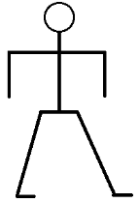


⁷²⁹ Cf. n° 160.

⁷³⁰ Cf. n° 196.

est statique, mesurée mais extravertie.

II.B.1.3.3. *Schema AC.3*

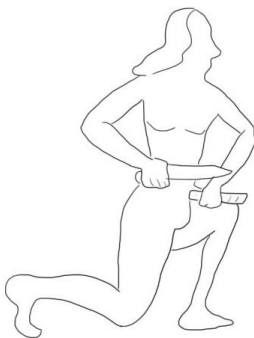


Le *schema* AC.3 correspond au sous-type A.3 combiné au mode d'exécution C. Les membres inférieurs introduisent un mouvement plus soutenu assimilable à de la marche très rapide ou à de la course. Il existe quatre variantes.

II.B.1.3.3.1. *Schemata* de danse armée : progression et attente.

II.B.1.3.3.1.1. Sans retournement : la variante AC.3-1.

Mains tenant un poignard et son fourreau au niveau de l'abdomen.



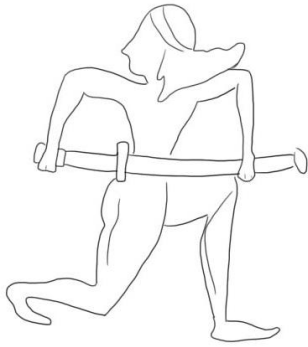
La variante AC.3-1 est illustrée par 1 objet⁷³¹. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et vers l'intérieur. Les mains sont fermées en poing. Elles tiennent chacune à l'horizontal et en avant du buste un objet particulier : une arme tranchante, longue et effilée pour la main droite, le fourreau de l'arme pour la main gauche. Les membres inférieurs sont très ouverts, indiquant l'action de la course. Ils sont pliés en angle droit. Le pied en avant est à plat. Le pied en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement défensif ou offensif – selon la position de la tête –, extraverti, rapide et dynamique.

II.B.1.3.3.1.2. Avec retournement.

II.B.1.3.3.1.2.1. Variante AC.3-2.

Mains tenant une épée et son fourreau à hauteur de l'abdomen.

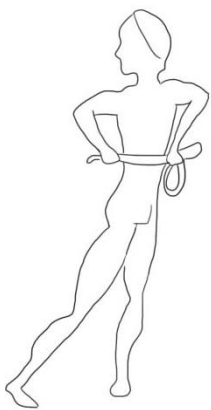
⁷³¹ Cf. n° 303.



La variante AC.3-2 est illustrée par 1 objet⁷³². La tête est dans le sens opposé à celui des membres inférieurs. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit, rarement en angle obtus. Les bras sont soit obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur, soit à l'horizontale. Les avant-bras sont soit obliques, dirigés vers le bas et l'intérieur, soit horizontaux. Les mains sont fermées en poing. Elles tiennent chacune à l'horizontale et en avant du buste un objet particulier : soit une arme tranchante, longue et effilée, soit le fourreau de cette arme. Les membres inférieurs sont très ouverts, indiquant l'action de la course. Ils sont pliés en angle droit. Le pied en avant est à plat. Le pied en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement défensif ou offensif – selon la position de la tête –, extraverti, rapide et dynamique. Elle suppose, par l'orientation de la tête et le traitement de la figure, un retournement.

II.B.1.3.3.1.2.2. Variante AC.3-3.

Mains tenant un objet long et effilé, et une couronne à hauteur de l'abdomen.



La variante AC.3-3 est illustrée par 1 objet⁷³³. La tête est dans le sens opposé à celui des membres inférieurs. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu. Les bras sont à l'horizontale et orientés vers les extérieurs. Les avant-bras sont obliques. Ils sont dirigés vers le bas et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont fermées en poing. Elles tiennent un objet à l'horizontal en avant du buste. Ce dernier est de forme effilée et oblongue. Une forme circulaire est tenue au niveau de la main gauche. Les membres inférieurs sont très ouverts, dans l'action d'une marche rapide. Ils sont tendus. Le membre inférieur droit est en arrière. Le pied est sur la pointe. Le membre inférieur gauche est en avant. Il forme appui. La posture renvoie à un mouvement introverti, statique et contenu mais l'orientation de la tête et le traitement des membres inférieurs introduisent une dynamique qui suppose un retournement.

II.B.1.3.3.2. *Schemata* de danse orgiastique : la variante satyresque AC.3-4.

⁷³² Cf. n° 302.

⁷³³ Cf. n° 320.

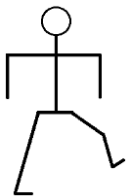
Mains tenant une corne à boire et une outre de vin.



La variante AC.3-4 est illustrée par 1 objet⁷³⁴. La tête est dans le sens opposé à celui des membres inférieurs. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont fermées en poing. Elles sont obliques, dirigées vers le bas et ramenées vers l'intérieur. La main droite tient une corne à boire. La main gauche tient une outre de vin. Les membres inférieurs sont très ouverts.

Ils effectuent un mouvement vif. Le membre inférieur gauche est en avant et plié en angle droit. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. Le membre inférieur droit est en arrière et fléchi. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement extraverti, à une échappée vers la gauche, et un retournement.

II.B.1.3.4. *Schema* AD.3 de danse orgiastique : ouverture et mise en course.

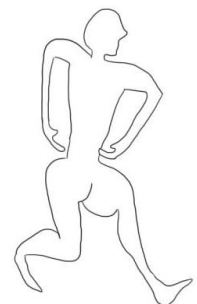


Le *schema* AD.3 correspond au sous-type A.3 combiné au mode d'exécution D. Les membres inférieurs introduisent désormais un mouvement très rapide, voire bondissant. L'axe du corps peut être oblique, porté vers l'avant ou l'arrière du corps. Il existe deux variantes.

II.B.1.3.4.1. Variante AD.3-1.

Mains introverties à l'horizontale et paumes vers le haut.

La variante AD.3-1 est illustrée par 1 objet⁷³⁵. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu. Les bras sont à l'horizontale et orientés vers les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes et positionnées à l'horizontale. Elles



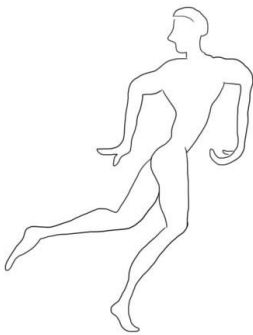
⁷³⁴ Cf. n° 096.

⁷³⁵ Cf. n° 141.

sont tournées vers l'intérieur. Les paumes sont orientées vers le haut. Les membres inférieurs sont fortement ouverts. Ils effectuent un mouvement vif et bondissant. Le membre inférieur gauche est en avant. Il est levé et fléchi. Le membre inférieur droit est en arrière. Il est plié en angle aigu et forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide et bondissant. Elle implique un retournement.

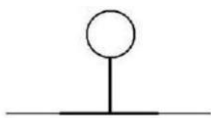
II.B.1.3.4.2. Variante AD.3-2.

Mains parallèles à l'horizontale et paumes vers le bas.



La variante AD.3-2 est illustrée par 1 objet⁷³⁶. La tête est dans le sens opposé à celui des membres inférieurs. Les membres supérieurs sont positionnés à l'horizontale. Ils sont pliés en angle droit. Les avant-bras sont à la verticale et dirigés vers le bas. Les mains sont ouvertes. Elles sont placées à l'horizontale. Les paumes sont orientées vers le bas. La main gauche est tournée vers l'intérieur. La main droite est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs effectuent un mouvement vif et bondissant. Le membre inférieur gauche est porté en arrière. Il est fléchi et levé. Le pied est en pointe vers le bas, le talon orienté vers le haut. Le membre inférieur droit est en avant. Il est fléchi et forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide et bondissant. Elle implique un retournement.

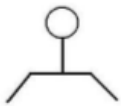
II.B.2. Type B : position centrale des membres supérieurs.



Le type B consiste à placer les deux bras dans le prolongement des épaules. La ligne des bras est dite centrale, positionnée entre le cou et le nombril. Le geste comporte trois sous-types qui correspondent à trois manières différentes de le représenter et tiennent compte ainsi des variations existantes au niveau des bras, des avant-bras et des mains. Ces variations entraînent une appréhension différente du mouvement dans l'image.

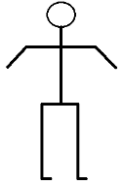
II.B.2.1. Sous-type 1.

⁷³⁶ Cf. n° 347.



Les membres supérieurs sont disposés de part et d'autre du personnage ou portés en avant. Ils sont fléchis ou pliés en angle obtus. Ils peuvent aussi être tendus.

II.B.2.1.1. *Schema* BA.1 de danse orgiastique : gestes d'accueil et d'ouverture.

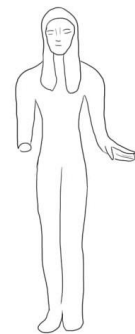


Le *schema* BA.1 correspond au sous-type B.1 combiné au mode d'exécution A. Les membres inférieurs sont statiques et jointes. Il existe deux variantes.

II.B.2.1.1.1. Variante BA.1-1.

Membres supérieurs près du buste et mains ouvertes.

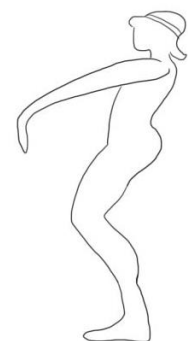
La variante BA.1-1 est illustrée par 1 objet⁷³⁷. Les bras sont ramenés près du buste et positionnés à la verticale vers le bas. Les avant-bras sont portés en avant de la figure. Ils sont obliques vers le haut, formant ainsi un angle obtus avec les bras. Sur l'exemple relevé, la main droite est manquante. La main gauche est ouverte. Elle est oblique et portée en avant du personnage. Elle est décalée vers l'extérieur par rapport à l'avant-bras. La paume est de trois-quarts vers le bas. Le membre inférieur gauche est très légèrement porté en avant. La posture est statique et peu extravertie.



II.B.2.1.1.2. Variante BA.1-2.

Membres supérieurs tendus portés en avant, mains à la verticale vers le bas et paume tournées vers l'extérieur.

La variante BA.1-2 est illustrée par 1 objet⁷³⁸. Les membres supérieurs sont joints, parallèles et tous deux portés en avant de la figure. Les bras sont obliques et dirigés vers le bas. Les avant-bras sont dans l'alignement des bras. Ils sont en avant du personnage et positionnés obliquement vers le bas.

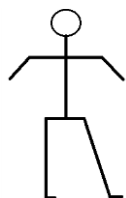


⁷³⁷ Cf. n° 072.

⁷³⁸ Cf. n° 338.

Les mains sont ouvertes. Elles sont à la verticale vers le bas. Les paumes sont orientées vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont joints et fléchis. Les pieds sont à plat sur le sol. La posture est statique et peu extravertie.

II.B.2.1.2. *Schema* BB.1



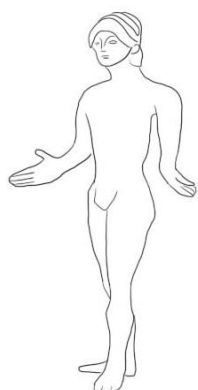
Le *schema* BB.1 correspond au sous-type B.1 combiné au mode d'exécution B. Les membres inférieurs introduisent un mouvement peu rapide assimilable à la marche. Ils sont ouverts. Il existe sept variantes.

II.B.2.1.2.3. *Schemata* de danse orgiastique : gestes d'accueil et d'ouverture.

II.B.2.1.2.3.1. Disposition a. Sans retournement.

II.B.2.1.2.3.1.1. Variante BB.1-1.

Membres supérieurs près du buste et mains ouvertes.



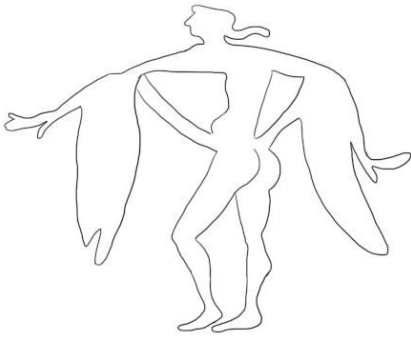
La variante BB.1-1 est illustrée par 3 objets⁷³⁹. Les bras sont disposés de part et d'autre de la figure. Ils sont ramenés près du buste mais positionnés obliquement vers le bas et vers les extérieurs. Les avant-bras sont portés en avant de la figure. Ils sont obliques et forment un angle obtus avec les bras. Ils sont dirigés vers les extérieurs. Dans le cas du n° 075, l'avant-bras gauche est dans l'alignement du bras. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques et portées vers l'avant. Elles sont dirigées vers l'extérieur. Les paumes sont de trois-quarts vers l'avant. Dans le cas du n° 075, la main droite est manquante, et la main gauche est lacunaire⁷⁴⁰. Les membres inférieurs sont tendus. L'un des deux est porté en avant. Ils peuvent être légèrement fléchis. La posture est peu extravertie et peu dynamique.

II.B.2.1.2.3.1.2. Variante BB.1-2.

⁷³⁹ Cf. n° 075, 079 et 085.

⁷⁴⁰ Sur ce dernier exemple, un ou plusieurs doigts sont dirigés vers le bas et pliés en angle droit par rapport à la paume.

Membres supérieurs ouverts, mains à l'horizontale vers l'extérieur et paumes vers le bas.



La variante BB.1-2 est illustrée par 1 objet⁷⁴¹. Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale et orientés vers les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les mains sont ouvertes. Elles sont horizontales et orientées vers les extérieurs. Les paumes sont dirigées vers le bas. Les doigts sont ostensiblement écartés. Le membre inférieur porté en avant est légèrement fléchi. Le talon du pied se lève. Le membre inférieur porté en arrière forme appui. Il est tendu. Le pied est à plat. La posture est plus extravertie que la précédente, mais moins mouvante.

II.B.2.1.2.3.1.3. Variante BB.1-3.

Membres supérieurs en quinconce, mains à la verticale et paumes vers les extérieurs.



La variante BB.1-3 est illustrée par 1 objet⁷⁴². Les deux membres supérieurs sont portés en avant. Ils sont tendus ou légèrement fléchis. Dans l'image, les figures se dirigent vers la gauche. Ainsi, le bras gauche est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'avant ou légèrement oblique vers le haut. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas ou légèrement oblique et tournée vers l'arrière. La paume est orientée vers l'avant. Le bras droit est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut ou oblique vers l'avant. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et l'arrière. La paume est orientée vers l'avant. La posture renvoie à un mouvement extraverti orienté vers l'avant de la figure. Elle se déplace à une vitesse modérée et – par la position des mains et l'ouverture des bras – implique une personne tierce.

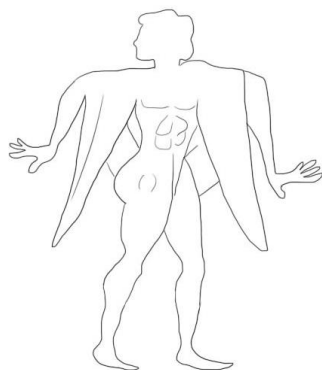
II.B.2.1.2.3.2. Avec retournement partiel : postures de quête et d'approche.

⁷⁴¹ Cf. n° 196.

⁷⁴² Cf. n° 448.

II.B.2.1.2.3.2.1. Variante BB.1-4.

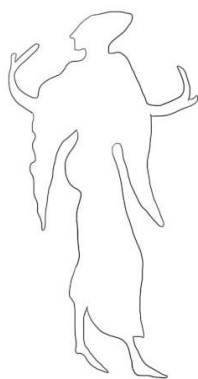
Coudes vers le haut, mains à l'horizontale vers l'extérieur et paumes vers le bas.



La variante BB.1-4 est illustrée par 1 objet⁷⁴³. Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale et orientés vers les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les mains sont ouvertes. Elles sont horizontales et orientées vers les extérieurs. Les paumes sont dirigées vers le bas. Les doigts sont ostensiblement écartés. Le membre inférieur porté en avant est légèrement fléchi. Le pied est à plat sur le sol. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture est extravertie et renvoie à une vitesse modérée. Elle implique un tournoiement.

II.B.2.1.2.3.2.2. Variante BB.1-5.

Bras près du buste, coudes vers le bas, mains à la verticale vers le haut, paumes vers l'extérieur.



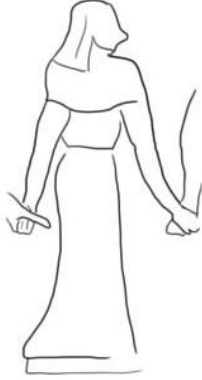
La variante BB.1-5 est illustrée par 2 objets⁷⁴⁴. Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. Les avant-bras sont à l'horizontale vers les extérieurs, ou éventuellement obliques vers le bas ou le haut. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le haut. L'une des deux peut éventuellement être dirigée vers le bas, et l'extérieur. Les paumes sont tournées vers le haut et l'extérieur. Les membres inférieurs sont espacés et tendus ou légèrement fléchis. Les pieds sont à plat, ou l'un des deux (d'ordinaire celui porté en arrière) se présente sur la pointe. La posture est extravertie et contenue. Elle évoque une vitesse modérée. Et d'après la position de la tête, elle implique un tournoiement.

⁷⁴³ Cf. n° 217.

⁷⁴⁴ Cf. n° 485 et 145.

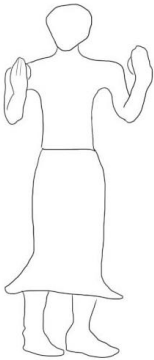
II.B.2.1.2.3. *Schemata* de danse liée : la variante BB.1-6.

Liaison par les mains, membres supérieurs tendus.



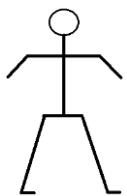
La variante BB.1-6 est illustrée par 4 objets⁷⁴⁵. Les membres supérieurs sont tendus. Les bras sont obliques. Ils sont dirigés vers le bas et les extérieurs. Les avant-bras sont dans l'alignement des bras. Les mains sont ouvertes et dans l'alignement des avant-bras. Elles se joignent aux mains des personnages suivant et précèdent la figure. La posture renvoie à un mouvement contenu, lié et organisé, et qui se déplace à une vitesse mesurée.

II.B.2.1.2.4. *Schemata* de joueuse de crotales : la variante BB.1-7.



La variante BB.1-7 est illustrée par 1 objet⁷⁴⁶. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et vers l'extérieur. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et portés en avant de la figure. Les mains sont entrouvertes. Elles sont à la verticale vers le haut. Elles tiennent chacune un instrument à percussion. Les paumes sont orientées vers le haut. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied en avant est à plat. Le pied en arrière est sur la pointe et décalé vers l'intérieur par rapport au pied porté en avant. La posture renvoie à un mouvement extraverti mais contenu, qui se déplace à une vitesse modérée. La position des pieds et l'ouverture, même discrète, du membre supérieur gauche indiquent un tournoiement.

II.B.2.1.3. *Schema* BC.1 de danse orgiastique.



Le *schema* BC.1 correspond au sous-type B.1 combiné au mode d'exécution C. Les membres inférieurs, d'ordinaire très écartés et fléchis, introduisent un mouvement plus rapide assimilable à de la marche très rapide ou à de la course. Il existe six variantes.

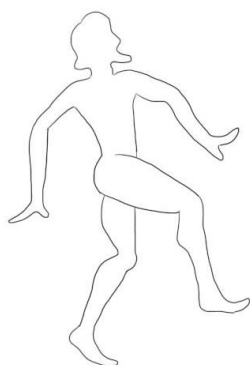
⁷⁴⁵ Cf. n° 381, 491, 139 et 415.

⁷⁴⁶ Cf. n° 019.

II.B.2.1.3.1. Sans retournement : postures de quête et d'approche.

II.B.2.1.3.1.1. Variante BC.1-1.

Coudes vers le haut, mains à l'horizontale vers l'extérieur et paumes vers le bas.



La variante BC.1-1 est illustrée par 3 objets⁷⁴⁷. Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus. Ils sont disposés de part et d'autre de la figure, de façon symétrique pour le n° 389 et légèrement asymétrique pour le n° 254. Les bras sont à l'horizontale et dirigés vers les extérieurs. Dans le cas du n° 254, le bras droit est oblique, dirigé vers le haut. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les mains sont ouvertes. Elles sont positionnées à l'horizontale et tournées vers l'extérieur. Les paumes sont orientées vers le bas. Les membres inférieurs sont représentés dans une action proche de la course. Dans le cas du n° 389, les deux pieds sont sur la pointe. Dans le cas du n° 254, les deux pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement extraverti, tournant et contenu.

II.B.2.1.3.1.2. Variante BC.1-2.

Membres supérieurs portés en avant et tendus, mains à l'horizontale, paumes vers le haut.



La variante BC.1-2 est illustrée par 2 objets⁷⁴⁸. Les deux membres supérieurs sont portés en avant. Ils sont rabattus et disposés en parallèle. Le membre en position supérieure est tendu. Le bras et l'avant-bras, disposés selon un même alignement, sont à l'horizontale. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur gauche s'inscrit visuellement sous le membre droit. Le bras et l'avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'avant. L'avant-bras est décalé vers le haut par rapport au bras. La main est dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est orientée vers le haut. Les membres inférieurs sont fléchis. La

⁷⁴⁷ Cf. n° 389, 276 et 254.

⁷⁴⁸ Cf. n° 251 et 179.

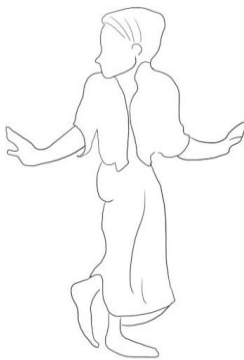
posture renvoie à un mouvement extraverti et peu contenu. Le personnage se déplace à une vitesse soutenue. La position des mains et l'espacement entre les membres supérieurs impliquent l'accueil d'une personne tierce.

II.B.2.1.3.2. Avec retournement.

II.B.2.1.3.2.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.2.1.3.2.1.1. Variante BC.1-3.

Bras près du buste, coudes vers le bas, mains à la verticale vers le haut, paumes vers l'extérieur.



La variante BC.1-3 est illustrée par 1 objet⁷⁴⁹. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou obtus. Les bras sont ramenés près du buste. Ils sont à la verticale vers le bas. Les avant-bras sont disposés horizontalement vers les extérieurs ou obliquement vers le bas. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, vers le haut et les extérieurs. Les paumes sont orientées vers le haut. Les membres inférieurs sont peu espacés. Celui porté en avant est levé et plié en angle droit. Le pied, qui pointe vers le bas, est porté en arrière de la figure. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Il forme appui. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement extraverti, tournant et contenu. Elle suggère une action sautillante. La position des mains et l'espacement entre les membres supérieurs impliquent l'accueil d'une personne tierce.

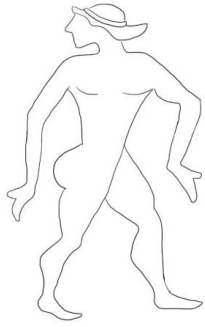
II.B.2.1.3.2.1.2. Variante BC.1-4.

Coudes vers le haut, mains à la verticale vers le bas, paumes vers les extérieurs.

La variante BC.1-4 est illustrée par 1 objet⁷⁵⁰. Les membres supérieurs sont dépliés symétriquement de part et d'autre de la figure. Ils sont pliés en angle obtus. Les bras sont

⁷⁴⁹ Cf. n° 451.

⁷⁵⁰ Cf. n° 230.



obliques. Ils sont dirigés vers le bas et tournés vers l'extérieur. Les avant-bras sont obliques, éventuellement à la verticale, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques et forment un angle obtus avec les avant-bras. Elles sont orientées vers le bas et les extérieurs. Les paumes sont orientées vers le haut et les extérieurs. Le membre supérieur gauche est porté en avant. Il est légèrement fléchi. Le pied est à plat sur le sol. Le membre supérieur droit est porté en arrière. Il est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti, tournant et contenu. La position des mains et l'espacement entre les membres supérieurs impliquent une interaction avec une personne tierce.

II.B.2.1.3.2.1.3. Variante satyresque BC.1-5.

Membres supérieurs tendus vers les extérieurs.



La variante BC.1-5 est illustrée par 1 objet⁷⁵¹. La tête est inclinée vers l'arrière. Les membres supérieurs sont tendus. Les bras et avant-bras, dans un même alignement, sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les mains sont ouvertes. Elles sont dans l'alignement des avant-bras. Les doigts sont ostensiblement écartés. Les paumes sont orientées vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti et, par l'inclinaison de la tête, peu contenu. Elle suggère une vitesse de mouvement élevée et une action sautillante. Le mouvement général serait tournant. L'inclinaison de la tête rend difficile l'interaction avec une tierce personne.

II.B.2.1.3.2.2. *Schema* de refus : la variante satyresque BC.1-6.

Coudes vers le haut, mains tenant un branchage et repoussant les assauts d'un satyre.

⁷⁵¹ Cf. n° 114.



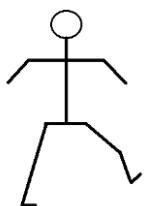
La variante BC.1-6 est illustrée par 1 objet⁷⁵². Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus. Les bras sont positionnés obliquement. Ils sont dirigés vers le bas et vers les extérieurs. Les avant-bras sont obliques. Ils sont dirigés vers le bas et vers les extérieurs. Les mains sont obliques. Elles sont dirigées vers le bas et sont tournées vers l'intérieur. Les paumes sont orientées vers le bas et les extérieurs. La main droite est fermée en poing. Elle tient un branchage. La main gauche est entrouverte. Le membre inférieur porté en avant est de profil. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est représenté de face. Le pied est en pointe vers le bas et orienté obliquement vers l'arrière. Il est représenté de face. La posture renvoie à un mouvement introverti mais soutenu et à une échappée vers la droite. Elle implique une interaction avec une personne tierce.

II.B.2.1.3.2.3. *Schema* de danse masculine au candélabre : la variante BC.1-7



La variante BC.1-7 est illustrée par 1 objet⁷⁵³. La tête est tournée vers l'arrière. Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus. Les bras sont positionnés obliquement. Ils sont dirigés vers le bas et vers les extérieurs. Les avant-bras sont à l'horizontale et dirigés vers les extérieurs. Les mains sont dans l'alignement des avant-bras. Elles sont à l'horizontale. Les paumes sont tournées vers le haut. Elles tiennent chacune un candélabre. Les membres inférieurs sont pliés en angle droit. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti, mais retenu en raison des candélabres portés en équilibre. Elle implique ou tournoiement.

II.B.2.1.4. *Schema* BD.1



Le *schema* BD.1 correspond au sous-type B.1 combiné au mode d'exécution D. Les membres inférieurs introduisent un mouvement très rapide, voir bondissant. L'axe du corps peut être oblique, vers l'avant ou vers l'arrière. Il existe neuf variantes.

⁷⁵² Cf. n° 107.

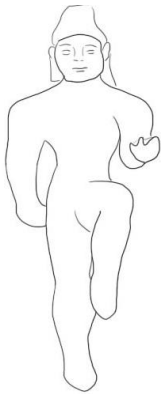
⁷⁵³ Cf. n° 094.

II.B.2.1.4.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.2.1.4.1.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.2.1.4.1.1.1. Variante BD.1-1.

Membres supérieurs opposés en avant et en arrière, mains à l'horizontale.

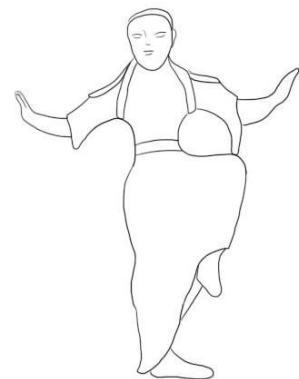


La variante BD.1-1 est illustrée par 1 objet⁷⁵⁴. Le membre supérieur porté en avant est fléchi. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et en avant du corps. L'avant-bras est à l'horizontale. La main est ouverte. Elle est oblique, décalée vers le haut par rapport à l'avant-bras. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté en arrière est près du corps. Le bras est à la verticale et dirigé vers le bas. L'avant-bras est dans l'alignement. Il est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Elle est oblique, portée vers l'arrière et le bas. La paume est tournée vers le haut. Les membres inférieurs sont dans une forte opposition. L'un des deux forme appui. Il est tendu. Le pied est à plat. Le second est porté haut vers l'avant. La cuisse est à l'horizontale. Le membre inférieur est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le pied est en pointe vers le bas. La posture renvoie à un mouvement extraverti et bondissant.

II.B.2.1.4.1.1.2. Variante BD.1-2.

Bras près du buste, coudes vers le bas, mains à la verticale vers le haut, paumes vers l'extérieur.

La variante BD.1-2 est illustrée par 3 objets⁷⁵⁵. Les membres supérieurs sont symétriques. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. Les mains sont ouvertes. Elles sont : (1) dans l'alignement des avant-bras, (2) décalées vers le haut et l'extérieur,



⁷⁵⁴ Cf. n° 051.

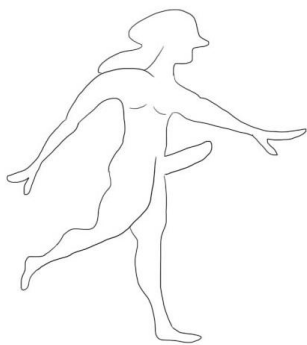
⁷⁵⁵ Cf. n° 145, 056 et 048.

ou (3) décalées vers le bas et l'extérieur. Les paumes sont tournées vers les extérieurs. Le membre inférieur porté en avant est levé. Il est plié en angle droit ou très aigu. La cuisse est à l'horizontale ou oblique vers le bas. Le pied pointe vers le bas. Le membre inférieur porté vers l'arrière est (1) soit tendu, le pied est alors à plat, (2) soit légèrement fléchi, le pied est alors sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti, peu contenu, très rapide et bondissant. La position des mains et l'ouverture des bras impliquent un tournoiement.

II.B.2.1.4.1.2. *Schemata* d'assaut.

II.B.2.1.4.1.2.1. Variante BD.1-3.

Membres supérieurs tendus vers le bas, mains à l'horizontale vers l'extérieur, paumes vers le bas.

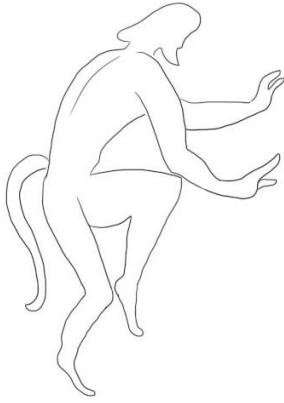


La variante BD.1-3 est illustrée par 2 objets⁷⁵⁶. Le buste peut être légèrement incliné vers l'avant. Les membres supérieurs sont tendus. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les avant-bras sont dans l'alignement des bras. Ils sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les mains sont ouvertes. Elles sont d'ordinaire positionnées à l'horizontale et dirigées vers l'extérieur, mais peuvent obliques et dirigées vers le bas. Les paumes sont orientées vers le bas. Les membres supérieurs sont disposés selon deux cas très proches : (1) ils sont tendus et le membre porté en arrière est levé, ou (2) les cuisses sont jointes et l'un des deux membres inférieurs est porté et levé en arrière formant ainsi un angle droit. La posture implique un mouvement très extraverti et bondissant.

II.B.2.1.4.1.2.2. Variante satyresque BD.1-4.

Membres supérieurs portés en avant, mains à la verticale vers le haut, paumes vers l'extérieur.

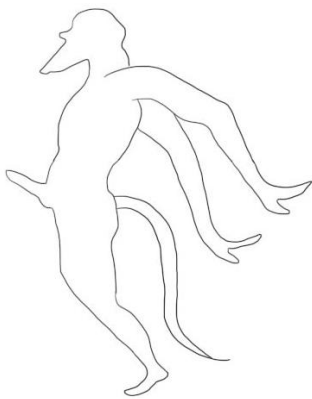
⁷⁵⁶ Cf. n° 142 et 143.



La variante BD.1-4 est illustrée par 2 objets⁷⁵⁷. Le buste est incliné vers l'avant. Les deux membres supérieurs sont portés en avant de la figure. Ils sont dépliés, et ainsi représentés parallèles. L'un est positionné visuellement au-dessus du second. Ils sont fléchis en angle obtus. Les bras sont horizontaux vers les extérieurs, ou obliques et dirigés vers le bas. Les avant-bras sont à l'horizontale ou obliques et dirigés vers le bas. Les mains sont ouvertes. Elles sont dans l'alignement des avant-bras ou obliques et orientées vers le haut. Les paumes sont orientées vers le bas ou l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Celui porté en avant est levé. Il est plié en angle aigu ou presque tendu. Le membre inférieur porté en arrière forme appui. Il est fléchi ou plié en angle droit. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti et bondissant.

II.B.2.1.4.1.2.3. Variante satyresque BD.1-5.

Corps courbé vers l'avant, membres supérieurs portés en arrière, mains à l'horizontale vers l'extérieur, paumes vers le bas.



La variante BD.1-5 est illustrée par 2 objets⁷⁵⁸. Le buste est incliné vers l'arrière ou l'avant. Les membres supérieurs sont portés en arrière. Ils sont dépliés, et ainsi représentés parallèles. L'un est positionné visuellement au-dessus du second. Ils sont tous deux pliés en angle obtus ou en angle droit. Les bras sont obliques. Ils sont dirigés vers le bas ou vers le haut et l'extérieur. Les avant-bras sont obliques. Ils sont dirigés vers le bas et l'extérieur. Ils sont légèrement ramenés vers l'intérieur par rapport aux bras. Les mains sont ouvertes. Elles peuvent se présenter selon trois positions : (1) horizontalement et orientées vers l'extérieur, (2) obliquement vers le bas ou (3) obliquement vers le haut. Les paumes sont orientées vers le bas ou vers le haut. Les membres inférieurs sont pliés en angle droit ou tendus. Ils sont joints, ou l'un des deux est porté en avant. La posture renvoie à un mouvement très extraverti et bondissant. Elle implique des changements de position très rapides.

⁷⁵⁷ Cf. n° 367 et 172.

⁷⁵⁸ Cf. n° 144 et 182.

II.B.2.1.4.1.2.4. Variante satyresque BD.1-6.

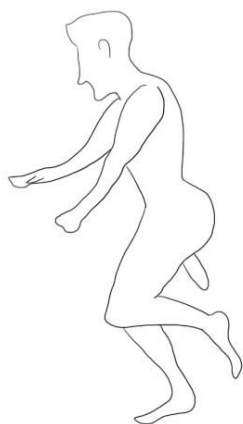
Membres supérieurs portés en avant, tendus et à l'horizontale.



La variante BD.1-6 est illustrée par 2 objets⁷⁵⁹. Le buste peut être incliné vers l'avant. Les membres supérieurs sont portés en avant de la figure. Ils sont dépliés et parallèles. L'un des deux est ainsi positionné visuellement au-dessus du second. Les bras sont à l'horizontale vers l'extérieur, ou obliques vers le bas. Les avant-bras sont (1) dans l'alignement des avant-bras, (2) décalés vers le bas et l'extérieur, ou (3) décalés vers le haut et l'extérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont dans l'alignement des avant-bras. Les paumes sont orientées vers le haut ou tournées vers l'intérieur.

Dans le cas du n° 095, l'une des deux mains est posée sur l'épaule gauche d'un personnage tiers. Dans le cas du n° 251, les membres inférieurs sont fléchis. Dans le cas du n° 095, l'un des deux est tendu et forme appui tandis que le second est plié en angle droit et porté vers l'arrière. La posture renvoie à un mouvement extraverti, peu contenu et très bondissant. Elle se déplace à une vitesse élevée. La position des mains et l'ouverture des bras impliquent une interaction avec un personnage tiers.

II.B.2.1.4.2. Schemata de danse animalière : la variante BD.1-7.



Membres supérieurs tendus vers le bas et portés en avant, mains à l'horizontale vers l'extérieur, paumes vers le bas.

La variante BD.1-7 est illustrée par 1 objet⁷⁶⁰. Les membres supérieurs sont portés vers l'avant et tendus. Ils sont représentés dépliés et parallèles. L'un des deux est positionné visuellement au-dessus de l'autre. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. Les avant-bras sont dans l'alignement des bras. Ils sont obliques vers le bas. Les mains sont d'ordinaire ouvertes et

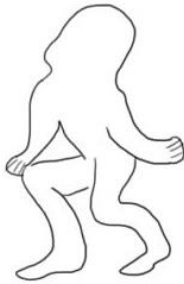
⁷⁵⁹ Cf. n° 096 et 251.

⁷⁶⁰ Cf. n° 232.

positionnées soit à l'horizontale, soit obliquement vers le bas. Les cuisses sont parallèles et positionnées obliquement en avant du corps. Le membre inférieur droit, plié en angle droit, forme appui. Il est tendu. Le pied est sur la pointe. Le membre inférieur gauche est plié en angle aigu. Le membre inférieur est porté en arrière et levé. Le pied pointe vers le bas. La posture renvoie à un mouvement extraverti porté vers l'avant, mais contenu. La position des membres inférieurs renvoie à un mouvement très rapide, bondissant et cadencé.

II.B.2.1.4.3. *Schemata* de danse armée : la posture d'exultation de la variante BD.1-8.

Posture d'exultation : bras près du buste, avant-bras vers les extérieurs.



La variante BD.1-8 est illustrée par 1 objet⁷⁶¹. La tête est légèrement inclinée vers l'arrière. Le buste est incliné vers l'avant. Les membres supérieurs sont symétriques et fléchis. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les avant-bras sont décalés vers le haut par rapport aux bras. Ils sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les mains sont ouvertes. Elles sont dans l'alignement des avant-bras. Les paumes sont orientées vers le haut. Le membre inférieur porté en avant forme un angle obtus. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi et oblique. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti, peu contenu, rapide, et bondissant. La position des mains et l'ouverture des bras impliquent une interaction avec un personnage tiers.

II.B.2.1.4.4. *Schemata* de joueur de crotales : variante BD.1-9

La variante BD.1-9 est illustrée par 2 objets⁷⁶². La tête est inclinée sur le côté. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras et tient un instrument à percussion. L'objet est positionné à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est oblique,

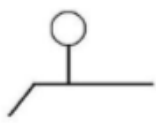


⁷⁶¹ Cf. n° 117.

⁷⁶² Cf. n° 043 et 066.

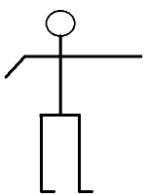
dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas ou à l'horizontale. La main est fermée en poing. Elle est décalée vers le haut par rapport à l'avant-bras. Elle tient un instrument à percussion. L'objet est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est sur la pointe et est dirigé vers l'extérieur. Le pied porté en arrière est à plat et orienté vers l'extérieur. La posture renvoie à un mouvement extraverti, peu contenu. Elle se déplace à une vitesse élevée et implique un tournoiement et un basculement régulier de la partie haute du corps.

II.B.2.2. Sous-type 2



Les membres supérieurs sont tous deux dirigés vers le bas mais disposés de manière asymétrique de part et d'autre de la figure. Ils sont représentés de profil ou de face. L'un est en arrière du personnage ou en avant et tend à se plier. L'autre est en opposition au premier. Il est généralement, ou éventuellement légèrement fléchi. Le second est toujours plus tendu et étiré vers l'extérieur que le premier.

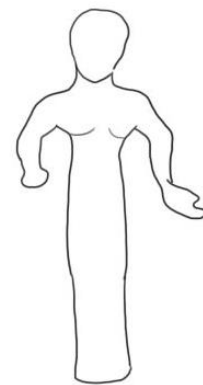
II.B.2.2.1. *Schema* BA.2 : danse orgiastique et postures d'ouverture.



Le *schema* BA.2 correspond au sous-type B.2 combiné au mode d'exécution A.

Les membres inférieurs sont statiques. Ce *schema* est illustré par 2 objets⁷⁶³.

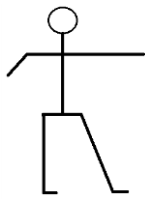
Dans le cas du n° 076, l'objet est en ronde-bosse. La tête est dans l'alignement du reste du corps. La figure est traitée de manière frontale. Les deux bras sont de part et d'autre de la figure. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et vers les extérieurs. Les membres supérieurs forment un angle obtus. Les avant-bras sont portés en avant de la figure. Ils sont obliques, dirigés vers le bas, et décalés vers le haut par rapport aux bras. Les deux mains sont ouvertes. La main gauche est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. Elle est décalée vers l'extérieur par rapport à l'avant-bras. La paume est orientée vers le bas et tournée vers l'intérieur. La main droite est ouverte. Elle est à l'horizontale et portée en avant. La paume est orientée vers le bas. Dans le cas du n° 490, l'objet est en deux dimensions. La figure est représentée



⁷⁶³ Cf. n° 076 et 490.

de profil. La tête est dans le même sens de direction que les membres inférieurs. Le buste est de face. Les membres supérieurs sont disposés de part et d'autre de la figure. Le membre supérieur gauche est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique – presque à la verticale, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main s'inscrit visuellement sur la taille. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'intérieur. Elle est décalée vers le haut par rapport à l'avant-bras. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur droit est en avant. Il est tendu. Le bras et l'avant-bras, dans le même axe, sont obliques, dirigés vers le bas et vers l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique – presque à l'horizontale, dirigée vers le haut et l'extérieur. La paume est orientée vers le bas. Dans les deux cas, les membres inférieurs sont joints et statiques. La posture renvoie à un mouvement extraverti mais contenu, et dont le déplacement est limité.

II.B.2.2.2. *Schema BB.2.*



Le *schema BB.2* correspond au sous-type B.2 combiné au mode d'exécution B. Les membres inférieurs introduisent désormais un mouvement peu rapide assimilable à la marche. Nous distinguons trois dispositions. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs dans le même sens de direction et les membres supérieurs sont dirigés vers l'avant. La seconde présente un retournement incomplet, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs mais les membres supérieurs sont dirigés vers l'avant. La troisième⁷⁶⁴ présente un retournement complet. La tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs et les membres supérieurs sont dirigés vers l'arrière. Ces trois dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.2.2.2.1. Sans retournement.

II.B.2.2.2.1.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.2.2.2.1.1.1. *Schemata* d'avancée. La variante BB.2-1.

⁷⁶⁴ Nous notons une posture inclassable : cf. n° 204.

Les mains tiennent des ustensiles liés à la consommation du vin.

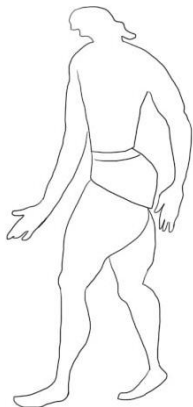


La variante BB.2-1 est illustrée par 1 objet⁷⁶⁵. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est fermée en poing. Elle est à la verticale dans l'alignement de l'avant-bras. Elle tient un canthare par une anse. Le membre supérieur porté en avant est tendu. Le bras et l'avant-bras, disposés sur un même axe, sont dirigés vers le bas. La main est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle est fermée en poing. Elle tient un ustensile à puiser par le manche. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Celui porté en avant tend à se fléchir. Les deux pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti.

II.B.2.2.2.1.1.2. *Schemata* d'ouverture.

II.B.2.2.2.1.1.2.1. Variante BB.2-2.

Membres supérieurs tendus, mains obliques vers l'avant, paumes vers le bas.



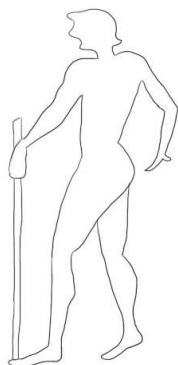
La variante BB.2-2 est illustrée par 4 objets⁷⁶⁶. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale, ou oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le bas. Le membre supérieur porté en avant est tendu ou très légèrement fléchi. Le bras et l'avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et vers l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale, ou oblique, décalée vers le haut par rapport à l'avant-bras et dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est orientée vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus. Les deux pieds sont à plat. Le pied arrière peut éventuellement être sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti.

⁷⁶⁵ Cf. n° 496.

⁷⁶⁶ Cf. n° 200, 016, 219 et 204.

II.B.2.2.2.1.1.2.2. Variante BB.2-3.

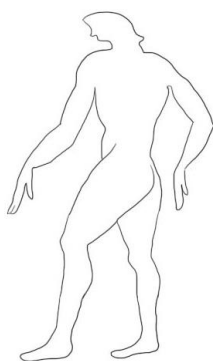
Membre supérieur en avant tendu, main tenant un bâton.



La variante BB.2-3 est illustrée par 1 objet⁷⁶⁷. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le bas. Le membre supérieur porté en avant est tendu. Le bras et l'avant-bras, dans le même axe, sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. La main est fermée. Elle est à la verticale vers le bas. Elle tient un objet long et de forme très effilé identifiable à un bâton. Les membres inférieurs sont légèrement fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti.

II.B.2.2.2.1.1.2.3. Variante BB.2-4.

Membres supérieurs fléchis, mains à la verticale vers le bas, paume vers l'arrière.



La variante BB.2-4 est illustrée par 1 objet⁷⁶⁸. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est positionnée à la verticale et dirigée vers le bas. La paume est orientée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en avant est fléchi. Le bras et l'avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est décalé vers le haut par rapport au bras. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Celui porté en avant est fléchi. Les deux pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un personnage tiers.

⁷⁶⁷ Cf. n° 207.

⁷⁶⁸ Cf. n° 245.

II.B.2.2.2.1.1.2.4. Variante BB.2-5.

Membres supérieurs fléchis, mains obliques vers le bas et paumes tournées vers le bas.



La variante BB.2-5 est illustrée par 2 objets⁷⁶⁹. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est (1) à la verticale vers le bas ou (2) oblique vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en avant est fléchi et forme un angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est décalé vers le haut par rapport à l'avant-bras. Il est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique vers le bas. La paume est tournée vers l'intérieur. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un personnage tiers.

II.B.2.2.2.1.1.2.5. Variante BB.2-6.

Membres supérieurs fléchis, une main tient un bouton floral, la seconde est à l'horizontale vers l'extérieur et la paume est vers le bas.



La variante BB.2-6 est illustrée par 1 objet⁷⁷⁰. Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus. Les bras sont obliques vers le bas et les extérieurs. L'avant-bras porté en arrière est oblique vers le haut. La main est dans l'alignement. Elle tient un objet difficilement identifiable – un œuf ou un bouton floral⁷⁷¹. La paume est orientée vers le haut. L'avant-bras porté en avant est oblique vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est décalée vers l'extérieur par rapport à l'avant-bras, et oblique vers le bas. La paume est tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti.

⁷⁶⁹ Cf. n° 461 et 476.

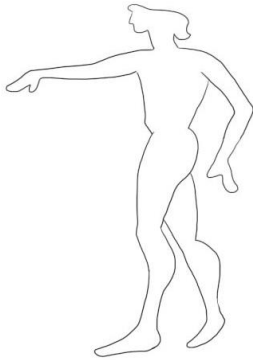
⁷⁷⁰ Cf. n° 084.

⁷⁷¹ Sur la représentation de la fleur dans l'image, et en particulier dans l'iconographie grecque, cf. Kei 2007 notamment.

II.B.2.2.2.1.1.3. *Schemata* d'invitation.

II.B.2.2.2.1.1.3.1. Variante BB.2-7.

Membre supérieur porté en avant tendu et à l'horizontale, main à la verticale vers le bas, paume vers l'extérieur.

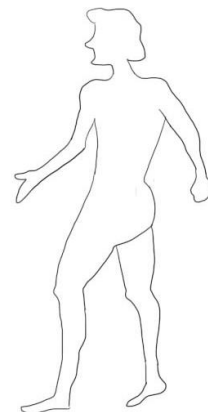


La variante BB.2-7 est illustrée par 3 objets⁷⁷². Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale et dirigé vers le bas, ou (2) oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et vers l'extérieur. La paume est orientée vers le bas. Le membre supérieur porté en avant est tendu. Le bras et l'avant-bras, dans le même axe, sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est (1) à la verticale vers le bas, ou (2) oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont (1) tendus, (2) l'un est légèrement fléchi et l'autre tendu, ou (3) pliés en angle droit. Le pied porté en arrière est d'ordinaire sur la pointe, sauf lorsque le membre inférieur est représenté de face comme dans le cas du n° 163. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un personnage tiers.

II.B.2.2.2.1.1.3.2. Variante BB.2-8.

Membres supérieurs fléchis, main en avant oblique vers le bas et paume vers le haut, main en arrière qui tient un branchage.

La variante BB.2-8 est illustrée par 1 objet⁷⁷³. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est décalé vers l'extérieur par rapport au bras. Il est oblique et dirigé vers le bas. La main est fermée en poing. Elle est à la verticale vers le bas. Elle tient un branchage. Le membre



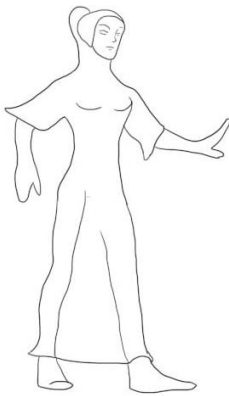
⁷⁷² Cf. n° 163, 208, 361.

⁷⁷³ Cf. n° 155.

supérieur porté en avant est fléchi. Le bras et l'avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est décalé vers le haut par rapport au bras. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est orientée vers le haut. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. Le membre inférieur porté en avant est légèrement fléchi. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un personnage tiers.

II.B.2.2.2.1.1.3.3. Variante BB.2-9.

Membres supérieurs fléchis, main en avant oblique vers le haut, paume vers l'extérieur.



La variante BB.2-9 est illustrée par 4 objets⁷⁷⁴. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et les extérieurs. La paume est orientée vers le bas. Le membre supérieur porté en avant est fléchi. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est d'ordinaire à l'horizontale vers l'extérieur.

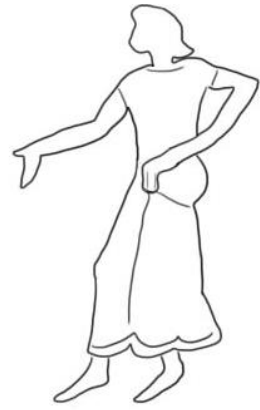
La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée (1) vers le haut et l'extérieur ou (2) vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont (1) tendus et les pieds à plat, ou (2) celui porté en avant est fléchi et le pied sur la pointe tandis que celui porté en arrière est tendu avec le pied à plat. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti.

II.B.2.2.2.1.1.3.4. Variante BB.2-10.

Membres supérieurs fléchis, main en avant à la verticale vers le bas et paume vers l'extérieur, main en arrière portée sur la hanche.

⁷⁷⁴ Cf. n° 477, 065, 073 et 074.

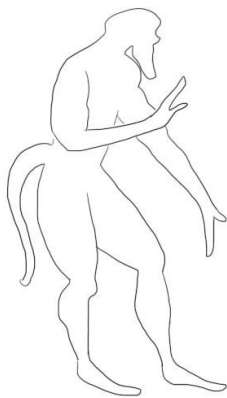
La variante BB.2-10 est illustrée par 2 objets⁷⁷⁵. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Elle est décalée vers le haut par rapport à l'avant-bras. Elle s'inscrit visuellement sur la taille. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en avant est fléchi. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur.



L'avant-bras est décalé vers le haut par rapport au bras. Il est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, décalée vers le bas et l'extérieur par rapport à l'avant-bras. La paume est tournée vers l'intérieur. Dans le cas du n° 152, les cuisses sont parallèles. Dans le cas du n° 321, les membres inférieurs sont légèrement fléchis. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un personnage tiers.

II.B.2.2.2.1.1.3.5. Variante BB.2-11.

Les membres supérieurs portés en avant, l'un est tendu, la main à la verticale vers le bas et la paume vers l'extérieur.



La variante BB.2-11 est illustrée par 2 objets⁷⁷⁶. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu ou droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique. Il est ramené vers l'intérieur et dirigé vers le bas ou vers le haut. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. Elle est portée vers l'avant du personnage. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en avant est tendu ou plié en angle aigu. Le bras est (1) à la verticale vers le bas, ou (2) oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est dans l'axe du bras, ou décalé vers le haut et oblique par rapport à lui. La main est ouverte. Elle est (1) à la verticale vers le bas, ou (2) oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont d'ordinaire fléchis et les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à

⁷⁷⁵ Cf. n° 152 et 321.

⁷⁷⁶ Cf. n° 173 et 443.

un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un personnage tiers.

II.B.2.2.2.1.1.3.6. Variante BB.2-12.

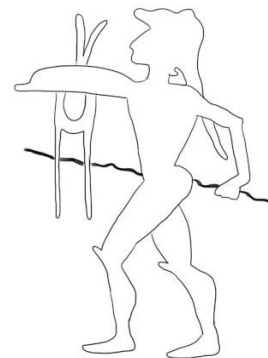
Le jeu du kottabe.



La variante BB.2-12 est illustrée par 2 objets⁷⁷⁷. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu ou droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur, ou (2) à l'horizontale et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale et ramenée vers l'intérieur. Elle est positionnée visuellement sur la taille. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en avant est tendu, ou légèrement fléchi. Le bras est à l'horizontale et porté en avant du corps. L'avant-bras est à l'horizontale ou oblique vers le haut. La main est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle est fermée en poing ou entrouverte. Elle tient une coupe par l'anse ou le pied. Les pieds sont à plat ou l'un des deux peut être sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un personnage tiers. Le maintien de la coupe par l'anse renvoie au jeu du kottabe⁷⁷⁸.

II.B.2.2.2.1.1.4. *Schemata* de danse armée : variante BB.2-13 et posture de mise en garde.

La variante BB.2-13 est illustrée par 1 objet. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale et dirigé vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La



⁷⁷⁷ Cf. n° 503 et 501.

⁷⁷⁸ Lissarrague 1987a, p. 75-82, et en particulier p. 75-78 : « Le jeu consiste non pas à boire mais à lancer du vin sur une cible. C'est plus un exercice d'adresse que d'équilibre ; l'habileté du buveur réside dans la sûreté du coup d'œil et du geste ; il y faut du doigté, comme l'indique à un ami un personnage de comédie : « A. : Prends la coupe et montre-moi comment faire. B. : Comme un bon joueur de flûte il faut écarter les doigts en les recourbant, verser un peu de vin – pas trop –, puis le lancer. » Le geste du joueur veut aussi que l'on plie le poignet avec élégance et souplesse. Les peintres ont prêté beaucoup d'attention à ce détail, et les mains des lanceurs ressemblent en effet à celles des flûtistes. »

main est fermée en poing. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'intérieur. Elle tient un objet long et très effilé identifiable à une lance. Le membre supérieur porté en avant est rendu invisible par le bouclier qu'il tient. L'objet est positionné à l'horizontale, ou obliquement vers le bas. Les membres inférieurs sont (1) légèrement fléchis, ou (2) celui porté en avant est fléchi, celui porté en arrière est tendu. Les deux pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement contenu, introverti et défensif.

II.B.2.2.2.2. Avec retournement partiel. *Schemata* de danse orgiastique : postures d'invitation.

II.B.2.2.2.2.1. Variante BB.2-14 .

Membres supérieurs fléchis, bras près du buste, main en avant verticale vers le bas et paume vers l'extérieur, main en arrière oblique vers le haut.



La variante BB.2-14 est illustrée par 1 objet⁷⁷⁹. Le membre supérieur porté en arrière est plié et forme un angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique – presque à l'horizontale, dirigée vers le haut et ramenée visuellement sur l'abdomen. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est à la verticale vers le bas. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont tendus. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un personnage tiers.

II.B.2.2.2.2.2. Variante BB.2-15.

Membres supérieurs fléchis, main en avant oblique vers le bas, paume vers l'extérieur, main en arrière sur la hanche.

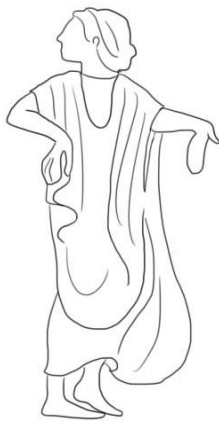
⁷⁷⁹ Cf. n° 458.



La variante BB.2-15 est illustrée par 1 objet⁷⁸⁰. Le membre supérieur porté en arrière est plié et forme un angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée visuellement sur l'abdomen. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est décalé vers le haut par rapport au bras. Il est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un personnage tiers.

II.B.2.2.2.3. Variante BB.2-16.

Membres supérieurs fléchis, mains parallèles obliques vers le bas et l'intérieur, paumes vers l'extérieur.



La variante BB.2-16 est illustrée par 1 objet⁷⁸¹. Le membre supérieur porté en arrière est plié et forme un angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est orientée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en avant est presque à l'horizontale. Il forme un angle très obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale et orienté vers l'avant. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est orientée vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est sur la pointe. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position du corps implique un tournoiement.

II.B.2.2.2.3. Avec retournement : *schemata* de danse orgiastique.

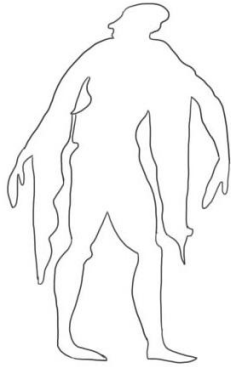
⁷⁸⁰ Cf. n° 463.

⁷⁸¹ Cf. n° 477.

II.B.2.2.2.3.1. *Schemata* d'invitation.

II.B.2.2.2.3.1.1. Variante BB.2-17.

Membre supérieur porté en avant retourné, mains obliques vers le bas.



La variante BB.2-17 est illustrée par 1 objet⁷⁸². Le membre supérieur porté en avant est peu fléchi. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. Il est décalé vers le bas par rapport au bras. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et orientée vers l'intérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est peu fléchi. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur.

L'avant-bras est légèrement décalé vers le haut par rapport au bras. Il est oblique vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est peu fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique un tournoiement.

II.B.2.2.2.3.1.2. Variante BB.2-18.

Main en arrière tenant un contenant.



La variante BB.2-18 est illustrée par 1 objet⁷⁸³. Le membre supérieur porté en avant est ramené devant le buste. Le bras est à la verticale vers le bas. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Il s'inscrit visuellement sur l'abdomen. La main est ouverte. Elle est oblique vers le bas. Elle est décalée vers le bas par rapport à l'avant-bras. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas

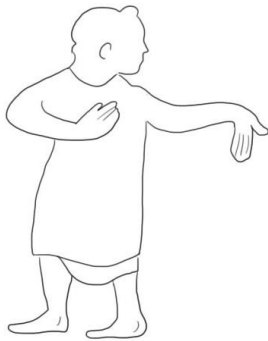
⁷⁸² Cf. n° 197.

⁷⁸³ Cf. n° 152.

et l'extérieur. L'avant-bras est décalé vers le haut par rapport au bras. Il est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. La main est fermée en poing. Elle est positionnée à l'horizontale et orientée vers l'extérieur. Elle tient un récipient par son anse. Le pied porté en avant est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un personnage tiers.

II.B.2.2.2.3.1.3. Variante BB.2-19.

Le membre supérieur en arrière fléchi, main à la verticale vers le bas, paume vers l'extérieur, membre supérieur porté en avant fléchi, main oblique vers le haut.



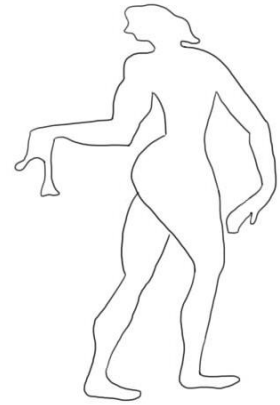
La variante BB.2-19 est illustrée par 1 objet⁷⁸⁴. Le membre supérieur porté en avant forme un angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et orientée vers l'intérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est peu fléchi. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est légèrement décalé vers le haut par rapport au bras. Il est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est orientée vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est peu fléchi. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un personnage tiers et en l'occurrence une invitation ou une action d'ouverture.

II.B.2.2.2.3.1.4. Variante BB.2-20.

Le membre supérieur porté en avant tendu, main oblique vers l'intérieur, paume vers le bas, membre supérieur en arrière plié, main à la verticale vers le bas, paume vers l'extérieur.

⁷⁸⁴ Cf. n° 440.

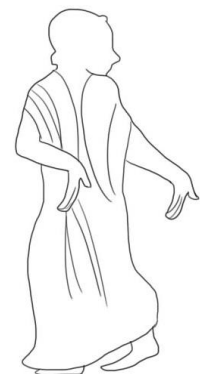
La variante BB.2-20 est illustrée par 2 objets⁷⁸⁵. Le membre supérieur porté en avant est soit tendu, soit plié en angle droit. Dans le premier cas, le bras et l'avant-bras, sur un même axe, sont obliques vers le bas et l'extérieur. Dans le second cas, le bras est oblique vers le bas et l'extérieur et l'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Elle est décalée vers le haut par rapport à l'avant-bras. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté en arrière est soit tendu, soit plié en angle obtus. Dans le premier cas, le bras et l'avant-bras, sur un même axe, sont obliques et dirigés vers le bas et l'extérieur. Dans le second cas, le bras est oblique vers le bas et l'extérieur et l'avant-bras est à l'horizontale, orienté vers l'extérieur. La main est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Mais l'un des deux peut éventuellement présenter une légère flexion. Les deux pieds sont à plat. L'un des deux peut être sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique un tournoiement, et une interaction avec un personnage tiers, et en l'occurrence une invitation



II.B.2.2.2.3.1.5. Variante BB.2-21.

Les membres supérieurs fléchis, mains parallèles obliques vers le bas et l'intérieur, paumes vers l'extérieur.

La variante BB.2-21 est illustrée par 2 objets⁷⁸⁶. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas et l'intérieur. Le membre supérieur porté en arrière est soit tendu, soit peu fléchi. Dans le premier cas, le bras et l'avant-bras, sur un même axe, sont obliques et dirigés vers le bas et l'extérieur. Dans un second cas, le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur, de même que l'avant-bras qui est cependant décalé vers le haut. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas et



⁷⁸⁵ Cf. n° 163 et 465.

⁷⁸⁶ Cf. n° 467 et 474.

l'extérieur. Les deux mains sont parallèles. Les membres inférieurs sont tendus. L'un des deux peut être légèrement fléchi. Les deux pieds sont à plat. L'un des deux peut être sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique un tournoiement et une interaction avec un personnage tiers, en l'occurrence une invitation.

II.B.2.2.2.3.1.6. Variante BB.2-22.

Le membre supérieur en arrière tendu et à l'horizontale, main dans l'alignement, paume vers le haut, membre supérieur en avant plié, main à la verticale vers le bas, paume vers l'intérieur.



La variante BB.2-22 est illustrée par 1 objet⁷⁸⁷. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. Elle s'inscrit visuellement sur la taille. La paume est tournée vers le bas et l'intérieur. Le membre supérieur porté en arrière est peu fléchi. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est positionné à l'horizontale et orienté vers l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Les membres inférieurs sont tendus. Les deux pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique un tournoiement et une interaction avec un personnage tiers, en l'occurrence une invitation.

II.B.2.2.2.3.1.7. Variante BB.2-23.

Enlacement d'un second personnage.

La variante BB.2-23 est illustrée par 1 objet⁷⁸⁸. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu. Le bras est à la verticale vers le bas. Il est ramené près du buste. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'intérieur. Il est ramené sur l'abdomen. La main est ouverte. Elle est



⁷⁸⁷ Cf. n° 475.

⁷⁸⁸ Cf. n° 477.

oblique, dirigée vers le haut et l'intérieur. Elle est décalée vers le haut par rapport à l'avant-bras. La paume est orientée vers le haut. Le membre supérieur porté en arrière n'est pas visible. Mais il est vraisemblablement plié en angle aigu. Le bras serait oblique vers le bas et l'extérieur et l'avant-bras oblique vers le haut et l'extérieur. La main est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. Elle est posée sur l'épaule droite d'une tierce personne. Les membres inférieurs sont tendus. Les deux pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique un tournoiement et une interaction avec un personnage tiers, en l'occurrence un enlacement.

II.B.2.2.2.3.1.8. Variante BB.2-24.

Les membres supérieurs pliés, mains parallèles obliques vers le haut et paumes vers le bas.



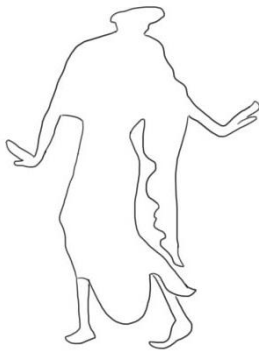
La variante BB.2-24 est illustrée par 2 objets⁷⁸⁹. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et tournée vers l'intérieur. Elle est positionnée visuellement sur la taille. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté en arrière est plié et forme un angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. Il est décalé vers le haut par rapport au bras. La main est ouverte. Elle est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est orientée vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus. Les deux pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique un tournoiement et une interaction avec un personnage tiers.

II.B.2.2.2.3.2. *Schemata* de refus.

II.B.2.2.2.3.2.1. Variante BB.2-25.

Les membres supérieurs tendus, main en arrière oblique vers le haut et paume vers le bas, main en avant oblique vers le haut et paume vers le bas.

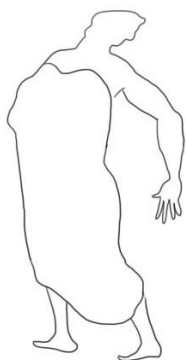
⁷⁸⁹ Cf. n° 451 et 473.



La variante BB.1-25 est illustrée par 2 objets⁷⁹⁰. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit ou tendu. Dans le premier cas, le bras est oblique vers le bas et l'extérieur, et l'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Dans le second cas, le membre supérieur est oblique vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est placée à l'horizontale et tournée vers l'extérieur. La paume est orientée vers le bas. Le membre supérieur porté en arrière est soit plié en angle obtus, soit tendu. Dans le premier cas, le bras est oblique vers le bas et l'extérieur, et l'avant-bras à l'horizontale vers l'extérieur. Dans le second cas, le membre supérieur est oblique vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est peu fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est tendu ou fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un personnage tiers et en l'occurrence un rejet du personnage tiers et une fuite vers l'avant.

II.B.2.2.2.3.2.2. Variante BB.2-26.

Le membre supérieur en avant emmitoufflé, membre supérieur en arrière fléchi, main à la verticale vers le bas.

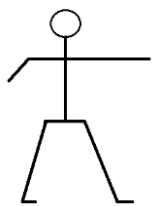


La variante BB.2-26 est illustrée par 1 objet⁷⁹¹. Le membre supérieur porté en avant n'est pas visible. Il est emmitoufflé dans une pièce de vêtement. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est positionné à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est orientée vers l'extérieur. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un personnage tiers.

⁷⁹⁰ Cf. n° 200 et 216.

⁷⁹¹ Cf. n° 245.

II.B.2.2.3. *Schema* BC.2



Le *schema* BC.2 correspond au sous-type B.2 combiné au mode d'exécution C.

Les membres inférieurs sont très espacés et/ou pliés. Ils introduisent un mouvement plus rapide assimilable à de la marche très rapide ou à de la course.

Nous distinguons trois dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs dans le même sens de direction et les membres supérieurs sont dirigés vers l'avant. La seconde présente un retournement incomplet, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs mais les membres supérieurs sont dirigés vers l'avant. La troisième présente un retournement complet. La tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs et les membres supérieurs sont dirigés vers l'arrière. Ces trois dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

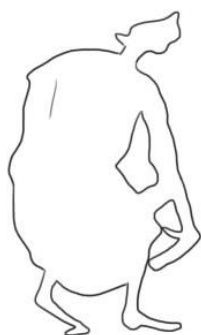
II.B.2.2.3.1. Sans retournement.

II.B.2.2.3.1.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.2.2.3.1.1.1. *Schemata* de quête et d'approche.

II.B.2.2.3.1.1.1.1. Variante BC.2-1.

Le membre supérieur en arrière emmitouflé et membre supérieur en avant introverti.



La variante BC.2-1 est illustrée par 1 objet⁷⁹². Le membre supérieur porté en avant est tendu. Le bras et l'avant-bras, sur un même axe, sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Elle forme un angle droit avec l'avant-bras. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté en arrière est plié. Il est emmitouflé dans une pièce d'étoffe. Les membres inférieurs sont pliés en angle obtus. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un

⁷⁹² Cf. n° 213.

mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique un tournoiement et une interaction avec un personnage tiers.

II.B.2.2.3.1.1.1.2. Variante BC.2-2.

La main en arrière à la verticale vers le bas, main en avant oblique vers le haut, paume vers l'extérieur.

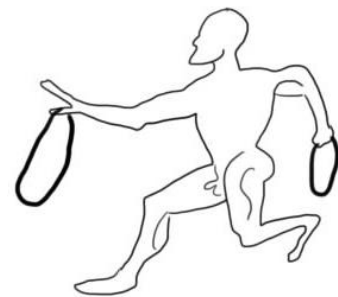


La variante BC.2-2 est illustrée par 1 objet⁷⁹³. Le membre supérieur porté en avant est fléchi, il forme un angle obtus. Le bras et l'avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est décalé vers le haut par rapport au bras. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. La paume est orientée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié. Il forme un angle obtus. Le bras et l'avant-bras sont obliques. Ils sont dirigés vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est décalé vers le bas par rapport au bras. La main est fermée en poing. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Elle est décalée vers l'intérieur par rapport à l'avant-bras. Deux doigts sont tendus : vraisemblablement le pouce et l'index. Les membres inférieurs sont pliés. Celui porté en avant forme un angle obtus. Celui porté en arrière forme un angle droit. Les deux pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti.

II.B.2.2.3.1.1.1.3. Variante BC.2-3.

Main en arrière fermée en poing tenant une couronne ; main en avant oblique vers le haut, paume vers l'extérieur, pouce tenant une couronne.

La variante BC.2-3 est illustrée par 1 objet⁷⁹⁴. Le membre supérieur porté en avant est tendu. Le bras et l'avant-bras, dans le même axe, sont disposés à l'horizontale. La main est



⁷⁹³ Cf. n° 206.

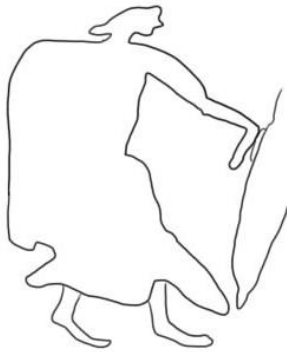
⁷⁹⁴ Cf. n° 286.

ouverte ou fermée en poing. Elle est positionnée obliquement vers le haut et l'extérieur. La paume est orientée vers l'extérieur. La main tient une sorte de guirlande. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle tient une couronne. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle obtus. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement ample et extraverti.

II.B.2.2.3.1.1.2. *Schemata* d'invitation.

II.B.2.2.3.1.1.2.1. Variante BC.2-4

Membre supérieur en arrière emmitouflé, membre supérieur en avant tendu, main oblique vers le bas et l'intérieur, paume vers l'extérieur.



La variante BC.2-4 est illustrée par 1 objet⁷⁹⁵. Le membre supérieur porté en avant est tendu. Le bras et l'avant-bras, sur un même axe, sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle forme un angle droit avec l'avant-bras. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le bas et l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié. Il est emmitouflé dans une pièce d'étoffe.

Les membres inférieurs sont pliés. Les deux pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique un tournoiement et une interaction avec un personnage tiers.

II.B.2.2.3.1.1.2.2. Variante BC.2-5.

Main en arrière à la verticale vers le bas, paume vers l'intérieur, main en avant à l'horizontale, paume vers le haut.

⁷⁹⁵ Cf. n° 214.



La variante BC.2-5 est illustrée par 2 objets⁷⁹⁶. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est soit à l'horizontale vers l'extérieur, soit oblique, dirigé vers le bas. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle est alors soit horizontale, soit oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est orientée vers le haut. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est orientée vers l'intérieur ou l'extérieur. Les membres inférieurs sont très espacés. Celui porté en avant peut être plié en angle droit. La cuisse est alors positionnée à l'horizontale. Le pied est levé. Le membre inférieur porté en arrière peut être fléchi et le pied positionné sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et extraverti.

II.B.2.2.3.1.1.2.3. Variante satyresque BC.2-6.

Main en arrière à l'horizontale, paume vers le bas, main en avant oblique vers le haut, paume vers l'extérieur.



La variante BC.2-6 est illustrée par 1 objet⁷⁹⁷. Le membre supérieur porté en avant est légèrement fléchi, presque tendu. Le bras et l'avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est décalé vers le haut par rapport au bras. Il peut être à l'horizontale. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. La paume est orientée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié, il forme un angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas ou vers le haut et décalée par rapport à l'avant-bras. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté en avant peut être plié en angle droit ou en angle obtus. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Les pieds sont (1) soit tous

⁷⁹⁶ Cf. n° 408 et 176.

⁷⁹⁷ Cf. n° 311.

deux sur la pointe, (2) soit celui en avant est à plat et celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement ample et extraverti.

II.B.2.2.3.1.1.3. *Schemata* de refus : la variante BC.2-7.

Main en arrière à l'horizontale vers l'extérieur, paume vers le bas ; main en avant à la verticale vers le haut, paume vers l'extérieur.



La variante BC.2-7 est illustrée par 1 objet⁷⁹⁸. Le membre supérieur porté en avant est fléchi en angle très obtus. Le bras et l'avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est décalé vers le haut par rapport au bras. La main est ouverte. Elle forme un angle droit avec l'avant-bras. Elle est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. La paume est orientée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié. Il forme un angle obtus.

Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale, dirigé vers le bas. La main est ouverte. Elle est oblique – presque à l'horizontale, dirigée vers le bas et l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique un tournoiement et une interaction avec un personnage tiers.

II.B.2.2.3.1.1.4. *Schemata* satyresque d'union.

II.B.2.2.3.1.1.4.1. Variante BC.2-8.

Enlacement d'un second personnage.

La variante BC.2-8 est illustrée par 1 objet⁷⁹⁹. La tête est légèrement inclinée vers l'avant. Le membre supérieur porté en arrière est plié et forme un angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, il est dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle forme un angle droit avec l'avant-bras. Elle est oblique,

⁷⁹⁸ Cf. n° 284.

⁷⁹⁹ Cf. n° 401.



dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. Elle s'inscrit visuellement sur l'abdomen. La paume est orientée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en avant enlace un second personnage. La main est posée sur l'épaule extérieure de ce dernier. Le bras est oblique, dirigé vers le bas. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut. La main est ouverte et à plat. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.3.1.1.4.2. Variante BC.2-9.

Enlacé et guidé par un second personnage et port d'un serpent.



La variante BC.2-9 est illustrée par 1 objet⁸⁰⁰. La tête est légèrement inclinée vers l'avant. Le membre supérieur porté en arrière est plié et forme un angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, il est dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle tient un objet non identifiable. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en avant est tiré par un second personnage. Le bras est oblique, dirigé vers le bas. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas, ais décalé vers le haut par rapport au bras. La main est ouverte et dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est orientée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.3.1.1.4.3. Variante BC.2-10.

⁸⁰⁰ Cf. n° 402.

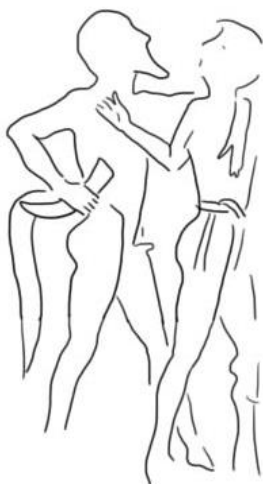
Enlacé par un second personnage et port d'un serpent.



La variante BC.2-10 est illustrée par 1 objet⁸⁰¹. La tête est légèrement inclinée vers l'avant. Le membre supérieur porté en arrière est plié et forme un angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, il est dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle tient un objet non identifiable. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu et ramené près du buste. Le bras est à la verticale vers le bas. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et porté en avant de la figure. La main est ouverte et dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est orientée vers le bas et l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.3.1.1.4.4. Variante BC.2-11.

Enlacement d'un second personnage et port d'une corne à boire.



La variante BC.2-11 est illustrée par 1 objet⁸⁰². Le menton est levé. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Il est posé sur l'épaule d'un second personnage. Le bras est à l'horizontale et dirigé vers l'extérieur. L'avant-bras est vertical, dirigé vers le bas. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est orientée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié. Il forme un angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle est fermée en poing. Elle tient une corne à boire. Elle est oblique vers le bas et l'extérieur. Elle est décalée vers le haut par rapport à l'avant-bras. Les membres inférieurs sont tendus. Le

⁸⁰¹ Cf. n° 403.

⁸⁰² Cf. n° 106.

Le pied en avant est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et introverti, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.3.1.1.5. *Schemata* de danse armée : postures offensives et de mise en garde.

II.B.2.2.3.1.1.5.1. Variante BC.2-12.

Bouclier en avant à la verticale, membre supérieur en arrière plié et main fermée en poing.

La variante BC.2-12 est illustrée par 1 objet⁸⁰³. Le membre supérieur porté en avant tient un bouclier. Le bras est à l'horizontale et porté vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale et dirigé vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale, dirigé vers le bas. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Le membre inférieur porté en avant est plié. Il forme un angle obtus. Le membre inférieur porté en arrière est légèrement fléchi. Les deux pieds sont à plat, ou éventuellement sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement ample et extraverti.



II.B.2.2.3.1.1.5.2. Variante BC.2-13.

Bouclier en avant oblique ; membre supérieur en arrière plié et main fermée en poing ; membres inférieurs bondissants.



La variante BC.2-13 est illustrée par 1 objet. Le membre supérieur porté en avant est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. Il tient un bouclier. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Le membre inférieur porté en

⁸⁰³ Cf. n° 186.

avant est plié en angle droit. Celui porté en arrière est fléchi. Les deux pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement ample, extraverti et offensif.

II.B.2.2.3.2. Avec retournement partiel : *schemata* de danse orgiastique.

II.B.2.2.3.2.1. *Schemata* d'avancée : la variante BC.2-14.

Main en arrière à l'horizontale vers l'intérieur, paume vers le bas ; main portée en avant à la verticale vers le bas, paume vers l'intérieur.



La variante BC.2-14 est illustrée par 2 objets⁸⁰⁴. Le membre supérieur porté en avant est fléchi. Le bras est (1) oblique vers le bas et dirigé vers l'extérieur, ou (2) à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est (1) oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur – et décalé vers le haut par rapport au bras, ou (2) oblique, dirigé vers le haut. La main est ouverte. Elle est à la verticale et dirigée vers le bas. La paume est orientée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est (1) oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur, ou (2) à l'horizontale. L'avant-bras est (1) oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur, ou (2) placé à l'horizontale. La main est ouverte. Elle est (1) à l'horizontale et tournée vers l'intérieur, ou (2) oblique dirigée vers le bas et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est (1) fléchi ou (2) plié en angle droit. Celui porté en arrière est tendu. Les deux pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement ample et extraverti. Elle suggère un tournoiement.

II.B.2.2.3.2.2. *Schemata* d'ouverture.

II.B.2.2.3.2.2.1. Variante BC.2-15.

Les mains parallèles et à l'horizontale, paumes vers le bas.

⁸⁰⁴ Cf. n° 220 et 366.



La variante BC.2-15 est illustrée par 2 objets⁸⁰⁵. Le membre supérieur porté en avant est tendu. Le bras et l'avant-bras, dans le même axe, sont dirigés vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale et orientée vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté en arrière est plié et forme un angle obtus. Le bras est oblique. Il est dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement ample et extraverti. Elle suggère un tournoiement.

II.B.2.2.3.2.2.2. Variante BC.2-16.

Les mains parallèles, à la verticale vers le haut, paumes vers l'extérieur.



La variante BC.2-16 est illustrée par 1 objet⁸⁰⁶. Le membre supérieur porté en avant est plié et forme un angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale et orienté vers l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle forme un angle droit avec l'avant-bras. Elle est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. La paume est orientée vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied en avant est à plat. Le pied en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement ample et extraverti. Elle suggère un tournoiement.

II.B.2.2.3.2.2.3. Variante BC.2-17.

⁸⁰⁵ Cf. n° 156 et 160.

⁸⁰⁶ Cf. n° 487.

Le membre supérieur en arrière tendu vers le bas ; main en avant oblique vers le bas et l'intérieur, paume vers le bas.

La variante BC.2-17 est illustrée par 1 objet⁸⁰⁷. Le membre supérieur porté en avant est fléchi. Il forme un angle très obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras

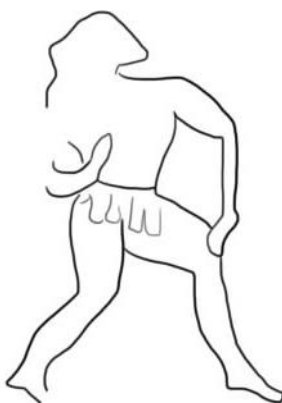


est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'intérieur. La paume est orientée vers le bas et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est tendu. Le bras et l'avant-bras, dans le même axe, sont obliques, dirigés vers le bas et vers l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale et dirigée vers l'extérieur. La paume est orientée vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est plié, presque en angle droit. Le pied est levé ou sur la pointe. Le membre inférieur porté en arrière

est peu fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement ample et extraverti. Elle suggère un tournoiement.

II.B.2.2.3.2.3. *Schemata* d'invitation : la variante BC.2-18.

La main en arrière oblique vers le haut, paume vers le haut, ramenée sur l'abdomen ; membre supérieur en avant fléchi et levé haut, main oblique vers le bas, paume vers le haut.



La variante BC.2-18 est illustrée par 1 objet⁸⁰⁸. Le membre supérieur porté en avant est fléchi. Il forme un angle très obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est orientée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle forme un angle droit

avec l'avant-bras. Elle est oblique, dirigée vers le haut et l'intérieur. La paume est orientée vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus. Le pied en avant est à plat. Le pied en arrière

⁸⁰⁷ Cf. n° 323.

⁸⁰⁸ Cf. n° 452.

est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement ample et extraverti. Elle suggère un tournoiement.

II.B.2.2.3.2.4. *Schemata* d'union dansée.

II.B.2.2.3.2.4.1. Variante BC.2-19.

Enlacement par l'épaule d'un second personnage.



La variante BC.2-19 est illustrée par 2 objets⁸⁰⁹. Le membre supérieur porté en avant est fléchi. Il forme un angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main n'est ici pas conservée, mais elle semble dans l'alignement de l'avant-bras, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en arrière est positionné dans le dos d'un second personnage. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur.

L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est posée sur l'épaule droite de ce second personnage. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et un tournoiement, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.3.2.4.2. Variante BC.2-20.

Enlacement par l'épaule et empoignement d'un second personnage.

La variante BC.2-20 est illustrée par 1 objet⁸¹⁰. Le membre supérieur porté en avant est fléchi. Il forme un angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers



⁸⁰⁹ Cf. n° 401 et 403.

⁸¹⁰ Cf. n° 402.

l'intérieur. Elle tient le poignet d'un second personnage. Le membre supérieur porté en arrière est enlaccé le deuxième personnage. La main est posée sur l'épaule extérieure de ce dernier. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte et à plat sur l'épaule. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et un tournoiement, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.3.2.4.3. Variante BC.2-21.

Enlacement par la taille et empoignement d'un second personnage.



La variante BC.2-21 est illustrée par 1 objet⁸¹¹. Le membre supérieur porté en avant est fléchi. Il forme un angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Elle tient la main d'un second personnage. Le membre supérieur porté en arrière est positionné dans le dos de ce dernier. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est fermée en poing. Elle rejoint celle du second et même personnage. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et un tournoiement, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.3.2.4.4. Variante BC.2-22.

Enlacement, empoignement et entrave d'un second personnage.

⁸¹¹ Cf. n° 005.



La variante BC.2-22 est illustrée par 1 objet⁸¹². Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Elle est fermée en poing. Elle tient le poignet d'un second personnage positionné en avant. Le membre supérieur porté en arrière est positionné dans le dos de ce second personnage. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est portée sur le corps du second personnage. Les deux membres inférieurs sont fléchis. Celui porté en avant est levé. Il passe au-dessus de celui porté en arrière du second personnage. Le pied est en pointe vers le sol. Le pied en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et un tournoiement, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.3.3. Avec retournement complet.

II.B.2.2.3.3.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.2.2.3.3.1.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.2.2.3.3.1.1.1. Variante BC.2-23.

La main en arrière oblique vers le haut, paume vers le haut ; main en avant ramenée sur l'abdomen.



La variante BC.2-23 est illustrée par 3 objets⁸¹³. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle obtus ou aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le bas, ou (2) oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est (1) à la verticale vers le bas ou (2) oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur.

⁸¹² Cf. n° 040.

⁸¹³ Cf. n° 204, 408, 487.

La paume est tournée vers l'intérieur et/ou le haut. Le membre supérieur porté en arrière est fléchi. Il forme un angle obtus. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur, ou (2) oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) oblique dirigé vers le bas, ou (2) oblique dirigé vers le haut. La main est ouverte. Elle est (1) à la verticale vers le bas, (2) oblique, vers le bas et ramenée vers l'intérieur, ou (3) oblique, dans l'alignement de l'avant-bras, dirigée vers le haut et l'extérieur. La paume est orientée vers le haut et/ou l'extérieur. Les membres inférieurs sont (1) tous deux fléchis, (2) l'un des deux est fléchi et le second tendu, ou (3) les deux sont tendus. Les deux pieds sont (1) tous deux sur la pointe, ou (2) l'un des deux est à plat et le second sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et un tournoiement, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.3.3.1.1.2. Variante BC.2-24.

La main en arrière oblique vers le bas, paume vers le bas : main en avant ramenée sur l'abdomen.



La variante BC.2-24 est illustrée par 1 objet⁸¹⁴. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en arrière forme un angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont pliés. Celui porté en avant forme un angle droit. Celui porté en arrière forme un angle obtus. Les deux pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement contenu et un tournoiement, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.3.3.1.1.3. Variante BC.2-25.

Les mains parallèles, obliques vers le haut, paumes vers l'extérieur.

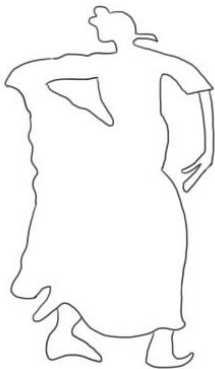
⁸¹⁴ Cf. n° 313.



La variante BC.2-25 est illustrée par 3 objets⁸¹⁵. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu, droit, ou obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur, ou (2) à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Elle est (1) à l'horizontale et ramenée vers l'intérieur, ou (2) oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le bas. Le membre supérieur porté en arrière est tendu. Le bras et l'avant-bras, sur un même axe, sont (1) à l'horizontale vers l'extérieur, ou (2) obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique – presque à l'horizontale, vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis ou tendus. Les pieds sont (1) à plat, ou (2) l'un est sur la pointe, le second à plat. La posture renvoie à un mouvement contenu et un tournoiement, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.3.3.1.1.4. Variante BC.2-26.

Le membre supérieur en arrière emmitouflé : main en avant oblique vers le bas et l'intérieur, paume vers le haut.



La variante BC.2-26 est illustrée par 1 objet⁸¹⁶. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale et orienté vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. Il est emmitouflé dans un vêtement. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le pied porté en avant est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement ample et extraverti. Elle suggère un tournoiement.

II.B.2.2.3.3.1.1.5. Variante BC.2-27.

⁸¹⁵ Cf. n° 466, 487 et 378.

⁸¹⁶ Cf. n° 214.

La main en arrière entrouverte, oblique vers le haut, paume vers le haut ; main en avant fermée en poing.

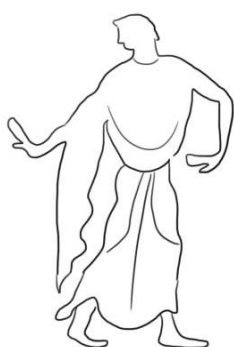


La variante BC.2-27 est illustrée par 1 objet⁸¹⁷. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Elle est décalée vers le haut par rapport à l'avant-bras. Le membre supérieur porté en arrière est tendu. Le bras et l'avant-bras, sur le même axe, sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle forme un angle droit avec l'avant-bras. La paume est orientée vers le haut et l'intérieur. Les doigts tendent à se recroqueviller. Les membres inférieurs sont peu espacés et portés vers l'arrière du corps, ainsi l'axe de ce dernier est oblique. Le membre inférieur en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement ample et extraverti. Elle suggère un tournoiement.

II.B.2.2.3.3.1.2. *Schemata* de refus.

II.B.2.2.3.3.1.2.1. Variante BC.2-28.

La main en avant à l'horizontale vers l'intérieur et paume vers le bas ; main en arrière oblique vers le haut et paume vers le bas.



La variante BC.2-28 est illustrée par 4 objets⁸¹⁸. Le membre supérieur porté en avant est plié. Il forme un angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Elle est positionnée (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) oblique vers le bas et vers l'intérieur. La paume est orientée vers le bas. Le membre supérieur porté en arrière est tendu. Le bras et l'avant-bras, sur le même axe, sont obliques, dirigés vers le bas et

⁸¹⁷ Cf. n° 213.

⁸¹⁸ Cf. n° 202, 156, 226, 466.

l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. Elle peut être positionnée perpendiculairement à l'avant-bras. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont (1) tous deux fléchis, ou (2) l'un est fléchi, le second tendu. L'un des deux pieds est sur la pointe. Le second est à plat. La posture renvoie à un mouvement contenu et un tournoiement, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.3.3.1.2.2. Variante BC.2-29.

La main en avant à l'horizontale vers l'extérieur et paume vers le bas ; main en arrière oblique vers le haut et paume vers le bas.



La variante BC.2-29 est illustrée par 3 objets⁸¹⁹. Le membre supérieur porté en avant peut être plié. Il forme alors un angle droit ou obtus. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur, ou (2) oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le bas, ou (2) dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en avant peut aussi être tendu. Le bras et l'avant-bras, sur un même axe, sont alors obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est positionnée à l'horizontale et dirigée vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté en arrière est d'ordinaire tendu. Le bras et l'avant-bras, sur le même axe, sont alors obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. Il peut aussi être fléchi. Le bras est alors à l'horizontale vers l'extérieur, et l'avant-bras oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Lorsque le membre supérieur est tendu, elle est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. Lorsqu'il est fléchi et positionné plus haut, elle est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont (1) tous deux fléchis, ou (2) l'un est fléchi, le second tendu. Les deux pieds peuvent être sur la pointe, ou uniquement l'un des deux. La posture renvoie à un mouvement contenu et un tournoiement, mais la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.3.3.1.3. *Schemata* de danse armée et posture d'échappée : la variante BC.2-30

⁸¹⁹ Cf. n° 200, 202, 226.



La variante BC.2-30 est illustrée par 1 objet⁸²⁰. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit ou en angle obtus. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur, ou (2) oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le bas, ou (2) oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras ou légèrement décalée vers l'intérieur. Elle tient dans certains cas un objet long et effilé assimilable à une épée ou une lance. Le membre supérieur porté en arrière est (1) oblique ou (2) à l'horizontale. Dans les deux cas, il porte un bouclier représenté de face – et ainsi de forme circulaire – ou de profil – alors de forme bombée. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit ou obtus. Le pied est d'ordinaire à plat mais peut être sur la pointe. Le membre inférieur porté en arrière est tendu, parfois représenté de face, ou fléchi. Le pied est d'ordinaire sur la pointe mais peut être à plat, notamment lorsque le membre inférieur est représentée de face. La posture renvoie à un mouvement ample et extraverti. Elle suggère un tournoiement et un mouvement défensif.

II.B.2.2.3.3.1.4. *Schemata* de joueur d'instrument à cordes : la variante satyresque BC.2-31.

Musicien en train de danser. Cithare dans la main en arrière, plectre dans celle portée en avant.

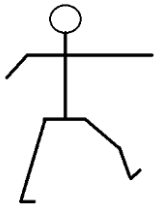


La variante BC.2-31 est illustrée par 1 objet. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est fermée en poing. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Elle tient un objet identifiable à un plectre. Le membre supérieur porté en arrière est plié et forme un angle obtus. Il tient un instrument à cordes. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle s'inscrit au niveau des cordes de l'instrument de musique. La paume est tournée vers l'intérieur. Le

⁸²⁰ Cf. n° 190.

membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Les deux pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement ample et extraverti. Elle suggère un tournoiement.

II.B.2.2.4. *Schema* BD.2



Le *schema* BD.2 correspond au sous-type B.2 combiné au mode d'exécution D. Les membres inférieurs introduisent un mouvement très rapide, voire bondissant. L'axe du corps peut être oblique, porté vers l'avant ou l'arrière. Nous distinguons trois dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs dans le même sens de direction et les membres supérieurs sont dirigés vers l'avant. La seconde présente un retournement incomplet, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs mais les membres supérieurs sont dirigés vers l'avant. La troisième présente un retournement complet. La tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs et les membres supérieurs sont dirigés vers l'arrière. Ces trois dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.2.2.4.1. Sans retournement.

II.B.2.2.4.1.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.2.2.4.1.1.1. *Schemata* d'invitation.

II.B.2.2.4.1.1.1.1. Variante BD.2-1.

Le buste incliné en avant ; main en arrière portée vers le bas ; main en avant oblique vers le haut, paume vers le bas.

La variante BD.2-1 est illustrée par 2 objets⁸²¹. Le buste est incliné vers l'avant. Le membre supérieur porté en avant est fléchi, il forme un angle très obtus. Le bras et l'avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est décalé vers le haut par rapport au bras. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras ou décalée vers le bas par rapport à lui. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur.

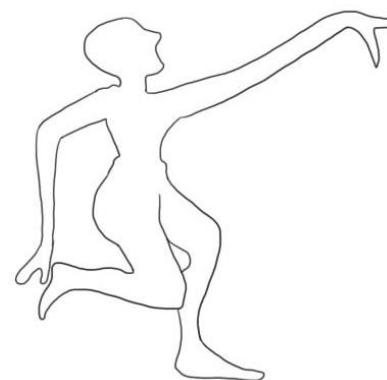


La paume est orientée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est oblique – presque à l'horizontale –, et dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras ou placée obliquement, vers le haut et l'extérieur. La paume est vers le bas ou l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis, éventuellement pliés en angle droit. Celui porté en avant est levé. Le pied en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement ample et extraverti. Elle suggère un tournoiement.

II.B.2.2.4.1.1.1.2. Variante BD.2-2.

Le membre supérieur en arrière plié, main oblique vers le bas et l'extérieur, paume vers le bas ; membre supérieur en avant tendu et oblique vers le haut, main oblique vers le bas, paume vers le haut.

La variante BD.2-2 est illustrée par 1 objet⁸²². Le membre supérieur porté en avant est tendu. Le bras et l'avant-bras, sur le même axe, sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est orientée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte.



Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est orientée vers le bas. Les membres inférieurs sont très espacés. Les cuisses se rejoignent toutefois sans se toucher. Le

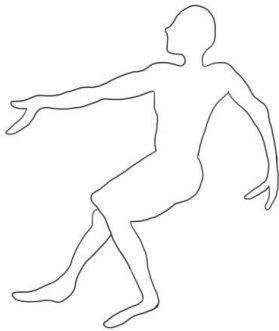
⁸²¹ Cf. n° 319 et 213.

⁸²² Cf. n° 382.

membre inférieur porté en avant forme appui. Il est plié en angle droit. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est levé. Il est plié en angle aigu. Le membre inférieur est oblique. Il est dirigé vers le haut et l'extérieur. Le pied est oblique, vers le bas. La posture renvoie à un mouvement ample, extraverti et bondissant. La position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.4.1.1.1.3. Variante BD.2-3.

Le membre supérieur en arrière plié, main oblique vers le bas et l'intérieur, paume vers le bas ; membre supérieur en avant tendu et oblique vers le bas, main oblique vers le bas, paume vers le haut.



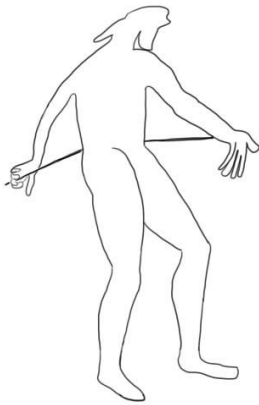
La variante BD.2-3 est illustrée par 1 objet⁸²³. Le membre supérieur porté en avant est tendu. Le bras et l'avant-bras, sur le même axe, sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est orientée vers le haut. Le membre supérieur porté en arrière est fléchi. Il forme un angle très obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur.

Il est décalé vers le bas par rapport au bras. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le bas. Les membres inférieurs sont espacés et portés en avant du corps. Les cuisses se rejoignent et sont parallèles. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Il est levé. Le pied est à l'horizontale vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement ample, extraverti et bondissant. La position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.4.1.1.1.4. Variante BD.2-4.

Le membre supérieur en arrière plié, main oblique vers le bas et l'extérieur, paume vers le bas ; membre supérieur en avant tendu et oblique vers le bas, main oblique vers le bas et l'intérieur, paume vers l'extérieur.

⁸²³ Cf. n° 239.



La variante BD.2-4 est illustrée par 2 objets⁸²⁴. Le membre supérieur porté en avant est (1) tendu, ou (2) plié en angle obtus. Dans le premier cas, le bras et l'avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. Dans le second cas, le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le bas et l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur ou oblique vers le bas. L'avant-bras est à la verticale vers le bas ou oblique vers l'extérieur. La main est ouverte. Elle est (1) oblique dirigée vers le bas et l'extérieur ou (2) à la verticale vers le bas. La paume est orientée vers le bas et l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est levé. Il est (1) plié en angle droit ou (2) fléchi. Le pied, oblique, pointe vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière forme appui. Il est fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement ample, rapide, extraverti et bondissant. La position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.4.1.1.1.5. Variante BD.2-5.

Le membre supérieur en arrière plié et levé haut, main oblique vers le bas et l'extérieur, paume vers le bas ; membre supérieur en avant tendu à l'horizontale, main à la verticale vers le bas, paume vers l'extérieur.



La variante BD.2-5 est illustrée par 1 objet⁸²⁵. Le membre supérieur porté en avant est tendu. Il est à l'horizontale et orienté vers l'extérieur. Le bras et l'avant-bras sont dans le même axe. La main est ouverte. Elle forme un angle droit avec l'avant-bras. Elle est à la verticale et dirigée vers le bas. La paume est orientée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est orientée vers le bas et l'intérieur. Les

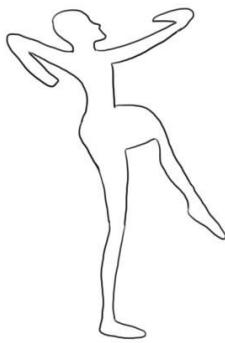
⁸²⁴ Cf. n° 171 et 285.

⁸²⁵ Cf. n° 337.

cuisses sont jointes et parallèles. Le membre inférieur porté en avant est tendu. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le membre inférieur est positionné à l'horizontale vers l'extérieur. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement ample, rapide, extraverti et bondissant. La position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.4.1.1.1.6. Variante BD.2-6.

Le membre supérieur en arrière plié et levé haut, main à l'horizontale vers l'intérieur, paume vers le bas ; membre supérieur en avant tendu à l'horizontale, main tenant une coupe à vin.

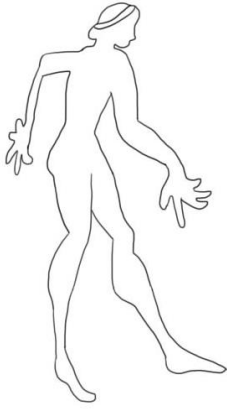


La variante BD.2-6 est illustrée par 1 objet⁸²⁶. Le membre supérieur porté en avant est tendu. Il est à l'horizontale et orienté vers l'extérieur. Le bras et l'avant-bras sont dans le même axe. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras et elle tient une coupe par le pied. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. La paume est dirigée vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Il est levé. La cuisse est positionnée à l'horizontale. Le pied pointe vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est peu fléchi. Il forme appui. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement ample, rapide, extraverti et bondissant. La position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.4.1.1.2. *Schemata* de quête et d'approche : la variante BD.2-7.

Le membre supérieur en arrière plié, main oblique vers le bas et l'extérieur, paume vers le bas ; membre supérieur en avant fléchi vers le bas, main oblique vers le bas, paume vers le bas.

⁸²⁶ Cf. n° 337.



La variante BD.2-7 est illustrée par 1 objet⁸²⁷. Le membre supérieur porté en avant est fléchi, il forme un angle obtus. Le bras est oblique – presque à la verticale –, vers le bas et l’extérieur. L’avant-bras est décalé vers le haut par rapport au bras. Il est oblique, dirigé vers le bas et l’extérieur. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l’extérieur. Les doigts sont très écartés. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est à l’horizontale vers l’extérieur. L’avant-bras est à la verticale vers le bas.

La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l’extérieur. La paume est vers l’extérieur. Les doigts sont très écartés. Le membre inférieur porté en avant est levé. Il est tendu. Le pied est levé à l’horizontale. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement ample et extraverti.

II.B.2.2.4.1.1.3. *Schemata* de refus : la variante BD.2-8.

Le membre supérieur en arrière plié, main à l’horizontale vers l’extérieur, paume vers le haut ; membre supérieur en avant tendu vers l’extérieur, main à la verticale vers le haut, paume vers l’extérieur ; membre inférieur en arrière plié, jambe levée à l’horizontale.



La variante BD.2-8 est illustrée par 1 objet⁸²⁸. Le membre supérieur porté en avant est tendu. Le bras et l’avant-bras, sur le même axe, sont à l’horizontale et portés vers l’extérieur. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l’extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est à l’horizontale vers l’extérieur. L’avant-bras est à la verticale vers le bas.

La main est ouverte. Elle est à l’horizontale et dirigée vers l’extérieur. La paume est orientée vers le haut. Les cuisses sont jointes et parallèles. Le membre inférieur porté en avant forme appui. Il est fléchi. Le pied est sur la pointe. Le membre inférieur porté en arrière est levé. La jambe est positionnée à l’oblique – presque à l’horizontale –, vers le haut et l’extérieur. Le pied est oblique, vers le bas. La posture renvoie à un mouvement ample,

⁸²⁷ Cf. n° 329.

⁸²⁸ Cf. n° 382.

extraverti et bondissant. La position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.4.1.1.4. *Schemata* d'ouverture.

II.B.2.2.4.1.1.4.1. Variante BD.2-9.

Les membres supérieurs pliés et portés vers l'avant ; mains à la verticale vers le bas, paumes vers l'intérieur ; membre inférieur en avant plié, cuisse levée obliquement.



La variante BD.2-9 est illustrée par 1 objet⁸²⁹. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle obtus. Le bras est ramené près du buste. Il est positionné à la verticale vers le bas. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est orientée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est orientée vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est levé. Il est plié en angle droit. La cuisse est positionnée obliquement, vers le haut et l'extérieur. Le pied, parallèle à la cuisse, forme un angle droit avec la jambe. Il est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. Le membre inférieur porté en arrière forme appui. Il est fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement ample, rapide, extraverti et bondissant. La position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.4.1.1.4.2. Variante BD.2-10.

Le membre supérieur en arrière plié, main à l'horizontale vers l'intérieur, paume vers le haut ; membre supérieur porté en avant tendu et oblique vers le bas, main à la verticale vers le bas, paume vers l'intérieur ; membre inférieur en avant plié, cuisse levée obliquement.

⁸²⁹ Cf. n° 243.

La variante BD.2-10 est illustrée par 1 objet⁸³⁰. Le buste est incliné vers l'avant. Le membre supérieur porté en avant est fléchi. Le bras et l'avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est décalé vers le haut par rapport au bras. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est orientée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est positionnée à l'horizontale et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre inférieur porté en avant est levé. Il est plié en angle droit. La cuisse est positionnée à l'horizontale vers l'extérieur. Le pied est positionné obliquement vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière forme appui. Il est plié en angle obtus. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement ample, rapide, extraverti et bondissant. La position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.



II.B.2.2.4.1.2. *Schemata* de danse armée.

II.B.2.2.4.1.2.1. *Schemata* d'échauffement : la variante BD.2-11.

Avancée et membres inférieurs bondissants.



La variante BD.2-11 est illustrée par 1 objet⁸³¹. Le membre supérieur porté en avant tient un bouclier. Il est oblique – presque à l'horizontale vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié et forme un angle obtus. Le bras est à l'horizontale et dirigé vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. La main est fermée en poing. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Elle tient un objet long et effilé identifiable à une lance. Les membres inférieurs sont pliés en angle droit. Ils sont tous deux levés. Les pieds sont en pointe vers le bas, ils ne touchent pas le sol. La posture renvoie à un mouvement offensif et bondissant.

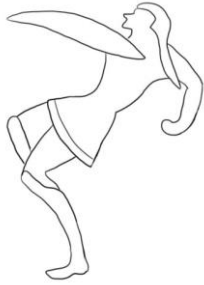
II.B.2.2.4.1.2.2. *Schemata* d'attaque et de provocation.

⁸³⁰ Cf. n° 301.

⁸³¹ Cf. n° 525.

II.B.2.2.4.1.2.2.1. Variante BD.2-12.

Un personnage en équilibre sur un bouclier.

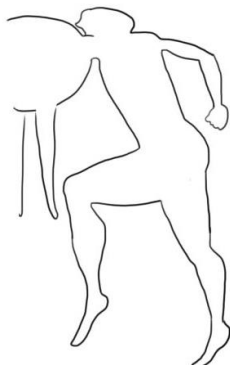


La variante BD.2-12 est illustrée par 1 objet. Le membre supérieur porté en avant tient un bouclier circulaire. Il est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur sur l'image, mais à l'horizontale par rapport au buste. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'intérieur sur l'image, mais à la verticale vers le bas par rapport au buste.

La main est fermée en poing. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur sur l'image, mais à l'horizontale par rapport au buste. Elle tient un objet long et effilé identifiable à une lance. Les membres inférieurs sont pliés en angle droit. Les cuisses sont rapprochées et parallèles. Les pieds sont sur la pointe. La posture est acrobatique et renvoie à un mouvement offensif. Elle est placée en appui sur un bouclier porté obliquement par un second personnage.

II.B.2.2.4.1.2.2.2. Variante BD.2-13.

Le bouclier en avant levé ; main en arrière fermée en poing ; membre inférieur porté en avant plié en levé haut.



La variante BD.2-13 est illustrée par 1 objet⁸³². Le buste est porté vers l'avant. Le membre supérieur porté en avant tient un bouclier circulaire. Lorsque c'est l'arrière du bouclier qui est présenté dans l'image, le bras est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur, et l'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit ou obtus. Le

bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) oblique vers le bas. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est fermée en poing. Elle est oblique, dirigée vers le bas et

⁸³² Cf. n° 295.

ramenée vers l'intérieur. Elle peut tenir un objet long et effilé identifiable à une lance. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Il est levé haut. Le pied pointe vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est à plat ou sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement défensif bondissant, et à un changement de position rapide.

II.B.2.2.4.1.2.3. *Schemata* de mise en garde.

II.B.2.2.4.1.2.3.1. La variante BD.2-14.

Le bouclier en avant levé à l'horizontale ; main en arrière ramenée sur la hanche et fermée en poing tenant une lance ; membres inférieurs portés en avant et se croisant.



La variante BD.2-14 est illustrée par 2 objets⁸³³. Le buste est porté vers l'arrière. L'axe du corps est ainsi oblique. Le membre supérieur porté en avant tient deux boucliers qui se juxtaposent. Il est (1) à l'horizontale, ou (2) oblique vers le bas et porté vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle est (1) à l'horizontale, ou (2) oblique vers le bas, et ramenée vers l'intérieur. Elle tient un objet long et effilé, identifiable à une lance ou une épée selon les cas. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Le genou est en avant. Le pied, sur la pointe, est en arrière. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Il est représenté de face. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement défensif bondissant, et à un changement de position rapide.

II.B.2.2.4.1.2.3.2. Variante BD.2-15.

La posture accroupie ; bouclier en avant et oblique vers le bas ; membre supérieur en arrière plié et levé haut, main fermée en poing tenant une lance ; membres inférieurs fortement pliés.

⁸³³ Cf. n° 293 et 119.

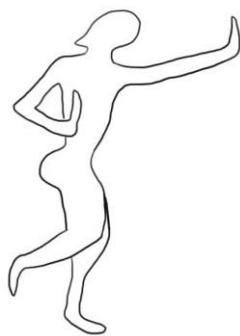


La variante BD.2-15 est illustrée par 1 objet⁸³⁴. Le membre supérieur porté en avant tient un bouclier. Il est oblique, dirigé vers le bas et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale et dirigé vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle est à la verticale vers le bas. Elle tient un objet long et effilé identifiable à une lance. Les membres inférieurs sont peu espacés et fortement pliés. Celui porté en avant est plié en angle droit. Le membre inférieur porté en arrière est plié et forme un angle très aigu. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement offensif bondissant qui doit alterner entre postures accroupies et postures relevées.

II.B.2.2.4.2. Avec retournement partiel.

II.B.2.2.4.2.1. *Schemata* de danse orgiastique et posture d'invitation : la variante BD.2-16.

Main en arrière ramenée sur l'abdomen, à la verticale vers le haut, paume vers l'extérieur ; membre supérieur en avant tendu et oblique vers le haut, main à la verticale vers le haut, paume vers l'extérieur.



La variante BD.2-16 est illustrée par 1 objet⁸³⁵. Le membre supérieur porté en avant est tendu. Le bras et l'avant-bras sont dans le même axe. Ils sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur. La main est la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale et ramené vers l'intérieur. La main est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont peu espacés. Les cuisses sont jointes et parallèles. Le membre inférieur porté en avant est peu fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est levé et plié en angle droit. Le pied, levé, pointe vers le bas. La posture renvoie à un mouvement ample, rapide, extraverti et bondissant. La position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

⁸³⁴ Cf. n° 340.

⁸³⁵ Cf. n° 337.

II.B.2.2.4.2.2. *Schemata* de danse armée et mise en garde : la variante BD.2-17.

Buste incliné et membres inférieurs écartés.



La variante BD.2-17 est illustrée par 1 objet⁸³⁶. L'axe du corps est oblique. Le buste est incliné vers l'avant ou sur le côté. Le membre supérieur porté en avant tient un bouclier. Il est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur sur l'image, mais à l'horizontale par rapport au buste incliné. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur, mais à la verticale vers le bas par rapport au buste incliné. La main est fermée en poing.

Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Elle tient un objet long et effilé identifiable à une lance. Les membres inférieurs sont pliés et chacun dans un sens opposé à l'autre. Les deux pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement défensif bondissant, et à un changement de position rapide.

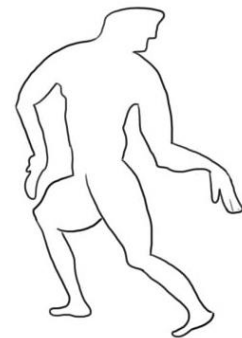
II.B.2.2.4.3. Avec retournement.

II.B.2.2.4.3.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.2.2.4.3.1.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.2.2.4.3.1.1.1. Variante BD.2-18.

Le membre supérieur en arrière plié, main oblique vers le bas, paume vers l'intérieur ; membre supérieur en avant retourné, main oblique vers le bas et l'extérieur, paume vers l'extérieur.



La variante BD.2-18 est illustrée par 1 objet. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est oblique, vers le bas et

⁸³⁶ Cf. n° 297.

l'extérieur. L'avant-bras est oblique, vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est orientée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est orientée vers le bas et l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Celui porté en arrière est légèrement fléchi. Les deux pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement tournant et extraverti. Elle suggère un changement de position rapide, et la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.4.3.1.1.2. Variante BD.2-19.

Le fessier porté vers l'arrière ; membres supérieurs emmitouflés.



La variante BD.2-19 est illustrée par 1 objet⁸³⁷. L'axe général du corps est oblique. Le buste est incliné vers l'avant. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est emmitouflée dans le vêtement du personnage.

Le membre supérieur porté en arrière est plié. Il est emmitouflé dans le vêtement. Les membres inférieurs sont rapprochés et fortement pliés. Les pieds sont sur la pointe. Le fessier est porté vers l'arrière. La posture renvoie à un mouvement rapide et extraverti. Elle suggère un changement de position rapide, et la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.4.3.1.2. *Schemata* d'invitation.

II.B.2.2.4.3.1.2.1. Variante BD.2-20.

Les membres supérieurs fléchis ; main en avant oblique vers le bas et l'intérieur, paume vers le bas ; main en arrière à la verticale vers le bas, paume vers l'extérieur ; membre inférieur en arrière plié, jambe levée à l'horizontale.

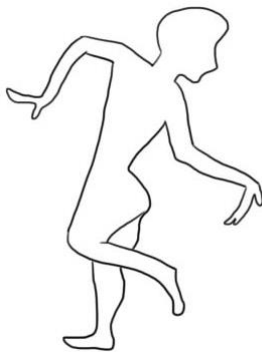
⁸³⁷ Cf. n° 213.



La variante BD.2-20 est illustrée par 4 objets⁸³⁸. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit ou en angle obtus. Le bras est (1) à l'horizontale et porté vers l'extérieur, ou (2) légèrement oblique vers le bas. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté en arrière est légèrement fléchi. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. Il est décalé vers le haut par rapport au bras. La main est ouverte. Elle est (1) à la verticale vers le bas ou (2) oblique, vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs peuvent être (1) tous deux fléchis, ou (2) l'un des deux est levé. Dans le premier cas, les deux pieds sont sur la pointe. Dans le second cas, le membre inférieur levé est plié en angle aigu ou en angle droit, la jambe est rejetée vers l'arrière, le pied pointe vers le bas. Le membre inférieur porté en avant forme appui. Il est fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement tournant et bondissant. Elle suggère un changement de position rapide, et la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.4.3.1.2.2. Variante BD.2-21.

Le buste incliné vers l'arrière ; membres supérieurs fléchis ; main en avant à l'horizontale vers l'extérieur, paume vers le bas ; main vers l'arrière oblique vers l'intérieur et paume vers l'extérieur ; membre inférieur porté en avant plié, jambe levée et portée en arrière.



La variante BD.2-21 est illustrée par 1 objet⁸³⁹. L'axe général du corps est oblique. Le buste est incliné vers l'arrière. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et porté vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté en arrière est fléchi. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il est décalé vers le haut

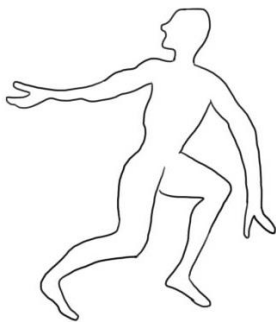
⁸³⁸ Cf. n° 164, 147, 161, 162.

⁸³⁹ Cf. n° 147.

par rapport au bras. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont rapprochés et fléchis. Les cuisses sont parallèles. La jambe de l'un des membres est levée, portée en arrière et forme en angle droit. Le membre inférieur formant appui est tendu ou légèrement fléchi. Le pied est à plat ou sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement tournant et bondissant. Elle suggère un changement de position rapide, et la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.4.3.1.2.3. Variante BD.2-22.

Le membre supérieur porté en avant fléchi, main oblique vers le bas et l'extérieur, paume vers le bas ; membre supérieur porté en arrière tendu à l'horizontale, paume vers le haut ; membres inférieurs bondissants.

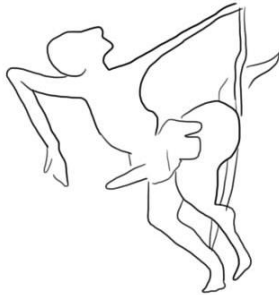


La variante BD.2-22 est illustrée par 1 objet⁸⁴⁰. L'axe général du corps est oblique. Le buste est incliné vers l'avant. Le membre supérieur porté en avant est fléchi. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et porté vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Elle est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est orientée vers le bas. Le membre supérieur porté en arrière est tendu. Le bras et l'avant-bras sont à l'horizontale vers l'extérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement et ainsi à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre inférieur porté en avant est levé et plié en angle droit. Le pied pointe vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement tournant et bondissant. Elle suggère un changement de position rapide, et la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.4.3.1.2.4. Variante BD.2-23.

⁸⁴⁰ Cf. n° 239.

Le membre supérieur porté en avant plié et levé haut, main à la verticale vers le bas, paume vers l'extérieur ; membre supérieur porté en arrière tendu et oblique vers le haut, main à l'horizontale, paume vers le haut ; fessier porté vers l'arrière.



La variante BD.2-23 est illustrée par 1 objet⁸⁴¹. L'axe général du corps est oblique. Le buste est incliné vers l'avant. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et porté vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est tendu. Le bras et l'avant-bras, dans un même axe, sont obliques. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale. La paume est tournée vers le haut. Le postérieur est porté ostensiblement en arrière. Les membres inférieurs sont rapprochés et fléchis. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement tournant et très extraverti. Elle suggère un changement de position rapide, et la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.4.3.1.2.5. Variante BD.2-24.

Le membre supérieur porté en avant plié et levé haut, main oblique vers le haut, paume vers le haut ; membre supérieur porté en arrière tendu et oblique vers le bas ; buste incliné vers l'arrière.



La variante BD.2-24 est illustrée par 1 objet⁸⁴². L'axe général du corps est oblique. Le buste est incliné vers l'arrière. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est orientée vers le haut. Le membre supérieur porté en arrière est tendu. Le bras et l'avant-bras, sur le même axe, sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée

⁸⁴¹ Cf. n° 379.

⁸⁴² Cf. n° 380.

vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant forme un angle obtus. Celui porté en arrière est tendu. Les deux pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement tournant et très extraverti. Elle suggère un changement de position rapide.

II.B.2.2.4.3.1.2.6. Variante BD.2-25.

Le membre supérieur porté en avant plié et levé haut, main à l'horizontale vers l'extérieur, paume vers le bas ; membre supérieur porté en arrière fléchi et oblique vers le haut.



La variante BD.2-25 est illustrée par 1 objet⁸⁴³. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu. Le bras est oblique, vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Elle est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté en arrière est fléchi. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Le talon du pied tend à se lever. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi, presque tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement tournant et très extraverti. Elle suggère un changement de position rapide, et la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.4.3.1.2.7. Variante BD.2-26.

Le membre supérieur porté en avant plié et levé haut, main oblique vers le bas et l'intérieur, paume vers le haut ; membre supérieur porté en arrière tendu et oblique vers le bas, main à la verticale vers le bas ; buste incliné vers l'arrière ; membre inférieur en arrière levé haut, jambe à l'horizontale.

La variante BD.2-26 est illustrée par 1 objet⁸⁴⁴. L'axe général du corps est oblique. Le buste est incliné vers l'arrière. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et



⁸⁴³ Cf. n° 232.

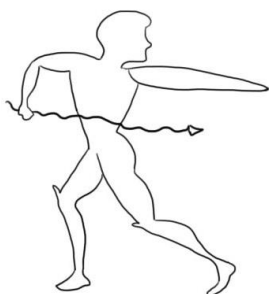
⁸⁴⁴ Cf. n° 141.

l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en arrière est légèrement fléchi. Le bras et l'avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est légèrement décalé vers le haut par rapport au bras. Les membres inférieurs sont fortement espacés. Celui porté en avant est plié en angle aigu. Le pied est sur la pointe. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi et levé. La cuisse est oblique vers le bas, la jambe est à l'horizontale vers l'extérieur. Le pied est oblique vers le bas. La posture renvoie à un mouvement tournant, très extraverti et bondissant. Elle suggère un changement de position rapide, et la position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.2.4.3.2. *Schemata* de danse armée : postures d'échappée et de mise en garde.

II.B.2.2.4.3.2.1. Variante BD.2-27.

Le bouclier à l'horizontale porté en arrière ; membre supérieur plié porté en avant, main fermée en poing tenant une lance ; buste incliné vers l'arrière.

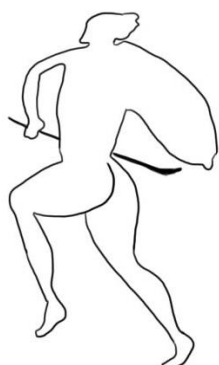


La variante BD.2-27 est illustrée par 2 objets⁸⁴⁵. Le membre porté en avant est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est fermée en poing. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Elle tient un objet long et effilé identifiable à une lance. Le membre supérieur porté en arrière tient un bouclier représenté de profil. Il est tenu à l'horizontale vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle obtus ou aigu. Le membre inférieur porté en arrière est peu fléchi et placé loin en arrière du corps. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement défensif tournant, rapide et extraverti. Elle suggère un changement de position rapide.

II.B.2.2.4.3.2.2. Variante BD.2-28.

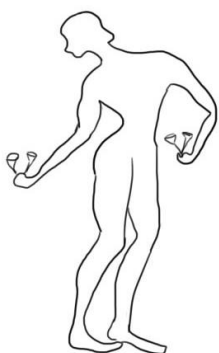
⁸⁴⁵ Cf. n° 194 et 164.

Le bouclier oblique porté en arrière ; membre supérieur plié porté en avant, main fermée ; membre inférieur porté en avant plié et levé.



La variante BD.2-28 est illustrée par 2 objets⁸⁴⁶. L'axe général du corps est oblique. Le buste est incliné vers l'avant. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit ou en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur, ou (2) à la verticale vers le bas. La main est fermée en poing. Elle est (1) dans l'alignement de l'avant-bras ou (2) ramenée vers l'intérieur. Elle peut tenir un objet long et effilé identifiable à une lance. Le membre inférieur porté en arrière tient un bouclier ou une pièce d'étoffe. Il est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est (1) plié en angle droit ou (2) fléchi et formant un angle obtus. Dans le premier cas, il est levé. Le pied pointe vers le bas. Dans le second cas, le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est tendu ou légèrement fléchi. Le pied est sur la pointe, ou levé. La posture renvoie à un mouvement défensif tournant, rapide et extraverti. Elle suggère un changement de position rapide.

II.B.2.2.4.3.3. *Schemata* de joueurs de crotales : la variante BD.2-29.

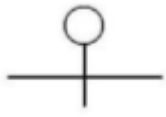


La variante BD.2-29 est illustrée par 1 objet⁸⁴⁷. L'axe général du corps est oblique. Le buste est incliné vers l'arrière. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle tient un instrument à percussion. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en arrière est fléchi et crée un angle obtus. Le bras est à la verticale vers le bas. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. La main est fermée en poing. Elle est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. Elle tient un instrument à percussion. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement tournant, rapide et extraverti. Elle suggère un changement de position rapide.

⁸⁴⁶ Cf. n° 295, 298.

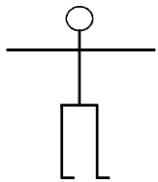
⁸⁴⁷ Cf. n° 185.

II.B.2.3. Sous-type 3



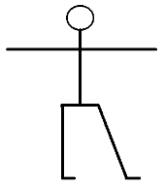
Le troisième sous-type correspond à un geste dont les bras sont désormais tendus et disposés de part et d'autre de la figure. Ils sont placés dans l'alignement des épaules et symétriquement. Ils peuvent éventuellement être légèrement asymétriques, notamment lorsque l'axe général du corps est oblique. La description des *schemata* et la distinction des variantes sont liés au traitement du geste dans l'image.

II.B.2.3.1. *Schema* BA.3



Le *schema* BA.3 correspond au sous-type B.3 combiné au mode d'exécution A. Les membres inférieurs devraient être statiques. Or ce *schema* n'est pas présent dans l'iconographie étrusque, ni à notre connaissance plus largement dans l'iconographie méditerranéenne.

II.B.2.3.2. *Schema* BB.3



Le *schema* BB.3 correspond au sous-type B.3 combiné au mode d'exécution B. Les membres inférieurs introduisent un mouvement peu rapide assimilable à la marche. Nous relevons deux variantes.

II.B.2.3.3.1. *Schemata* de danse orgiastique et posture d'ouverture : la variante BB.3-1.

Les membres supérieurs horizontaux et tendus, mains à la verticale vers le bas, paumes vers l'extérieur.

La variante BB.3-1 est illustrée par 1 objet⁸⁴⁸. Les membres supérieurs sont tendus. Les bras et les avant-bras sont dans le même alignement et dirigés vers les extérieurs. Le membre supérieur porté



⁸⁴⁸ Cf. n° 455.

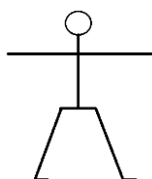
en avant est presque à l'horizontale, il est très légèrement oblique vers le bas. La main est ouverte. Elle est oblique – presque à la verticale –, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers l'arrière est presque à l'horizontale, il est très légèrement oblique vers le haut. La main est ouverte. Elle est oblique – presque à la verticale –, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est orientée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement maîtrisé, tournant et de vitesse modérée. La position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.3.3.2. *Schemata* de danse armée et posture de progression et d'avancée : la variante BB.3-2.



La variante BB.3-2 est illustrée par 2 objets⁸⁴⁹. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle obtus. Les bras sont (1) à l'horizontale vers les extérieurs, ou (2) légèrement obliques vers le bas. Les avant-bras sont portés vers l'avant du corps. Ils sont (1) à l'horizontale, ou (2) légèrement obliques vers le haut ou le bas. Les mains sont fermées en poing. Elles sont dans l'alignement des avant-bras. Les membres inférieurs sont peu espacés et parallèles. Les deux pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement vers l'avant, retenu et mesuré. La juxtaposition des personnages dans la même posture sur l'exemple n° 001 indique un mouvement cadencé.

II.B.2.3.3.3. *Schema* BC.3 : danse orgiastique et posture d'invitation.



Les membres supérieurs fléchis et obliques, l'un vers le haut, l'autre vers le bas, mains à la verticale vers le bas, paumes tournées vers l'extérieur.

Le *schema* BC.3 correspond au sous-type B.3 combiné au mode d'exécution C. Les membres inférieurs introduisent un mouvement plus rapide assimilable à de la marche très rapide ou à de la course. Ce *schema* est illustré par 1 objet⁸⁵⁰. Les membres supérieurs sont fléchis. Les bras sont (1) à l'horizontale vers les extérieurs, ou (2) obliques vers le bas. Les avant-bras sont décalés vers le bas ou le haut par rapport aux bras. Ils sont obliques, dirigés vers le haut

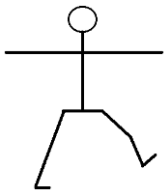
⁸⁴⁹ Cf. n° 002 et 001.

⁸⁵⁰ Cf. n° 285.

ou le bas et les extérieurs. Les mains sont ouvertes. Elles sont (1) à la verticale vers le bas, ou (2) obliques vers le haut ou le bas, tournées vers l'extérieur ou ramenées vers l'intérieur. Les paumes sont dirigées vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont très espacés. Ils sont fléchis, voire pliés en angle droit. Le pied porté en avant est à plat, ou tend à se lever. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti, rapide, tournant et peu mesuré. La position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.



II.B.2.3.4. *Schema* BD.3 : de la danse orgiastique.



Le *schema* BD.3 correspond au sous-type B.3 combiné au mode d'exécution D. Les membres inférieurs introduisent un mouvement très rapide, voire bondissant. L'axe du corps peut être oblique. Le buste est alors porté en avant ou en arrière. Nous relevons trois variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.2.3.4.1. Sans retournement. La posture d'ouverture de la variante BD.3-1.

Les membres supérieurs tendus et obliques, l'un vers le haut, le second vers le bas, mains à la verticale vers le bas, paumes vers l'extérieur ; membre inférieur en arrière plié, jambe oblique vers le haut.

La variante BD.3-1 est illustrée par 1 objet⁸⁵¹. Les membres supérieurs sont tendus. Les bras et les avant-bras sont dans le même alignement vers les extérieurs. Le membre supérieur porté en avant est oblique vers le bas. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers



⁸⁵¹ Cf. n° 382.

l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est oblique vers le haut. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont très espacés. Celui porté en avant est (1) levé et plié en angle droit, ou (2) en appui et fléchi. Dans le premier cas, le pied pointe vers le bas. Dans le second cas, il est sur la pointe. Le membre inférieur porté en arrière (1) forme appui, et est fléchi, ou (2) est levé et plié en angle aigu. Dans le premier cas, le pied est alors sur la pointe. Dans le second cas, il est à l'horizontale vers l'extérieur. La posture évoque un mouvement très extraverti, tournant, bondissant et rapide, mais maîtrisé – par la position droite de la tête. La position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.2.3.4.2. Avec retournement. *Schemata* d'ouverture.

II.B.2.3.4.2.1. Variante BD.3-2.

Les membres supérieurs fléchis et obliques ; celui en avant est vers le haut, main à la verticale vers le haut, paume vers l'extérieur ; celui en arrière est vers le bas, main à la verticale vers le bas, paume vers l'extérieur.

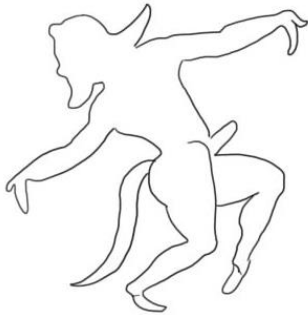


La variante BD.3-2 est illustrée par 1 objet⁸⁵². La tête est inclinée vers l'arrière. Les membres supérieurs sont peu fléchis. Les bras sont (1) à l'horizontale vers les extérieurs, ou (2) obliques vers le bas. Les avant-bras sont (1) à l'horizontale vers les extérieurs, ou (2) obliques vers le haut. Les mains sont ouvertes. Elles sont (1) à la verticale vers le bas ou (2) obliques vers le haut. Les paumes sont tournées vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont espacés et renvoient un mouvement proche de la marche. La posture évoque cependant, par la position des bras et des mains et l'inclinaison de la tête, à un mouvement tournant, rapide, mesuré mais très extraverti.

II.B.2.3.4.2.2. Variante BD.3-3.

⁸⁵² Cf. n° 477.

Les membres supérieurs tendus et obliques ; celui en avant est vers le haut, main à la verticale vers le bas, paume vers l'extérieur ; celui en arrière est vers le bas, main à la verticale vers le bas, paume vers l'extérieur ; buste incliné vers l'arrière ; membre inférieur en avant levé.



La variante BD.3-3 est illustrée par 1 objet⁸⁵³. Le buste est fortement incliné vers l'arrière. Les membres supérieurs sont tendus. Les bras et les avant-bras sont dans le même alignement et dirigés vers les extérieurs. Le membre supérieur porté en avant est oblique vers le haut. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est oblique vers le bas. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est orientée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont très espacés. Celui porté en avant est levé et plié en angle aigu. La cuisse est portée à l'horizontale. Le pied est ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en arrière forme appui. Il est plié en angle droit. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti, tournant, bondissant, rapide, et peu maîtrisé – par la forte inclinaison du buste vers l'arrière. La position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.3. Type C : position asymétrique des membres supérieurs.

Le type C consiste à placer les membres supérieurs de manière asymétrique de part et d'autre de la figure. Ainsi, l'un des deux est positionné sous la ligne des épaules et dirigé vers le bas, tandis que le second est positionné au-dessus de cette même ligne et dirigé vers le haut. Le type indique un mouvement extraverti. Il comporte trois sous-types qui se différencient par les variations au niveau des bras, des avant-bras et des mains, créant ainsi des manières différentes de le représenter et induisant des variations qui créent une appréhension différente du mouvement dans l'image.

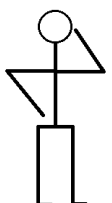
II.B.3.1. Sous-type 1.

⁸⁵³ Cf. n° 184.



Le premier sous-type renvoie à un geste dont les avant-bras et les mains sont ramenés près du buste. Les bras peuvent être positionnés à l'horizontale de part et d'autre de la figure. Le mouvement suggéré est mesuré et tend vers l'introversion.

II.B.3.1.1. *Schema* CA.1 : de la danse orgiastique.

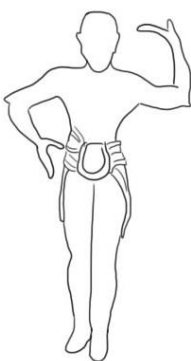


Le *schema* CA.1 correspond au sous-type C.1 combiné au mode d'exécution A. Les membres inférieurs sont statiques. Nous relevons cinq variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.3.1.1.1. Sans retournement. *Schemata* d'ouverture.

II.B.3.1.1.1.1. Variante CA.1-1.

Les mains sont tournées vers l'intérieur.



La variante CA.1-1 est illustrée par 2 objets⁸⁵⁴. Ainsi, les membres supérieurs sont pliés en angle droit, ou en angle aigu. Les bras sont obliques ou à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont ramenés vers l'intérieur. Ils sont (1) à la verticale vers le haut, (2) obliques vers le haut et l'intérieur, ou (3) obliques vers le bas et ramenés vers l'intérieur. La main orientée vers le haut est ouverte. Elle est tournée vers l'intérieur. Elle est (1) oblique vers le haut ou (2) à l'horizontale. La paume est tournée vers le haut. La main orientée vers le bas est ouverte. Elle est (1) dans l'alignement de l'avant-bras ou (2) elle forme un angle droit avec lui. Elle est (1) oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur ou (2) oblique vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont joints. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement très mesuré.

⁸⁵⁴ Cf. n° 042 et 102.

II.B.3.1.1.1.2. Variante CA.1-2.

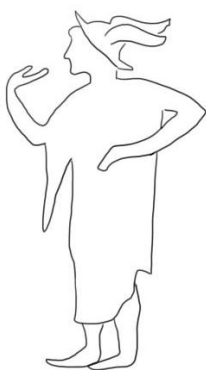
Une main est tournée vers l'extérieur, tandis que la seconde est ramenée vers l'intérieur. Les membres inférieurs introduisent une flexion.



La variante CA.1-2 est illustrée par 1 objet⁸⁵⁵. Ainsi, les membres supérieurs sont pliés en angle aigu. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs. L'avant-bras dirigé vers le haut est oblique et ramené vers l'intérieur. L'avant-bras dirigé vers le bas est oblique et ramené vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Celle portée en hauteur est oblique vers le haut et l'extérieur. Elle forme un angle droit avec l'avant-bras. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. La paume est dirigée vers le bas. Les membres inférieurs sont joints et fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré.

II.B.3.1.1.1.3. Variante CA.1-3.

Les deux mains sont ramenées vers l'intérieur. L'une permet d'interagir avec un second personnage, la deuxième est sur l'abdomen.



La variante CA.1-3 est illustrée par 1 objet⁸⁵⁶. Ainsi, le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et dirigé vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle forme un angle droit avec l'avant-bras. Elle est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est tournée vers l'intérieur. La main s'inscrit visuellement sur la taille du personnage. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à

⁸⁵⁵ Cf. n° 301.

⁸⁵⁶ Cf. n° 318.

plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.3.1.1.1.4. Variante CA.1-4.

Les deux mains sont fermées en poing afin de tenir et nouer une étoffe autour du corps.



La variante CA.1-4 est illustrée par 1 objet⁸⁵⁷. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle est à l'horizontale et elle tient un pan d'étoffe. Elle s'inscrit visuellement sur la taille. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle très aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras et elle tient un pan d'étoffe. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré qui consiste au cours de la danse à déplacer un pan de vêtement pour le nouer autour de la taille.

II.B.3.1.1.2. Avec retournement. Le geste d'invitation de la variante CA.1-5.



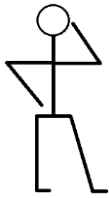
La variante CA.1-5 est illustrée par 1 objet⁸⁵⁸. Une main, en hauteur, est ramenée vers l'intérieur, tandis que la seconde est à la verticale, positionnée sur la poitrine et ramenée près du visage. Ainsi, la posture présente un retournement : la tête est dans un sens de direction opposé à celui des membres inférieurs. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle très aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas est l'extérieur. L'avant-bras est ramené vers l'intérieur. Il est oblique vers le haut. La main est ouverte. Elle s'inscrit sur la poitrine. Elle est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée

⁸⁵⁷ Cf. n° 451.

⁸⁵⁸ Cf. n° 451.

vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont tendus ou légèrement fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement extraverti par le traitement des membres supérieurs, dont l'un est fortement plié, mais mesuré et tournant.

II.B.3.1.2. *Schema* CB.1



Le *schema* CB.1 correspond au sous-type C.1 combiné au mode d'exécution B. Les membres inférieurs introduisent désormais un mouvement peu rapide assimilable à la marche. Nous relevons trente-quatre variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.3.1.2.1. Sans retournement.

II.B.3.1.2.1.1. *Schemata* de lamentation.

II.B.3.1.2.1.1.1. Frappement de poitrine et main portée à la tête.

II.B.3.1.2.1.1.1.1. Variante CB.1-1.

Une main est portée à la tête tandis que la seconde, portée sur l'abdomen, est ouverte et oblique vers le haut.

La variante CB.1-1 est illustrée par 2 objets⁸⁵⁹. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur mais décalée vers l'intérieur par rapport à l'avant-bras. La paume est tournée vers l'intérieur. La main est posée à plat sur la tête à hauteur du

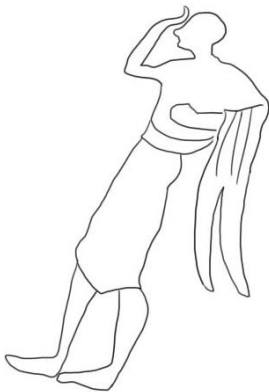


⁸⁵⁹ Cf. n° 308 et 422.

front. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu ou en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique vers le haut et s'inscrit visuellement sur l'abdomen. La paume est tournée vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus ou légèrement fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré de lamentation dans lequel la main portée à la tête pourrait la frapper.

II.B.3.1.2.1.1.1.2. Variante CB.1-2.

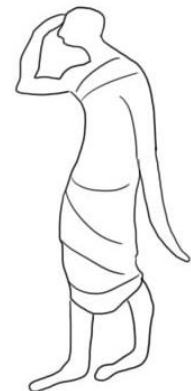
Une main est portée à la tête tandis que la seconde est fermée en poing sur l'abdomen.



La variante CB.1-2 est illustrée par 1 objet⁸⁶⁰. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur mais décalée vers l'intérieur par rapport à l'avant-bras. La paume est tournée vers l'intérieur. La main est posée à plat sur la tête à hauteur du front. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle est oblique vers le haut et s'inscrit visuellement sur l'abdomen. Les membres inférieurs sont tendus ou légèrement fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré de lamentation dans lequel la main portée à la tête pourrait la frapper.

II.B.3.1.2.1.1.2. Frappement de tête et seconde main emmitouflée dans une étoffe : la variante CB.1-3.

La variante CB.1-3 est illustrée par 1 objet⁸⁶¹. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers



⁸⁶⁰ Cf. n° 308.

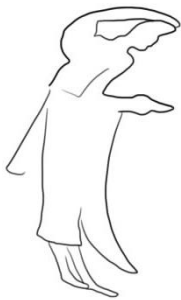
⁸⁶¹ Cf. n° 308.

l'intérieur mais décalée vers l'intérieur par rapport à l'avant-bras. La paume est tournée vers l'intérieur. La main est posée à plat sur la tête à hauteur du front. Le membre supérieur porté en arrière n'est pas visible. Il est emmitouflé dans le vêtement revêtu par le personnage. Les membres inférieurs sont tendus ou légèrement fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré de lamentation dans lequel la main portée à la tête pourrait la frapper.

II.B.3.1.2.1.1.3. Frappement de tête et présentation du mort.

II.B.3.1.2.1.1.3.1. Variante CB.1-4.

Une main est portée à la tête tandis que la seconde est tendue vers l'avant à hauteur de l'abdomen.



La variante CB.1-4 est illustrée par 1 objet⁸⁶². Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu. Le bras est ramené près du buste. Il est à la verticale vers le bas. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale et posée à plat sur la tête. La paume est tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré de lamentation dans lequel la main portée à la tête pourrait la frapper.

II.B.3.1.2.1.1.3.2. Variante CB.1-5.

Une main est portée à la tête, la seconde est à la verticale vers le bas, la paume tournée vers l'extérieur.

La variante CB.1-5 est illustrée par 1 objet⁸⁶³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et

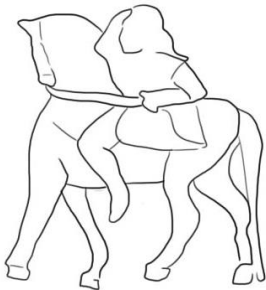


⁸⁶² Cf. n° 307.

⁸⁶³ Cf. n° 498.

l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est décalée vers le bas par rapport à l'avant-bras. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré de lamentation.

II.B.3.1.2.1.1.4. Frappement de tête sur un équidé : la variante CB.1-6.



La variante CB.1-6 est illustrée par 2 objets⁸⁶⁴. Une main est portée à la tête tandis que la seconde tient l'harnachement d'un cheval. Ainsi, le personnage est assis sur un équidé qu'il guide. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit ou en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est à plat sur la tête. La paume est tournée vers le bas.

Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu ou en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et dirigé vers l'extérieur. Dans le cas du n° 371, il est porté en avant de la figure. L'avant-bras est (1) oblique vers le haut et l'extérieur ou (2) à l'horizontale et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle tient (1) l'harnachement de la monture ou (2) sa crinière. Les membres inférieurs sont de part et d'autre de l'animal. La posture renvoie à un mouvement mesuré de lamentation dans lequel la main portée à la tête la frappe. Son originalité tient dans la présence et la participation d'un équidé.

II.B.3.1.2.1.1.5. Frappement de tête guerrier : la variante CB.1-7.

La variante CB.1-7 est illustrée par 1 objet⁸⁶⁵. Une main est portée à la tête tandis que la seconde tient un bouclier. Ainsi, le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est posée à plat sur la tête à hauteur du front. La paume est tournée



⁸⁶⁴ Cf. n° 417 et 371.

⁸⁶⁵ Cf. n° 117.

vers le bas. Le membre supérieur porté en arrière tient un bouclier circulaire. Les membres inférieurs sont tendus ou légèrement fléchis. Les pieds sont à plats. La posture renvoie à un mouvement mesuré de lamentation dans lequel la main portée à la tête la frappe.

II.B.3.1.2.1.1.6. Apport de parfum : la variante CB.1-8.



La variante CB.1-8 est illustrée par 1 objet⁸⁶⁶. La main portée en hauteur est tournée vers l'intérieur et la paume dirigée vers le haut, tandis que la seconde tient un contenant à parfum. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est fermée. Elle tient un alabastré par le culot. L'objet est à la verticale. La paume est tournée vers le haut. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré. Il prend place au cours des lamentations et consiste à tourner autour du défunt exposé afin de diffuser le parfum contenu dans l'alabastré.

II.B.3.1.2.1.2. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.3.1.2.1.2.1. *Schemata* d'ouverture et d'approche.

II.B.3.1.2.1.2.1.1. Variante CB.1-9.

Les mains sont tournées vers l'intérieur.

La variante CB.1-9 est illustrée par 11 objets⁸⁶⁷. Ainsi, les membres supérieurs sont pliés en angle droit, ou en angle aigu. Les bras sont obliques ou à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont ramenés vers l'intérieur. Ils sont (1) à la verticale vers le haut, (2) obliques



⁸⁶⁶ Cf. n° 481.

⁸⁶⁷ Cf. n° 451, 453, 458, 463, 465, 471, 472, 473, 475, 476, 477, 481, 503, 514, 070, 410, 111 et 090.

vers le haut et l'intérieur, ou (3) obliques vers le bas et ramenés vers l'intérieur. La main orientée vers le haut est ouverte. Elle est tournée vers l'intérieur. Elle est (1) oblique vers le haut ou (2) à l'horizontale. La paume est tournée vers le haut. La main orientée vers le bas est ouverte. Elle est (1) dans l'alignement de l'avant-bras ou (2) elle forme un angle droit avec lui. Elle est (1) oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur ou (2) oblique vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus ou légèrement fléchis. Les pieds sont à plat ou sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré.

II.B.3.1.2.1.2.1.2. Variante CB.1-10.

Les mains sont tournées vers l'extérieur.

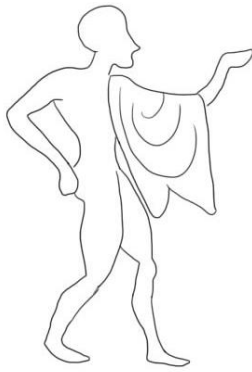


La variante CB.1-10 est illustrée par 5 objets⁸⁶⁸. Ainsi, les membres supérieurs sont pliés en angle droit, ou en angle aigu. Les bras sont obliques ou à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont ramenés vers l'intérieur. Ils sont (1) à la verticale vers le haut, (2) obliques vers le haut et l'intérieur, ou (3) obliques vers le bas et ramenés vers l'intérieur. La main orientée vers le haut est ouverte. Elle est tournée vers l'extérieur. Elle est (1) oblique vers le haut ou (2) à l'horizontale. La paume est tournée vers le haut. La main orientée vers le bas est ouverte. Elle est (1) dans l'alignement de l'avant-bras ou (2) elle forme un angle droit avec lui. Elle est (1) oblique vers le bas et tournée vers l'extérieur ou (2) oblique vers le haut et tournée vers l'extérieur. La paume est orientée vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus ou légèrement fléchis. Les pieds sont à plat ou sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré. La posture renvoie à un mouvement mesuré.

II.B.3.1.2.1.2.1.3. Variante CB.1-11.

Les mains sont fermées en poing.

⁸⁶⁸ Cf. n° 309, 463, 471, 476 et 112.



La variante CB.1-11 est illustrée par 1 objet⁸⁶⁹. Ainsi, le membre supérieur porté en avant est plié en angle obtus. Il est dirigé vers le haut. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. La main est fermée en poing. Elle est décalée vers l'extérieur par rapport à l'avant-bras. La paume est tournée vers le haut. Le membre porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les deux pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré, se déplaçant d'un point à un autre de manière linéaire.

II.B.3.1.2.1.2.1.4. Variante CB.1-12.

L'avant-bras du membre supérieur est porté en avant à la verticale, les mains sont fermées en poing, les paumes tournées vers l'intérieur, celle en avant est levée à hauteur du visage.



La variante CB.1-12 est illustrée par 2 objets⁸⁷⁰. Ainsi, le membre supérieur porté en avant est levé. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est (1) fermée en poing ou (2) dans l'alignement de l'avant-bras. Dans ce dernier cas, la paume est tournée vers le visage. Le membre supérieur porté en arrière est dirigé vers le bas. Le bras est oblique vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Les membres inférieurs sont peu fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré.

II.B.3.1.2.1.2.1.5. Variante CB.1-13.

La main portée en hauteur est tournée obliquement vers l'intérieur, la paume est vers le bas, la seconde main est vers le haut et tournée vers l'intérieur, et la paume vers le bas.

⁸⁶⁹ Cf. n° 305.

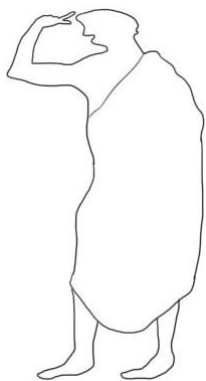
⁸⁷⁰ Cf. n° 222 et 309.



La variante CB.1-13 est illustrée par 1 objet⁸⁷¹. Ainsi, le membre supérieur porté en avant est levé. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. La main est entrouverte. Elle est oblique vers le haut et l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Il est dirigé vers le bas. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. Elle forme un angle droit avec l'avant-bras. La paume est tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré.

II.B.3.1.2.1.2.1.6. Variante CB.1-14.

La main levée est portée à hauteur du visage tandis que le membre supérieur porté vers le bas est emmitouflé dans une étoffe.



La variante CB.1-14 est illustrée par 1 objet⁸⁷². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, tournée vers le haut et l'extérieur. La paume est dirigée vers le bas. Le membre supérieur porté vers le bas est fléchi. Il est emmitouflé dans le manteau revêtu par le personnage. Les deux pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.1.2.1.2.2. *Schemata* d'invitation.

II.B.3.1.2.1.2.2.1. Variante CB.1-15.

⁸⁷¹ Cf. n° 489.

⁸⁷² Cf. n° 245.

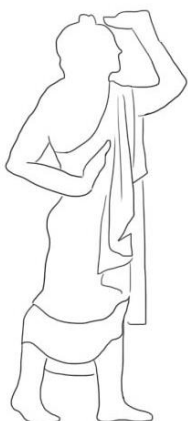
La main portée vers le haut est tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est vers le haut.



La variante CB.1-15 est illustrée par 1 objet⁸⁷³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. Le bras est à la verticale vers le bas. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'intérieur. La posture renvoie à un mouvement mesuré.

II.B.3.1.2.1.2.2.2. Variante CB.1-16.

La main portée en hauteur est tournée obliquement vers l'intérieur – la paume est tournée vers le haut –, de même que celle dirigée vers le bas.



La variante CB.1-16 est illustrée par 2 objets⁸⁷⁴. Le membre supérieur levé est plié en angle aigu, ou éventuellement en angle droit. Le bras est (1) oblique vers le bas et l'extérieur ou (2) à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est ouverte. Elle est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit, ou en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus ou éventuellement fléchis. Les pieds sont à plat ou l'un des deux est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.1.2.1.2.2.3. Variante CB.1-17.

⁸⁷³ Cf. n° 463.

⁸⁷⁴ Cf. n° 475 et 059.

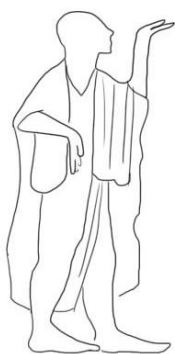
La main portée en hauteur est tournée vers l'extérieur – la paume est vers le haut et tient le menton d'un second personnage –, tandis que la main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'intérieur – la paume est dirigée vers le haut.



La variante CB.1-17 est illustrée par 1 objet⁸⁷⁵. Ainsi, le membre supérieur levé est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La main est entrouverte. Elle est oblique vers le haut et l'extérieur et elle tient le menton d'un second personnage. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle aigu. Le bras est oblique, vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, vers le haut et l'intérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale vers l'intérieur et s'inscrit visuellement sur la poitrine. La paume est tournée vers le haut. La posture renvoie à un mouvement mesuré. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.1.2.1.2.2.4. Variante CB.1-18.

La main portée en hauteur est tournée vers l'extérieur et la paume dirigée vers le bas, tandis que la seconde est tournée vers l'extérieur et la paume dirigée vers le bas.



La variante CB.1-18 est illustrée par 2 objets⁸⁷⁶. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle aigu. Le bras est (1) à l'horizontale ou (2) oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le haut ou (2) oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle aigu. Le bras est (1) à l'horizontale ou (2) oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est (1) à la verticale vers le bas ou (2) oblique vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus ou fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un

⁸⁷⁵ Cf. n° 463.

⁸⁷⁶ Cf. n° 488 et 335.

mouvement mesuré. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.1.2.1.2.2.5. Variante CB.1-19.

La main portée en hauteur tient une coupe à vin au-dessus de la tête, tandis que celle portée vers le bas est positionnée au niveau de la taille.

La variante CB.1-19 est illustrée par 1 objet⁸⁷⁷. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale au-dessus de la tête. La paume est tournée vers le haut. Elle accueille une coupe à vin qui repose en équilibre sur elle. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. La main est difficilement visible. Elle s'inscrit visuellement sur la taille. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds ne sont pas visibles. La posture renvoie à un mouvement mesuré.



II.B.3.1.2.1.2.3. *Schemata* de joueuses de crotales.

II.B.3.1.2.1.2.3.1. Variante CB.1-20.

Les mains tiennent des crotales et le personnage en joue en tournant sur lui-même.



La variante CB.1-20 est illustrée par 1 objet⁸⁷⁸. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est fermée. Elle tient une crotale. L'objet est positionné obliquement vers le haut et tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La

⁸⁷⁷ Cf. n° 503.

⁸⁷⁸ Cf. n° 093.

main est fermée. Elle tient une crotale. L'objet est positionné obliquement, vers le haut et tournée vers l'intérieur. La posture renvoie à un mouvement tournant et mesuré.

II.B.3.1.2.1.2.3.2. Variante CB.1-21.

Le personnage tient une crotale dans une main et tente avec l'autre de se libérer d'un satyre qui tente de l'emporter.



La variante CB.1-21 est illustrée par 1 objet⁸⁷⁹. Ainsi, les membres supérieurs sont pliés en angle aigu. Le bras porté en avant est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est entrouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras et s'inscrit sur l'abdomen. Elle tient le poignet d'un second personnage qui l'enlace au niveau de la taille. La paume est tournée vers le haut. Le bras porté en arrière est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est entrouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle tient un instrument à percussion. La paume est tournée vers l'intérieur. L'objet est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. Il est positionné derrière la tête du personnage. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesurément extraverti et vif.

II.B.3.1.2.2. Avec retournement.

II.B.3.1.2.2.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.3.1.2.2.1.1. *Schemata* d'invitation.

II.B.3.1.2.2.1.1.1. Variante CB.1-22.

La main portée en hauteur est tournée obliquement vers l'intérieur – la paume est tournée vers le haut –, de même que celle dirigée vers le bas.

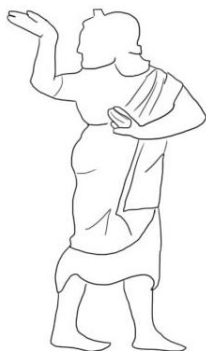
⁸⁷⁹ Cf. n° 399.



La variante CB.1-22 est illustrée par 13 objets⁸⁸⁰. Le membre supérieur levé est plié en angle aigu, ou éventuellement en angle droit. Le bras est (1) oblique vers le bas et l'extérieur ou (2) à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est ouverte. Elle est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit, ou en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus ou éventuellement fléchis. Les pieds sont à plat ou l'un des deux est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.1.2.2.1.1.2. Variante CB.1-23.

La main portée en hauteur est tournée obliquement vers l'extérieur – la paume est tournée vers le haut –, tandis que la main portée vers le bas est tournée obliquement vers l'intérieur – la paume est dirigée vers le bas.



La variante CB.1-23 est illustrée par 3 objets⁸⁸¹. Ainsi, le membre supérieur levé est plié en angle aigu, ou éventuellement en angle droit. Le bras est (1) oblique vers le bas et l'extérieur ou (2) à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est ouverte. Elle est oblique vers le haut et tournée vers l'extérieur. La paume est orientée vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit, ou en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus ou éventuellement fléchis. Les pieds sont à plat ou l'un des deux est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

⁸⁸⁰ Cf. n° 453, 454, 461, 458, 463, 472, 473, 475, 476, 477, 514, 070 et 471.

⁸⁸¹ Cf. n° 454, 471 et 477.

II.B.3.1.2.2.1.2. *Schemata* d'ouverture et d'approche.

II.B.3.1.2.2.1.2.1. Variante CB.1-24.

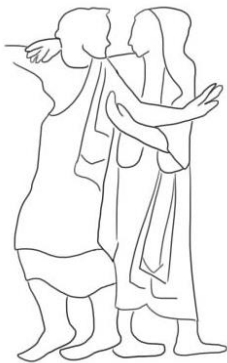
La main portée en hauteur est tournée vers l'extérieur et la paume dirigée vers le bas, tandis que la seconde est tournée vers l'intérieur et la paume dirigée vers le haut.



La variante CB.1-24 est illustrée sur 1 objet⁸⁸². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Celui porté en arrière est tendu. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré.

II.B.3.1.2.2.1.2.2. Variante CB.1-25.

La main portée en hauteur est posée sur l'épaule d'un second personnage, tandis que la seconde est tournée vers l'intérieur et la paume est dirigée vers le haut.



La variante CB.1-25 est illustrée sur 1 objet⁸⁸³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut enlace un second personnage. Le bras est oblique, vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est posée à plat sur l'épaule. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte.

⁸⁸² Cf. n° 477.

⁸⁸³ Cf. n° 477.

Elle est oblique, décalée vers le haut par rapport à l'avant-bras. La paume est tournée vers le haut. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré et tournant. Il s'agit d'une danse en couple.

II.B.3.1.2.2.1.2.3. Variante CB.1-26.

La main portée en hauteur est tournée vers l'extérieur – la paume est vers le haut –, tandis que la main portée vers le bas tient un feuillage.



La variante CB.1-26 est illustrée par 1 objet⁸⁸⁴. Ainsi, le membre supérieur levé est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, vers le haut et tournée vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle est oblique vers le haut et l'intérieur. Elle tient un feuillage indetifiable à une palme. Elle s'inscrit visuellement sur l'abdomen. Les membres inférieurs sont tendus. La posture renvoie à un mouvement mesuré.

II.B.3.1.2.2.1.2.4. Variante CB.1-27.

La main portée en hauteur est tournée vers l'intérieur – la paume est vers le haut –, tandis que la main portée vers le bas tient un feuillage.



La variante CB.1-27 est illustrée par 1 objet⁸⁸⁵. Ainsi, le membre supérieur levé est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, vers le haut et tournée vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et

⁸⁸⁴ Cf. n° 463.

⁸⁸⁵ Cf. n° 471.

l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle est oblique vers le haut et l'intérieur. Elle tient un feuillage indentifiable à une palme. Elle s'inscrit visuellement sur l'abdomen. Les membres inférieurs sont tendus. La posture renvoie à un mouvement mesuré et tournant.

II.B.3.1.2.2.2. *Schemata* de musiciens.

II.B.3.1.2.2.2.1. *Schemata* de joueur d'instrument à cordes. Variante CB.1-28.

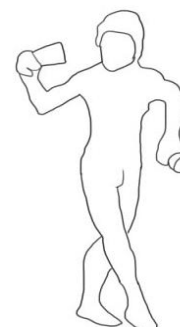


La variante CB.1-28 est illustrée par 1 objet⁸⁸⁶. La main portée en hauteur tient un plectre, tandis que la seconde qui est portée vers le bas tient un instrument à cordes. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle tient un plectre. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est entrouverte. Elle tient un instrument à cordes identifiable à une cithare. Les membres inférieurs sont tendus. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré et extraverti. Le joueur de cithare s'est arrêté de jouer pour danser.

II.B.3.1.2.2.2.2. *Schemata* de joueurs de crotales.

II.B.3.1.2.2.2.2.1. Variante CB.1-29.

Le personnage est masculin et tient des crotales – celle levée et tournée vers l'intérieur est portée en arrière, la seconde qui est vers le bas et tournée vers l'extérieur est portée en avant.



La variante CB.1-29 est illustrée par 1 objet⁸⁸⁷. Ainsi, les deux membres supérieurs sont pliés en angle droit. Celui porté en avant est dirigé vers le

⁸⁸⁶ Cf. n° 475.

⁸⁸⁷ Cf. n° 050.

bas. Le bras est oblique vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle tient un crotale à l'horizontale et vers l'avant. Le membre supérieur porté en arrière est levé. Le bras est oblique vers l'extérieur et dirigé vers le bas. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est fermée en poing. Elle tient un crotale qui est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Celui porté en avant par au-dessus de celui porté en arrière. Les deux pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement tournoyant et extraverti.

II.B.3.1.2.2.2.2. Variante CB.1-30.

Le personnage tient des crotales – celle levée et tournée vers l'intérieur est portée en avant, la seconde qui est vers le bas et tournée vers l'extérieur est portée en arrière.



La variante CB.1-30 est illustrée par 2 objets⁸⁸⁸. Ainsi, le membre supérieur porté en avant est plié en angle obtus. Il est dirigé vers le haut. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. La main est fermée en poing et ramenée vers l'intérieur. Elle tient un crotale qui est positionné obliquement vers le haut et l'intérieur. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Il est dirigé vers le bas. Le bras est oblique vers l'extérieur.

L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing et oblique vers le haut. Elle tient un crotale. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement tournoyant et extraverti.

II.B.3.1.2.2.2.2.3. Variante CB.1-31.

Les mains tiennent des crotales et le personnage en joue en tournant sur lui-même. Le membre supérieur porté vers le bas est ramené sur l'abdomen.

La variante CB.1-31 est illustrée sur 2 objets⁸⁸⁹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle obtus. Le bras est oblique (1) vers le haut



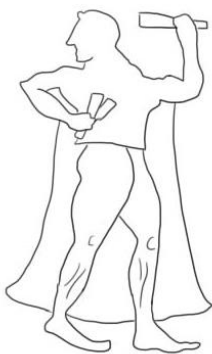
⁸⁸⁸ Cf. n° 020 et 049.

⁸⁸⁹ Cf. n° 506 et 185.

et l'extérieur ou (2) vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est fermée. Elle tient une crotale. L'objet est positionné obliquement, vers le haut et tournée vers l'intérieur, au-dessus de la ligne de la tête. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle aigu. Le bras est à la verticale vers le bas. L'avant-bras est (1) oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur ou (2) à l'horizontale vers l'intérieur. La main est fermée. Elle tient une crotale. L'objet est positionné obliquement, vers le haut et tournée vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Dans le cas du n° 185, le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement tournant et mesuré.

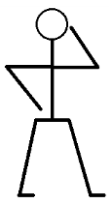
II.B.3.1.2.2.2.4. Variante CB.1-32.

Les mains tiennent des crotales et le personnage en joue en tournant sur lui-même.



La variante CB.1-32 est illustrée par 1 objet⁸⁹⁰. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est fermée. Elle tient une crotale. L'objet est positionné à l'horizontale et est tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est fermée. Elle tient une crotale. L'objet est positionné obliquement, vers le haut et tournée vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement tournant et mesuré.

II.B.3.1.3. *Schema* CC.1.



Le *schema* CC.1 correspond au sous-type C.1 combiné au mode d'exécution C. Les membres inférieurs introduisent un mouvement plus rapide assimilable à de la marche très rapide ou à de la course. Nous relevons trente-huit variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de

⁸⁹⁰ Cf. n° 098.

retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.3.1.3.1. Sans retournement.

II.B.3.1.3.1.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.3.1.3.1.1.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.3.1.3.1.1.1.1. Variante CC.1-1.

Les deux mains sont tournées vers l'intérieur. Celle portée vers le haut présente la paume vers le haut. Celle portée vers le bas présente sa paume vers le bas.

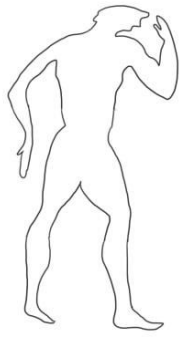


La variante CC.1-1 est illustrée par 9 objets⁸⁹¹. Ainsi, le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit ou en angle aigu. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le haut ou (2) oblique vers le haut et l'intérieur. La main est ouverte. Elle est (1) oblique vers le haut et décalée vers l'intérieur par rapport à l'avant-bras ou (2) à l'horizontale. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et tourné vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est (1) à l'horizontale et tournée vers l'intérieur ou (2) oblique vers le haut. La paume est orientée vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus ou fléchis. La posture renvoie à un mouvement extraverti et tournant.

II.B.3.1.3.1.1.1.2. Variante CC.1-2.

La main portée vers le haut est à la verticale et la paume est tournée vers l'intérieur, tandis que la seconde est à la verticale vers le bas et la paume est tournée vers l'extérieur.

⁸⁹¹ Cf. n° 453, 455, 464, 470, 475, 476, 485, 515, 263.



La variante CC.1-2 est illustrée par 1 objet⁸⁹². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et tourné vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesurément extraverti.

II.B.3.1.3.1.1.2. *Schemata* d'invitation.

II.B.3.1.3.1.1.2.1. Variante CC.1-3.

La main portée vers le haut est oblique, dirigée vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est ramenée au niveau de l'abdomen. Elle est à la verticale vers le bas et la paume et tournée vers l'extérieur.



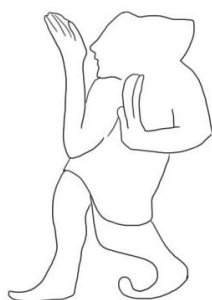
La variante CC.1-3 est illustrée par 4 objets⁸⁹³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il peut être à la verticale vers le bas. L'avant-bras est (1) oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur ou (2) à l'horizontale. Les membres inférieurs sont fléchis ou tendus. Les pieds sont à plat ou éventuellement celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.1.3.1.1.2.2. Variante CC.1-4.

⁸⁹² Cf. n° 245.

⁸⁹³ Cf. n° 428, 454, 459 et 476.

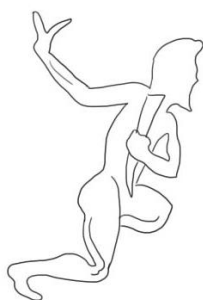
La main portée vers le haut est tournée vers l'extérieur et la paume est orientée vers le haut. Celle portée vers le bas est ramenée vers l'intérieur. Elle est à la verticale vers le haut et la paume est vers l'intérieur.



La variante CC.1-4 est illustrée par 1 objet⁸⁹⁴. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage, et une invitation à la danse.

II.B.3.1.3.1.1.2.3. Variante CC.1-5.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est ramenée sur l'abdomen. Elle est fermée en poing.



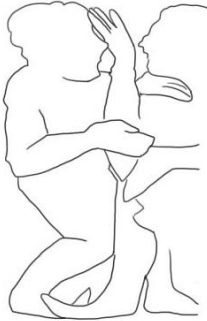
La variante CC.1-5 est illustrée par 1 objet⁸⁹⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont pliés en angle droit. La posture renvoie à un mouvement très extraverti et ample.

II.B.3.1.3.1.1.2.4. Variante CC.1-6.

⁸⁹⁴ Cf. n° 118.

⁸⁹⁵ Cf. n° 370.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. Elle est positionnée sous le menton d'un second personnage. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est ramenée vers l'intérieur. Elle est à l'horizontale. La paume est vers le bas.



La variante CC.1-6 est illustrée par 1 objet⁸⁹⁶. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est à la verticale vers le bas. Il est ramené près du buste. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont pliés en angle droit. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.1.3.1.1.3. *Schemata* satyresques de quête et d'approche.

II.B.3.1.3.1.1.3.1. Variante CC.1-7.

Les mains sont dans l'alignement des avant-bras.



La variante CC.1-7 est illustrée par 2 objets⁸⁹⁷. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle aigu, ou en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le haut ou (2) oblique vers l'extérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est tournée vers l'intérieur ou l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte ou fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. Dans le cas du n° 441, le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit et levé. La posture renvoie à un mouvement extraverti, éventuellement bondissant.

⁸⁹⁶ Cf. n° 118.

⁸⁹⁷ Cf. n° 365 et 441.

II.B.3.1.3.1.1.3.2. Variante CC.1-8.

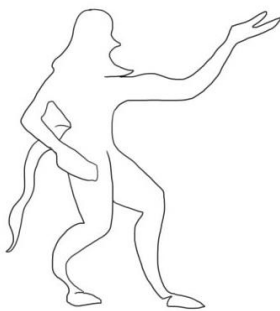
La main portée vers le haut est tournée vers l'extérieur et la paume orientée vers le bas. Celle portée vers le bas est tournée vers l'extérieur et la paume orientée vers le bas.



La variante CC.1-8 est illustrée par 1 objet⁸⁹⁸. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est oblique, vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté vers l'avant est plié en angle droit. La jambe est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté vers l'arrière est plié en angle obtus. La posture renvoie à un mouvement très extraverti.

II.B.3.1.3.1.1.3.3. Variante CC.1-9.

La main portée vers le haut est tournée vers l'extérieur et la paume orientée vers le haut. Celle portée vers le bas est à la verticale vers le bas et la paume est orientée vers l'extérieur.



La variante CC.1-9 est illustrée par 1 objet⁸⁹⁹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, vers le haut et l'extérieur. La main est décalée vers l'extérieur par rapport à l'avant-bras. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté vers l'arrière est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement très extraverti.

⁸⁹⁸ Cf. n° 313.

⁸⁹⁹ Id.

II.B.3.1.3.1.1.3.4. Variante CC.1-10.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut au-dessus de la tête. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est ramenée vers l'intérieur. Elle est fermée en poing et tient une outre.



La variante CC.1-10 est illustrée par 1 objet⁹⁰⁰. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est tendu. Le pied est représenté de face. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. La cuisse est en avant. La jambe est en arrière.

Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti et ample. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.1.3.1.1.3.5. Variante CC.1-11.

La main portée vers le haut est posée à plat sur l'épaule d'un second personnage identifiable à un satyre.



La variante CC.1-11 est illustrée par 1 objet⁹⁰¹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est entrouverte et oblique vers le haut. Elle s'inscrit visuellement sur l'abdomen. Le membre inférieur porté en avant est tendu. Le pied

est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Le pied est sur la pointe. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti et ample. La

⁹⁰⁰ Cf. n° 100.

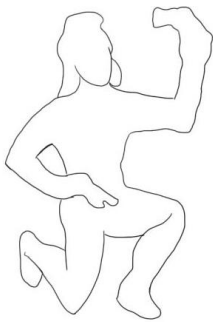
⁹⁰¹ Cf. n° 406.

disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage, à une danse menée en couple.

II.B.3.1.3.1.2. *Schemata* de musiciens : les joueurs de crotales.

II.B.3.1.3.1.2.1. Variante CC.1-12.

Les mains tiennent des crotales. Celle portée vers le haut est oblique et tournée vers l'intérieur à hauteur de la tête. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est ramenée vers l'intérieur. Elle est à l'horizontale. La paume est tournée vers le haut.



La variante CC.1-12 est illustrée par 1 objet⁹⁰². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont pliés en angle aigu. Le pied en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, ample et tournant.

II.B.3.1.3.1.2.2. Variante CC.1-13.

Les mains tiennent des crotales. Celle portée vers le haut est oblique et tournée vers l'intérieur à hauteur de la tête. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est ramenée vers l'intérieur. La crotale est à la verticale vers le haut.



La variante CC.1-13 est illustrée par 1 objet⁹⁰³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et

⁹⁰² Cf. n° 053.

⁹⁰³ Cf. n° 110.

ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, ample et tournant.

II.B.3.1.3.1.2.3. Variante CC.1-14.

Les mains tiennent des crotales. La crotale portée vers le haut est oblique vers le bas et l'extérieur. Celle portée vers le bas est à la verticale.



La variante CC.1-14 est illustrée par 1 objet⁹⁰⁴. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est fermée en poing. Elle est oblique vers le bas et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le

bas et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Celui porté en arrière est tendu. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, ample et tournant.

II.B.3.1.3.2. Avec retournement.

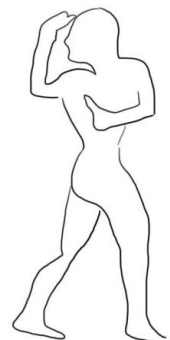
II.B.3.1.3.2.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.3.1.3.2.1.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.3.1.3.2.1.1.1. Variante CC.1-15.

Les deux mains sont tournées vers l'intérieur et les paumes sont vers le bas.

La variante CC.1-15 est illustrée par 1 objet⁹⁰⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et tourné vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique vers le haut et décalée vers l'intérieur par



⁹⁰⁴ Cf. n° 025.

⁹⁰⁵ Cf. n° 014.

rapport à l'avant-bras. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. Le bras est à la verticale vers le bas. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'intérieur. Il s'inscrit visuellement sur l'abdomen. La main est ouverte. Elle est oblique vers le haut et l'intérieur. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti et tournant.

II.B.3.1.3.2.1.1.2. Variante CC.1-16.

Les deux mains sont tournées vers l'intérieur. Celle portée vers le haut présente la paume vers le haut. Celle portée vers le bas présente sa paume vers le bas.

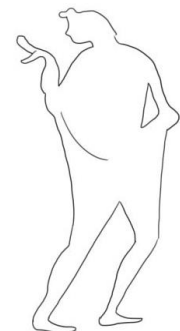


La variante CC.1-16 est illustrée par 20 objets⁹⁰⁶. Ainsi, le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit ou en angle aigu. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le haut ou (2) oblique vers le haut et l'intérieur. La main est ouverte. Elle est (1) oblique vers le haut et décalée vers l'intérieur par rapport à l'avant-bras ou (2) à l'horizontale. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et tourné vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est (1) à l'horizontale et tournée vers l'intérieur ou (2) oblique vers le haut. La paume est orientée vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus ou fléchis. La posture renvoie à un mouvement extraverti et tournant.

II.B.3.1.3.2.1.1.3. Variante CC.1-17.

La main portée vers le haut est tournée vers l'extérieur et la paume est orientée vers le bas.

La variante CC.1-17 est illustrée par 1 objet⁹⁰⁷. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est oblique



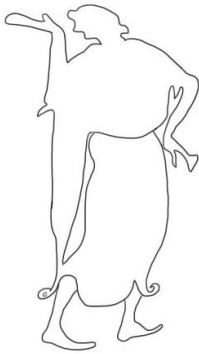
⁹⁰⁶ Cf. n° 012, 220, 420, 429, 452, 453, 457, 460, 464, 466, 470, 472, 475, 476, 477, 485, 487, 524, 278, 089.

⁹⁰⁷ Cf. n° 220.

vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. Le bras est oblique dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière. Le pied en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti et tournant.

II.B.3.1.3.2.1.1.4. Variante CC.1-18.

La main portée vers le haut est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.



La variante CC.1-18 est illustrée par 4 objets⁹⁰⁸. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit ou en angle aigu. Le bras est oblique, vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti et tournant. La disposition des membres supérieurs et le retournement du corps implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.1.3.2.1.1.5. Variante CC.1-19.



La main portée vers le haut est tournée vers l'extérieur et la paume est orientée vers le bas. Celle portée vers le bas est ramenée vers l'intérieur. Elle est oblique vers le haut et la paume est vers l'intérieur.

La variante CC.1-19 est illustrée par 1 objet⁹⁰⁹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La

⁹⁰⁸ Cf. n° 173, 309, 430, 471.

⁹⁰⁹ Cf. n° 455.

main, ouverte, est portée à l'horizontale. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus. La posture renvoie à un mouvement extraverti et tournant. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage, et une invitation à la danse.

II.B.3.1.3.2.1.1.6. Variante CC.1-20.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut, et la paume tournée vers le bas. La main portée vers le bas est à la verticale et la paume tournée vers l'intérieur.

La variante CC.1-20 est illustrée par 1 objet⁹¹⁰. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut



est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement extraverti et tournant. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.1.3.2.1.1.7. Variante CC.1-21.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut, et la paume tournée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et raménée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut.

La variante CC.1-21 est illustrée par 1 objet⁹¹¹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est



⁹¹⁰ Cf. n° 471.

⁹¹¹ Cf. n° 477.

oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement extraverti et tournant. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.1.3.2.1.1.8. Variante CC.1-22.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur, et la paume tournée vers le haut. La main portée vers le bas est ramenée vers l'intérieur. Elle est fermée en poing et tient une coupe à vin par le pied.



La variante CC.1-22 est illustrée par 1 objet⁹¹². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont légèrement fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti et tournant. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.1.3.2.1.1.9. Variante CC.1-23.

La main portée vers le haut est à la verticale et la paume est tournée vers l'extérieur. Celle portée vers le bas est ramenée vers l'intérieur et elle est fermée en poing. Elle tient un feuillage positionné obliquement devant le visage.



La variante CC.1-23 est illustrée par 1 objet⁹¹³. Ainsi, le buste est légèrement incliné vers l'arrière. Le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est

⁹¹² Cf. n° 508.

⁹¹³ Cf. n° 460.

plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main s'inscrit visuellement sur l'abdomen. Le feuillage tenu est positionné en avant du visage. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti et tournant. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.1.3.2.1.1.10. Variante CC.1-24.

La main portée vers le haut est fermée en poing. Elle tient un feuillage positionné obliquement devant le visage. La main portée vers le bas est fermée en poing. Elle tient un bâton ondulé.



La variante CC.1-24 est illustrée par 1 objet⁹¹⁴. Ainsi, la ligne des épaules est inclinée vers l'arrière. Le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Il est levé. La posture renvoie à un mouvement extraverti et tournant. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.1.3.2.1.2. *Schemata* de quête et d'approche.

II.B.3.1.3.2.1.2.1. Variante CC.1-25.

La main portée vers le haut est ouverte, tandis que la seconde portée vers le bas est fermée en poing.

⁹¹⁴ Cf. n° 357.



La variante CC.1-25 est illustrée par 1 objet. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et tourné vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit ; Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est fermée en poing. Les membres inférieurs sont fléchis. Celui porté en avant est levé. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti, rapide et tournant.

II.B.3.1.3.2.1.2.2. Variante CC.1-26.

Les mains sont dans l'alignement des avant-bras. Celle portée vers le bas est fermée en poing.



La variante CC.1-26 est illustrée par 1 objet⁹¹⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Les membres inférieurs sont fléchis. Celui porté vers l'avant est plié en angle droit. Celui porté en arrière est plié en angle aigu. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti et tournant.

II.B.3.1.3.2.1.3. *Schemata* d'invitation.

II.B.3.1.3.2.1.3.1. Variante CC.1-27.

⁹¹⁵ Cf. n° 167.

La main portée vers le haut est tournée vers l'extérieur et la paume orientée vers le haut. Celle portée vers le bas est ramenée vers l'intérieur. Elle est oblique vers le haut ou le bas et la paume vers l'intérieur.



La variante CC.1-27 est illustrée par 2 objets⁹¹⁶. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu, ou en angle droit. Le bras est (1) oblique vers le bas et l'extérieur ou (2) à l'horizontale. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) oblique vers le bas. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti et tournant. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage, et une invitation à la danse.

II.B.3.1.3.2.1.3.2. Variante CC.1-28.

La main portée vers le haut est oblique, dirigée vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est ramenée au niveau de l'abdomen. Elle est à la verticale vers le bas et la paume est tournée vers l'extérieur.



La variante CC.1-28 est illustrée par 6 objets⁹¹⁷. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle aigu, ou en angle droit. Le bras est (1) oblique vers le bas et l'extérieur ou (2) à l'horizontale. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il peut être à la verticale vers le bas. L'avant-bras est (1) oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur ou (2) à l'horizontale. Les membres inférieurs sont fléchis ou tendus. Les pieds sont à plat ou éventuellement celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

⁹¹⁶ Cf. n° 454 et 466.

⁹¹⁷ Cf. n° 460, 471, 474, 475, 476 et 487.

II.B.3.1.3.2.1.3.3. Variante CC.1-29.

La main portée vers le haut est tournée vers l'intérieur et la paume orientée vers le bas. Celle portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur.



La variante CC.1-29 est illustrée par 2 objets⁹¹⁸. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est ouverte. Elle est oblique vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est vers le bas. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus. Le bras est (1) porté en arrière et ainsi oblique vers le bras et l'extérieur ou (2) ramené sur le buste et oblique vers le bas. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. Il s'inscrit visuellement sur l'abdomen. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont pliés en angle aigu. Le pied porté en arrière est sur la pointe. Le pied porté en avant est (1) levé, dans le cas du n° 179, ou (2) à plat, dans le cas du n° 118.

II.B.3.1.3.2.1.4. *Schemata* d'union. Variante CC.1-30.

La main portée vers le haut est à l'horizontale au-dessus de la tête. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est ramenée vers l'intérieur. Elle tient le poignet d'un second personnage. La paume est tournée vers le haut.



La variante CC.1-30 est illustrée par 1 objet⁹¹⁹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat.

⁹¹⁸ Cf. n° 179 et 118.

⁹¹⁹ Cf. n° 103.

Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti et ample. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage, à une danse menée en couple, et une invitation à la danse.

II.B.3.1.3.2.2. *Schemata* de musiciens.

II.B.3.1.3.2.2.1. *Schemata* de joueurs d'instruments à cordes en arrêt pour danser.

II.B.3.1.3.2.2.1.1. Variante CC.1-31.

Le membre supérieur porté vers le haut tient une cithare. La main portée vers le bas est ramenée sur le buste. Elle est ouverte, oblique vers le haut et l'intérieur.



La variante CC.1-31 est illustrée par 1 objet⁹²⁰. Ainsi, les deux membres supérieurs sont pliés en angle aigu. Le bras porté vers le bas est oblique vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est tendu. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti et tournant. Le musicien s'est arrêté de jouer pour danser.

II.B.3.1.3.2.2.1.2. Variante CC.1-32.

La main portée vers le haut tient une lyre. Celle portée vers le bas est tournée vers l'intérieur et tient un plectre.



La variante CC.1-32 est illustrée par 1 objet⁹²¹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras et portée vers les cordes de l'instrument de musique. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre

⁹²⁰ Cf. n° 470.

⁹²¹ Cf. n° 508.

supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est à l'horizontale et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est levé et fléchi. La posture renvoie à un mouvement extraverti et tournant. Le musicien s'est arrêté de jouer pour danser.

II.B.3.1.3.2.2.1.3. Variante CC.1-33.

La main portée vers le haut tient un objet non identifiable – vraisemblablement un plectre. Le membre supérieur porté vers le bas et vers l'arrière tient une lire près du corps. La tête est tournée vers l'arrière.



La variante CC.1-33 est illustrée par 1 objet⁹²². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle est à l'horizontale vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique et décalée vers le bas par rapport à l'avant-bras. La paume est tournée vers le haut. Le membre inférieur porté en avant est tendu. Celui porté en arrière est fléchi. Les deux pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement extraverti et tournant. Le musicien s'est arrêté de jouer pour danser.

II.B.3.1.3.2.2.1.4. Variante CC.1-34.

La main portée vers le haut tient vraisemblablement un plectre. Le membre supérieur porté vers le bas et vers l'avant tient une cithare près du corps. La tête est tournée vers l'arrière.



La variante CC.1-34 est illustrée par 2 objets⁹²³. Ainsi, le membre

⁹²² Cf. n° 474.

⁹²³ Cf. n° 413 et 475.

supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle obtus ou en angle droit. Le bras est vers l'extérieur et (1) oblique vers le bas ou (2) oblique vers le haut. L'avant-bras est (1) oblique vers le haut et l'extérieur ou (2) oblique vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte ou fermée en poing. Elle est oblique vers l'intérieur et le haut. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est tournée vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement extraverti et tournant. Le musicien s'est arrêté de jouer pour danser.

II.B.3.1.3.2.2.2. *Schemata* de joueurs de crotales.

II.B.3.1.3.2.2.2.1. Variante CC.1-35.

Les mains tiennent des crotales. Celle portée vers le haut est oblique et tournée vers l'intérieur au-dessus de la tête. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est ramenée vers l'intérieur. Elle est oblique vers le haut. La paume est tournée vers le vers.

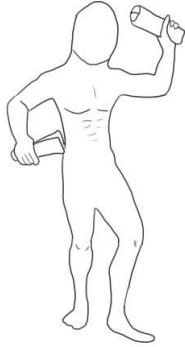


La variante CC.1-35 est illustrée par 4 objets⁹²⁴. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut, ou le bas, et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le haut, (2) oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur, ou (3) oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont pliés. Le pied en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti, ample et tournant.

II.B.3.1.3.2.2.2.2. Variante CC.1-36.

⁹²⁴ Cf. n° 026, 240, 185 et 100.

Les mains tiennent des crotales. Celle portée vers le haut est oblique et tournée vers l'intérieur à hauteur de la tête. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est ramenée vers l'intérieur. Elle est à l'horizontale. La paume est tournée vers le bas.



La variante CC.1-36 est illustrée par 1 objet⁹²⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié. Celui porté en arrière est tendu. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, ample et tournant.

II.B.3.1.3.2.2.2.3. Variante CC.1-37.

Les mains tiennent des crotales. Celle portée vers le haut est oblique et tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur est plié en angle obtus. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas n'est pas conservée.



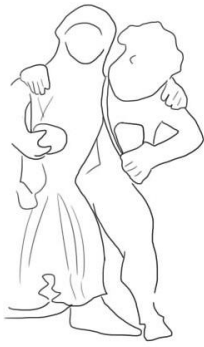
La variante CC.1-37 est illustrée par 1 objet⁹²⁶. Ainsi, la tête est inclinée sur le côté, vers le membre supérieur en avant qui est porté vers le haut. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, ample et tournant.

II.B.3.1.3.2.2.2.4. Variante satyresque CC.1-38.

La main portée vers le haut est posée sur l'épaule d'un second personnage. Celle portée vers le bas tient une corne à boire.

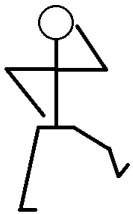
⁹²⁵ Cf. n° 022.

⁹²⁶ Cf. n° 047.



La variante CC.1-38 est illustrée par 1 objet⁹²⁷. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut enlace un second personnage. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. La posture renvoie à un mouvement extraverti. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.1.4. *Schema* CD.1



Le *schema* CD.1 correspond au sous-type C.1 combiné au mode d'exécution D. Les membres inférieurs introduisent désormais un mouvement très rapide, voire bondissant. L'axe du corps peut être oblique, porté vers l'avant ou l'arrière du corps. Nous relevons quarante-quatre variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.3.1.4.1. Sans retournement.

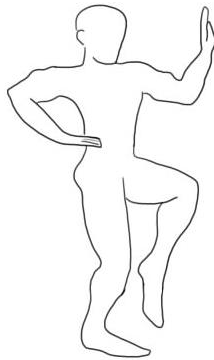
II.B.3.1.4.1.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.3.1.4.1.1.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.3.1.4.1.1.1.1. Variante CD.1-1.

⁹²⁷ Cf. n° 406.

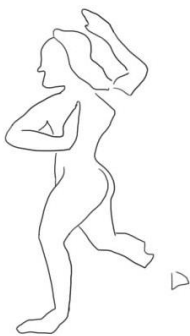
La main portée vers le haut est positionnée à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'intérieur ou obliquement vers le haut. Les membres inférieurs sont bondissants.



La variante CD.1-1 est illustrée par 3 objets⁹²⁸. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit, en angle aigu, ou en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) oblique vers le haut et l'extérieur, ou (2) à la verticale vers le haut. La main est ouverte. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié. Il est levé haut. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi ou tendu. Il forme appui. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, ample, bondissant et tournant.

II.B.3.1.4.1.1.1.2. Variante CD.1-2.

La main portée vers le haut est positionnée au-dessus et en arrière de la tête. Elle est oblique vers le haut. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu. La main est oblique vers le haut et vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut.



La variante CD.1-2 est illustrée par 1 objet⁹²⁹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte et dans l'alignement de l'avant-bras. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Le membre inférieur porté en

⁹²⁸ Cf. n° 046, 219 et 441.

⁹²⁹ Cf. n° 227.

avant est fléchi. Il forme appui. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi et levé haut. La posture apparaît désarticulée. Elle renvoie à un mouvement très extraverti, ample, bondissant et tournant.

II.B.3.1.4.1.1.1.3. Variante CD.1-3.

La main portée vers le haut est positionnée au-dessus de la tête. Elle est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. La main est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.



La variante CD.1-3 est illustrée par 1 objet⁹³⁰. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Le membre inférieur porté en avant est plié. Le pied est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture apparaît désarticulée. Elle renvoie à un mouvement très extraverti, ample et tournant.

II.B.3.1.4.1.1.1.4. Variante CD.1-4.

La main portée vers le haut est positionnée au-dessus de la tête. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu. La main est oblique vers le haut et ramenée vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont bondissants.



La variante CD.1-4 est illustrée par 1 objet⁹³¹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à la verticale vers le haut. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. La paume est tournée vers le bas. Le membre

⁹³⁰ Cf. n° 221.

⁹³¹ Cf. n° 364.

inférieur porté en avant est plié en angle très aigu. Il est levé. La cuisse est oblique vers le haut et l'extérieur. La jambe est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Il forme appui. Le pied est à plat. La posture apparaît désarticulée. Elle renvoie à un mouvement très extraverti, ample, bondissant et tournant.

II.B.3.1.4.1.1.1.5. Variante CD.1-5.

Le membre supérieur porté vers le haut est positionné au-dessus de la tête. La main est ainsi devant le visage. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. La main est à l'horizontale vers l'extérieur ou à la verticale vers le bas.



La variante CD.1-5 est illustrée par 1 objet⁹³². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à la verticale vers le haut. L'avant-bras est à l'horizontale, tourné vers l'intérieur et positionné au-dessus de la tête. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. La paume est tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture apparaît désarticulée. Elle renvoie à un

mouvement très extraverti, ample et tournant.

II.B.3.1.4.1.1.1.6. Variante CD.1-6.

Le membre supérieur porté vers le haut est positionné au-dessus de la tête. La main est ainsi devant le visage. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. La main est à l'horizontale vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont bondissants.



La variante CD.1-6 est illustrée par 1 objet⁹³³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à la verticale vers le haut. L'avant-bras est à l'horizontale, tourné vers l'intérieur

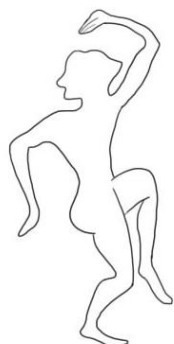
⁹³² Cf. n° 099.

⁹³³ Cf. n° 290.

et positionné au-dessus de la tête. La main est ouverte. Elle est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Il forme appui. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle aigu et levé. La jambe et le pied sont portés en arrière. La posture apparaît désarticulée. Elle renvoie à un mouvement très extraverti, ample, bondissant et tournant.

II.B.3.1.4.1.1.1.7. Variante CD.1-7.

La tête est inclinée en arrière. La main portée vers le haut est positionnée en avant et au-dessus de la tête. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. La main est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont bondissants.



La variante CD.1-7 est illustrée par 1 objet⁹³⁴. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte et décalée vers l'intérieur par rapport à l'avant-bras. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle aigu et levé haut. La cuisse est oblique vers le haut. La jambe est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample, bondissant et tournant.

II.B.3.1.4.1.1.1.8. Variante CD.1-8.

La main portée vers le haut est positionnée au-dessus de la tête. Elle est à l'horizontale. La paume est tournée vers le bas. La tête est inclinée en arrière. Le membre supérieur porté en

⁹³⁴ Cf. n° 232.

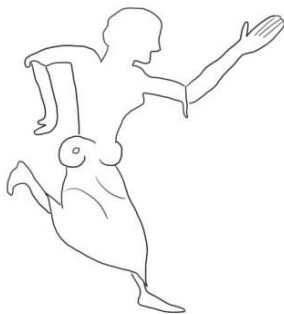
arrière est plié en angle obtus. La main est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.



La variante CD.1-8 est illustrée par 1 objet⁹³⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Le pied porté en avant est à plat. Celui en arrière est sur la pointe. La posture apparaît désarticulée. Elle renvoie à un mouvement très extraverti, ample et tournant.

II.B.3.1.4.1.1.1.9. Variante CD.1-9.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. La main est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Les membres inférieurs sont bondissants.



La variante CD.1-9 est illustrée par 1 objet⁹³⁶. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte et dans l'alignement de l'avant-bras. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle aigu et levé haut. La cuisse est à la verticale vers le bas. La jambe est oblique vers le haut et l'extérieur. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample, bondissant et tournant.

II.B.3.1.4.1.1.1.10. Variante CD.1-10.

⁹³⁵ Cf. n° 507.

⁹³⁶ Cf. n° 237.

La main portée vers le haut est au-dessus de la tête. Elle est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont bondissants.



La variante CD.1-10 est illustrée par 1 objet⁹³⁷. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit et encadre la tête. Le bras est oblique, vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Il forme appui. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle aigu. Il est levé haut. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample, rapide, tournant et bondissant.

II.B.3.1.4.1.1.1.11. Variante CD.1-11.

Le membre supérieur encadre la tête. La main portée vers le haut est au-dessus de la tête. Elle est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont bondissants.



La variante CD.1-11 est illustrée par 1 objet⁹³⁸. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à la verticale vers le haut. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Il est levé. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture apparaît

⁹³⁷ Cf. n° 500.

⁹³⁸ Cf. n° 499.

désarticulée. Elle renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample, rapide, tournant et bondissant.

II.B.3.1.4.1.1.1.12. Variante CD.1-12.

La main portée vers le haut est au-dessus de la tête. Elle est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont bondissants.



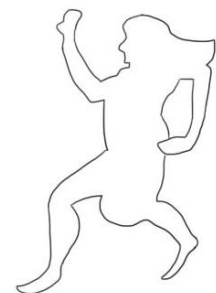
La variante CD.1-12 est illustrée par 1 objet⁹³⁹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle aigu. Il est levé haut. La cuisse est à la verticale vers le bas. La jambe est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. La posture apparaît désarticulée. Elle renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample, rapide, tournant et bondissant.

II.B.3.1.4.1.1.2. *Schemata* de quête et d'approche.

II.B.3.1.4.1.1.2.1. Variante CD.1-13.

La main portée vers le haut est à la verticale. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.

La variante CD.1-13 est illustrée par 1 objet⁹⁴⁰. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique



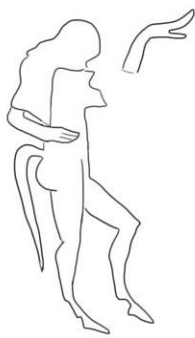
⁹³⁹ Cf. n° 499.

⁹⁴⁰ Cf. n° 314.

vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La main est positionnée à hauteur du visage. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle obtus. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample et rapide.

II.B.3.1.4.1.1.2.2. Variante satyresque CD.1-14.

La main portée vers le haut est positionnée obliquement vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La main vers le bas est portée obliquement vers le bas. Les membres inférieurs sont bondissants.



La variante CD.1-14 est illustrée par 1 objet⁹⁴¹. Ainsi, la tête est inclinée vers l'avant. Le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié. Il est levé. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Il forme appui. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, ample, bondissant et tournant.

II.B.3.1.4.1.1.2.3. Variante satyresque CD.1-15.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle aigu. La main est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. Les membres inférieurs sont bondissants.

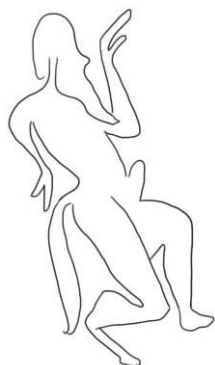


⁹⁴¹ Cf. n° 193.

La variante CD.1-15 est illustrée par 2 objets⁹⁴². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle aigu. Il est levé. La cuisse est oblique vers le haut. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle aigu. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample et bondissant.

II.B.3.1.4.1.1.2.4. Variante satyresque CD.1-16.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Les membres inférieurs sont bondissants.



La variante CD.1-16 est illustrée par 1 objet⁹⁴³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié et levé. La cuisse est portée à l'horizontale. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit.

Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample et bondissant.

II.B.3.1.4.1.1.2.5. Variante satyresque CD.1-17.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Les membres inférieurs sont bondissants.

⁹⁴² Cf. n° 191 et 052.

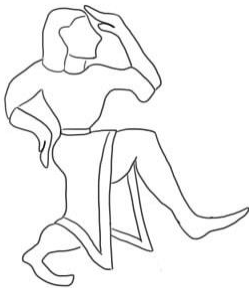
⁹⁴³ Cf. n° 191.



La variante CD.1-17 est illustrée par 1 objet⁹⁴⁴. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié et levé. La cuisse est portée à l'horizontale. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle obtus. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample et bondissant.

II.B.3.1.4.1.1.2.6. Variante satyresque CD.1-18.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont bondissants.



La variante CD.1-18 est illustrée par 1 objet⁹⁴⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main, ouverte, est décalée vers le bas par rapport à l'avant-bras. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié et levé. La cuisse est portée à l'horizontale. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample et bondissant.

II.B.3.1.4.1.1.3. *Schemata* d'invitation.

II.B.3.1.4.1.1.3.1. Variante CD.1-19.

⁹⁴⁴ Cf. id.

⁹⁴⁵ Cf. id.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est ramenée vers l'avant. Elle est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur.



La variante CD.1-19 est illustrée par 2 objets⁹⁴⁶. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant est (1) à la verticale vers le haut ou (2) oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est ramené vers l'avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur ; Il est décalé vers le haut par rapport au bras. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat ou sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage, et en particulier une invitation à la danse.

II.B.3.1.4.1.1.3.2. Variante CD.1-20.

La main portée vers le haut est positionnée à la verticale. La paume est tournée vers l'extérieur. La main vers le bas est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Les membres inférieurs sont bondissants.



La variante CD.1-20 est illustrée par 1 objet⁹⁴⁷. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est ouverte. Le membre supérieur porté vers le bas est près du buste et ramené vers l'avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et vers l'avant. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'avant. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Il est levé. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, ample et bondissant. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

⁹⁴⁶ Cf. n° 476 et 518.

⁹⁴⁷ Cf. n° 420.

II.B.3.1.4.1.1.3.3. Variante CD.1-21.

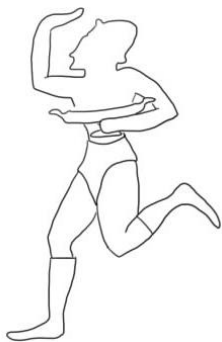
La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus et porté vers l'avant. La main est oblique vers le bas. La paume est tournée vers le haut. Les membres inférieurs sont bondissants.



La variante CD.1-21 est illustrée par 1 objet⁹⁴⁸. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est ramené près du buste. Le bras est oblique vers le bas et l'intérieur. L'avant-bras est à l'horizontale. Le membre inférieur porté en avant est plié et levé. La jambe est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Il forme appui. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample et bondissant.

II.B.3.1.4.1.1.3.4. Variante CD.1-22.

La main portée vers le haut est en avant. Elle est à l'horizontale vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas tient une coupe. Elle s'inscrit visuellement sur l'abdomen. Les membres inférieurs sont bondissants.



La variante CD.1-22 est illustrée par 1 objet⁹⁴⁹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle très aigu. Il est levé haut. La cuisse est portée à la verticale vers le bas. La jambe est oblique vers

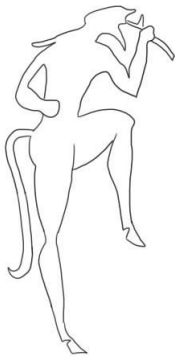
⁹⁴⁸ Cf. n° 487.

⁹⁴⁹ Cf. n° 496.

le haut et l'extérieur. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample, rapide et bondissant. Elle fait partie d'un cortège qui se déplace dans un sens donné.

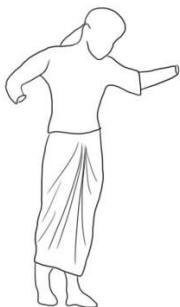
II.B.3.1.4.1.2. *Schemata* de musiciens.

II.B.3.1.4.1.2.1. *Schema* satyresque de joueur de double flûte : la variante CD.1-23.



La variante CD.1-23 est illustrée par 1 objet. La main portée vers le haut est à la verticale. Elle tient un objet long, court et effilé. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. La main est fermée en poing. Les membres inférieurs sont bondissants. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle aigu. Il est levé haut. La cuisse est oblique vers le haut. La jambe est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Il forme appui. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample et bondissant.

II.B.3.1.4.1.2.2. *Schemata* de joueur de crotales : la variante CD.1-24.



La variante CD.1-24 est illustrée par 1 objet⁹⁵⁰. La tête est inclinée vers l'avant. Le membre porté en avant est levé et plié en angle obtus. Celui porté vers le bas est en arrière et plié en angle droit. Les membres inférieurs sont très mesurés. Ainsi, le bras porté en avant est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le bras porté en arrière est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement extraverti, ample, tournant mais mesuré.

⁹⁵⁰ Cf. n° 067.

II.B.3.1.4.2. Avec retournement.

II.B.3.1.4.2.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.3.1.4.2.1.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.3.1.4.2.1.1.1. Variante CD.1-25.

La main portée vers le haut est positionnée à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est posée à plat sur la hanche. La tête, inclinée sur le côté, est tournée vers le membre supérieur levé.



La variante CD.1-25 est illustrée par 1 objet⁹⁵¹. Ainsi, ce dernier, porté vers le haut, est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur.

La main est dans l'alignement de l'avant-bras. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Il forme appui. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle aigu. La jambe et le pied sont levés haut. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, ample, bondissant et tournant.

II.B.3.1.4.2.1.1.2. Variante CD.1-26.

La main portée vers le haut est positionnée obliquement vers le haut et l'intérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est posée à plat sur la hanche. La tête est tournée à l'opposé du membre supérieur levé.



La variante CD.1-26 est illustrée par 1 objet⁹⁵². Ainsi, ce dernier, porté vers le haut, est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le

⁹⁵¹ Cf. n° 045.

⁹⁵² Cf. n° 471.

bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est dans l'alignement de l'avant-bras. Le membre inférieur porté en avant est tendu. Il forme appui. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. La jambe et le pied sont levés haut. La jambe est positionnée à l'horizontale. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, ample, bondissant et tournant.

II.B.3.1.4.2.1.1.3. Variante CD.1-27.

La main portée vers le haut est positionnée en arrière de la tête. Elle est oblique vers le haut. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. La main est oblique vers le bas et vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut.



La variante CD.1-27 est illustrée par 1 objet⁹⁵³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte et décalée vers l'intérieur par rapport à l'avant-bras. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Il forme appui. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi et levé. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample, bondissant et tournant.

II.B.3.1.4.2.1.1.4. Variante CD.1-28.

La main portée vers le haut est positionnée en avant et au-dessus de la tête. Elle est oblique vers le haut. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle aigu. La main est oblique vers le bas et vers l'intérieur ou ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas ou vers le haut. Les membres inférieurs sont bondissants.

⁹⁵³ Cf. n° 353.



La variante CD.1-28 est illustrée par 2 objets⁹⁵⁴. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte et décalée vers l'intérieur par rapport à l'avant-bras. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle aigu et levé haut. La cuisse est oblique vers le haut. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Il forme appui. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample, bondissant et tournant.

II.B.3.1.4.2.1.1.5. Variante CD.1-29.

La main portée vers le haut est positionnée au-dessus de la tête. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est ramenée au niveau de l'abdomen. Elle est oblique vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur.



La variante CD.1-29 est illustrée par 2 objets⁹⁵⁵. Ainsi, la tête, tournée vers l'arrière, est inclinée vers le bas. Le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur – presque à la verticale. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur au-dessus de la tête. La main est ouverte. Elle est oblique vers le bas et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur ou (2) oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis ou tendus. Les pieds sont à plat ou sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, ample et tournant.

II.B.3.1.4.2.1.1.6. Variante CD.1-30.

⁹⁵⁴ Cf. n° 500 et 121.

⁹⁵⁵ Cf. n° 038 et 109.

La main portée vers le haut est positionnée au-dessus de la tête. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est ramenée au niveau de l'abdomen. Elle est oblique vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur.



La variante CD.1-30 est illustrée par 1 objet⁹⁵⁶. Ainsi, la tête, tournée vers l'arrière, est inclinée vers le bas. Le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur au-dessus de la tête. La main est ouverte et positionnée à l'horizontale. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, ample et tournant.

II.B.3.1.4.2.1.1.7. Variante CD.1-31.

Le membre supérieur porté vers le haut est positionné au-dessus de la tête. La main est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. La main est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut.



La variante CD.1-31 est illustrée par 1 objet. Ainsi, la tête, tournée vers l'arrière, est inclinée vers le bas. Le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Il s'inscrit derrière la tête. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il passe au-dessus de la tête. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture apparaît désarticulée. Elle renvoie à un mouvement très extraverti, ample et tournant.

⁹⁵⁶ Cf. n° 477.

II.B.3.1.4.2.1.1.8. Variante CD.1-32.

La main portée vers le haut est au-dessus de la tête. Elle est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas s'inscrit sur la taille. Les membres inférieurs sont bondissants.

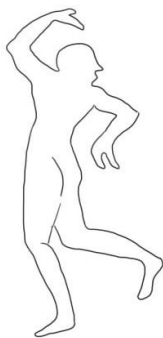


La variante CD.1-32 est illustrée par 1 objet⁹⁵⁷. Ainsi, la tête, tournée vers l'arrière, et le buste sont inclinés vers l'arrière. Le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu et encadre la tête. Le bras est à la verticale vers le haut. L'avant-bras est à l'horizontale au-dessus de la tête et tourné vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur.

Les membres inférieurs sont fléchis. Celui porté en avant forme appui. Celui porté en arrière est levé. La jambe est oblique vers le haut et l'extérieur. Le pied porté en avant est à plat. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample, rapide, tournant et bondissant.

II.B.3.1.4.2.1.1.9. Variante CD.1-33.

La main portée vers le haut est au-dessus de la tête. Elle est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont bondissants.



La variante CD.1-33 est illustrée par 1 objet⁹⁵⁸. Ainsi, la tête, tournée vers l'arrière, et le buste sont inclinés vers l'arrière. Le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit et encadre la tête. Le bras est oblique, vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené

⁹⁵⁷ Cf. n° 503.

⁹⁵⁸ Cf. n° 501.

vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est légèrement fléchi. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle obtus. Il est levé. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample, rapide, tournant et bondissant.

II.B.3.1.4.2.1.2. *Schemata* de quête et d'approche.

II.B.3.1.4.2.1.2.1. Variante CD.1-34.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Les membres inférieurs sont bondissants.



La variante CD.1-34 est illustrée par 1 objet⁹⁵⁹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les fesses sont portées en arrière. Le membre inférieur porté en avant est plié et levé. La cuisse est portée à l'horizontale. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Il forme appui. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample, tournant et bondissant.

II.B.3.1.4.2.1.2.2. Variante CD.1-35.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est à la verticale. La paume est tournée vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont bondissants.



La variante CD.1-35 est illustrée par 1 objet⁹⁶⁰. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle obtus.

⁹⁵⁹ Cf. n° 191.

⁹⁶⁰ Cf. id.

Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié et levé. La cuisse est portée à l'horizontale. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample, tournant et bondissant.

II.B.3.1.4.2.1.2.3. Variante CD.1-36.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont bondissants.



La variante CD.1-36 est illustrée par 1 objet⁹⁶¹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main, ouverte, est décalée vers le bas par rapport à l'avant-bras. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Il est levé. La cuisse est portée à l'horizontale. La jambe est portée à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Il forme appui. La cuisse est à la verticale vers le bas. La jambe est à l'horizontale. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample, tournant et bondissant.

II.B.3.1.4.2.1.3. *Schemata* d'invitation.

II.B.3.1.4.2.1.3.1. Variante CD.1-37.

⁹⁶¹ Cf. n° 264.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'intérieur. Elle s'inscrit sur la hanche. La paume est tournée vers l'intérieur.



La variante CD.1-37 est illustrée par 1 objet⁹⁶². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est positionnée à hauteur du visage. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample, rapide et tournant.

II.B.3.1.4.2.1.3.2. Variante CD.1-38.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. Elle s'inscrit sur l'abdomen. La paume est tournée vers le bas.



La variante CD.1-38 est illustrée par 1 objet⁹⁶³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est positionnée à hauteur du visage. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus, et ramené sur le buste. Le bras est à la verticale vers le bas. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample, rapide et tournant.

II.B.3.1.4.2.1.3.3. Variante CD.1-39.

⁹⁶² Cf. n° 471.

⁹⁶³ Cf. n° 476.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et l'intérieur. Elle s'inscrit sur l'abdomen. La paume est tournée vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont bondissants.



La variante CD.1-39 est illustrée par 1 objet⁹⁶⁴. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est positionnée à hauteur du visage. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est ramené sur le buste. Il est plié en angle droit. Le bras est à la verticale vers le bas. L'avant-bras est à l'horizontale. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Il est levé. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Il forme appui. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample, tournant et bondissant.

II.B.3.1.4.2.2. Schemata de joueurs de crotales.

II.B.3.1.4.2.2.1. Variante CD.1-40.

Les mains tiennent des crotales. La tête est tournée vers l'arrière et est inclinée vers le bas. Le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. La crotale est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. La crotale est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur.



La variante CD.1-40 est illustrée par 1 objet⁹⁶⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les deux pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample, rapide et tournant.

⁹⁶⁴ Cf. n° 419.

⁹⁶⁵ Cf. n° 525.

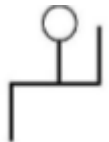
II.B.3.1.4.2.2. Variante CD.1-41.

Les mains tiennent des crotales. La tête est tournée vers l'arrière et est inclinée vers le bas. Le membre supérieur porté vers le haut est en avant. La crotale est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. La crotale est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur.



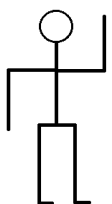
La variante CD.1-41 est illustrée par 1 objet⁹⁶⁶. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale et tourné vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied en avant est à plat. Le pied en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très extraverti, vif, ample, rapide et tournant.

II.B.3.2. Sous-type 2.



Le second sous-type renvoie à un geste dont les avant-bras et les mains sont positionnés de manière asymétrique et tendent à être positionnés à la verticale vers le haut. Les bras peuvent être positionnés à l'horizontale de part et d'autre de la figure. Le mouvement suggéré est mesuré et tend progressivement vers des accents particulièrement extravertis.

II.B.3.2.1. *Schema* CA.2 : de la danse orgiastique.



Le *schema* CA.2 correspond au sous-type C.2 combiné au mode d'exécution A. Les membres inférieurs sont statiques. Nous distinguons deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres

⁹⁶⁶ Cf. n° 518.

inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.3.2.1.1. *Schema* d'ouverture : la variante CA.2-1.



La variante CA.2-1 est illustrée par 1 objet⁹⁶⁷. La main portée vers le haut est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus et joints. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement très statique. Seuls les membres supérieurs gesticulent, et ceci de manière extravertie et ample, mais mesurée.

II.B.3.2.1.2. *Schema* de quête et d'avancée : la variante CA.2-2.

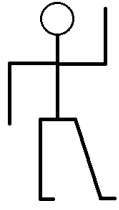


La variante CA.2-2 est illustrée par 1 objet⁹⁶⁸. La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est tendu. Le bras et l'avant sont obliques, vers le bas et l'extérieur. Les membres inférieurs sont joints et pliés en angle droit. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement très mesuré et ordonné. Les membres supérieurs gesticulent, et ceci de manière extravertie et ample, mais mesurée. La posture est engagée dans un cortège de personnages qui se suivent dans une même direction.

II.B.3.2.2. *Schema* CB.2 : de la danse orgiastique.

⁹⁶⁷ Cf. n° 083.

⁹⁶⁸ Cf. n° 346.



Le *schema* CB.2 correspond au sous-type C.2 combiné au mode d'exécution B. Les membres inférieurs introduisent désormais un mouvement peu rapide assimilable à la marche. Nous relevons vingt-huit variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement.

Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.3.2.2.1. Sans retournement.

II.B.3.2.2.1.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.3.2.2.1.1.1. Variante CB.2-1.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'intérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est tendu. La main est oblique vers le bas et l'intérieur. La paume est tournée vers le bas.

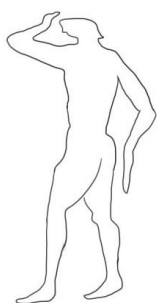


La variante CB.2-1 est illustrée par 1 objet⁹⁶⁹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Celui porté en arrière est tendu. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample et extraverti.

II.B.3.2.2.1.1.2. Variante CB.2-2.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'intérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. La main est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur.

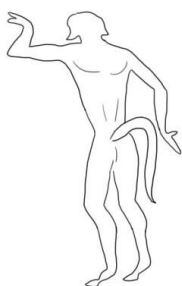
⁹⁶⁹ Cf. n° 196.



La variante CB.2-2 est illustrée par 3 objets⁹⁷⁰. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample et extraverti.

II.B.3.2.2.1.1.3. Variante CB.2-3.

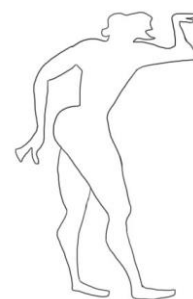
La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.



La variante CB.2-3 est illustrée par 1 objet⁹⁷¹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample et extraverti.

II.B.3.2.2.1.1.4. Variante CB.2-4.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut.



La variante CB.2-4 est illustrée par 1 objet⁹⁷². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à

⁹⁷⁰ Cf. n° 197, 200 et 245.

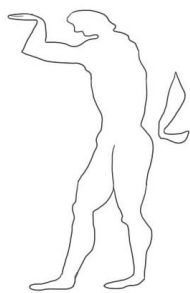
⁹⁷¹ Cf. n° 163.

⁹⁷² Cf. n° 172.

l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample et extraverti.

II.B.3.2.2.1.1.5. Variante CB.2-5.

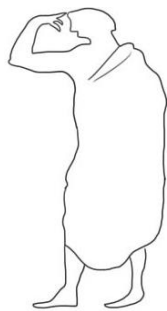
La main portée vers le haut a la paume tournée vers le haut. La main portée vers le bas a la paume tournée vers le bas.



La variante CB.2-5 est illustrée par 2 objets⁹⁷³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit ou en angle aigu. Le bras est (1) oblique vers le bas ou (2) oblique vers le haut, vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut, (1) ramené vers l'intérieur ou (2) vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus – éventuellement celui porté en avant peut être fléchi. Les pieds sont à plat, ou sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample et extraverti.

II.B.3.2.2.1.1.6. Variante CB.2-6.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et ramenée vers l'intérieur. Elle est fermée en poing. Seuls l'index et le pouce sont tendus. Le membre inférieur porté vers le bas et emmitouflé dans le vêtement revêtu.



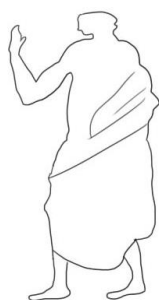
La variante CB.2-6 est illustrée par 1 objet⁹⁷⁴. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample et extraverti.

⁹⁷³ Cf. n° 204 et 216.

⁹⁷⁴ Cf. n° 245.

II.B.3.2.2.1.1.7. Variante CB.2-7.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est emmitouflé dans une étoffe.



La variante CB.2-7 est illustrée par 1 objet⁹⁷⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample et extraverti.

II.B.3.2.2.1.1.8. Variante CB.2-8.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'extérieur. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est tournée vers l'intérieur. La main portée vers le bas est fermée en poing. Elle tient une *oenochomé* par l'anse.



La variante CB.2-8 est illustrée par 1 objet⁹⁷⁶. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et dirigé vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample et

extraverti.

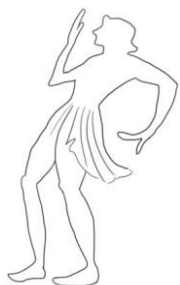
II.B.3.2.2.1.2. *Schemata* de quête et d'avancée.

II.B.3.2.2.1.2.1. Variante CB.2-9.

⁹⁷⁵ Cf. n° 233.

⁹⁷⁶ Cf. n° 352.

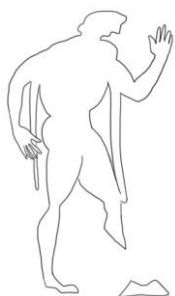
La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'intérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et vers l'intérieur. La paume est tournée vers l'intérieur.



La variante CB.2-9 est illustrée par 2 objets⁹⁷⁷. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur ou (2) à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample et extraverti.

II.B.3.2.2.1.2.2. Variante CB.2-10.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'intérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas.



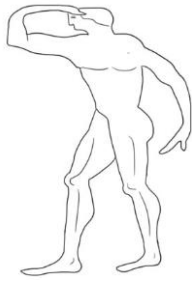
La variante CB.2-10 est illustrée par 1 objet⁹⁷⁸. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample et extraverti.

II.B.3.2.2.1.2.3. Variante CB.2-11.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas.

⁹⁷⁷ Cf. n° 204 et 222.

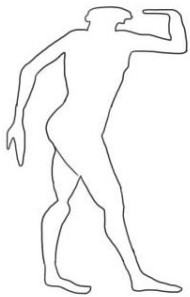
⁹⁷⁸ Cf. n° 326.



La variante CB.2-11 est illustrée par 4 objets⁹⁷⁹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est (1) oblique vers le bas ou (2) à l'horizontale, vers l'extérieur. L'avant-bras est (à la verticale vers le haut ou (2) oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus, ou éventuellement celui porté en avant présente un fléchissement. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample et extraverti.

II.B.3.2.2.1.2.4. Variante CB.2-12.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur.



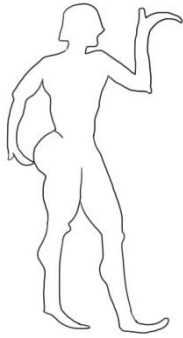
La variante CB.2-12 est illustrée par 1 objet⁹⁸⁰. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample et extraverti.

II.B.3.2.2.1.2.5. Variante CB.2-13.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'extérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et tournée vers l'extérieur. La paume est orientée vers le bas.

⁹⁷⁹ Cf. n° 329, 226, 244 et 287.

⁹⁸⁰ Cf. n° 242.



La variante CB.2-13 est illustrée par 1 objet⁹⁸¹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus. Le pied en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample et extraverti.

II.B.3.2.2.1.2.6. Variante CB.2-14.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'extérieur. Elle est fermée en poing. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et tournée vers l'extérieur. Elle est fermée en poing.



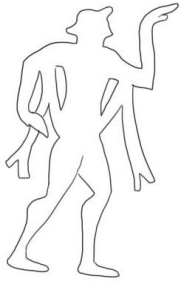
La variante CB.2-14 est illustrée par 1 objet⁹⁸². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus ou fléchis. Les pieds sont à plat ou sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample et extraverti.

II.B.3.2.2.1.2.7. Variante CB.2-15.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas.

⁹⁸¹ Cf. n° 155.

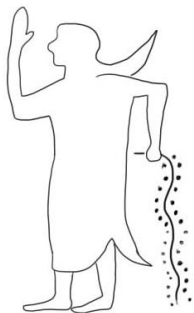
⁹⁸² Cf. n° 305.



La variante CB.2-15 est illustrée par 1 objet⁹⁸³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté vers l'avant est fléchi. Celui porté en arrière est tendu. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample et extraverti.

II.B.3.2.2.1.2.8. Variante CB.2-16.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'intérieur. La main portée vers le bas est fermée en poing. Elle tient un feuillage.



La variante CB.2-16 est illustrée par 1 objet⁹⁸⁴. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample et extraverti.

II.B.3.2.2.2. Avec retournement.

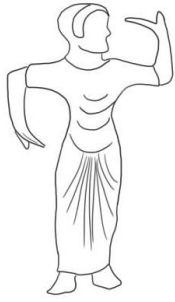
II.B.3.2.2.2.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.3.2.2.2.1.1. Variante CB.2-17.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas.

⁹⁸³ Cf. n° 371.

⁹⁸⁴ Cf. n° 306.



La variante CB.2-17 est illustrée par 3 objets⁹⁸⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit, et il encadre la tête. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le bas ou (2) oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus ou fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.2.1.2. Variante CB.2-18.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'extérieur. La paume est orientée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas.



La variante CB.2-18 est illustrée par 1 objet⁹⁸⁶. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur, décalé vers l'intérieur par rapport au bras. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Celui porté en arrière est tendu et représenté de face. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.2.1.3. Variante CB.2-19.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est à l'horizontale et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas.

⁹⁸⁵ Cf. n° 153, 471 et 068.

⁹⁸⁶ Cf. n° 163.



La variante CB.2-19 est illustrée par 1 objet⁹⁸⁷. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.2.2.1.4. Variante CB.2-20.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est à l'horizontale et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas.

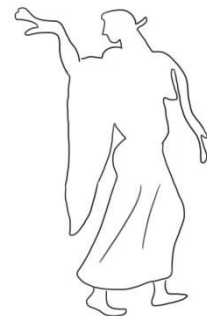


La variante CB.2-20 est illustrée par 1 objet. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.2.2.1.5. Variante CB.2-21.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur.

La variante CB.2-21 est illustrée par 1 objet⁹⁸⁸. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras



⁹⁸⁷ Cf. n° 332.

⁹⁸⁸ Cf. id.

est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.2.2.1.6. Variante CB.2-22.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers l'intérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers l'intérieur.



La variante CB.2-22 est illustrée par 1 objet⁹⁸⁹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La main, ouverte, est dans l'alignement de l'avant-bras. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main, ouverte, est dans l'alignement de l'avant-bras. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.2.2.1.7. Variante CB.2-23.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est à l'horizontale et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas.

La variante CB.2-23 est illustrée par 1 objet⁹⁹⁰. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le



⁹⁸⁹ Cf. n° 233.

⁹⁹⁰ Cf. n° 171.

haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Celui porté en arrière est représenté de face. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.2.2.1.8. Variante CB.2-24.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.

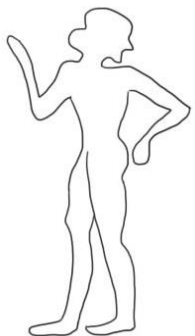


La variante CB.2-24 est illustrée par 1 objet⁹⁹¹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est tendu.

Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.2.2.1.9. Variante CB.2-25.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est fermée en poing. Elle est à la verticale vers le bas.



La variante CB.2-25 est illustrée par 1 objet. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres

⁹⁹¹ Cf. n° 013.

inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.2.2.1.10. Variante CB.2-26.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est fermée en poing. Elle est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur.



La variante CB.2-26 est illustrée par 1 objet⁹⁹². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.2.2.1.11. Variante CB.2-27.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas.



La variante CB.2-27 est illustrée par 1 objet⁹⁹³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main s'inscrit sur la cuisse portée en avant. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample, tournant et extraverti.

⁹⁹² Cf. n° 182.

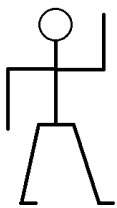
⁹⁹³ Cf. n° 471.

II.B.3.2.2.2. *Schemata* de joueur d'instrument à cordes : la variante CB.2-28.



La variante CB.2-28 est illustrée par 1 objet⁹⁹⁴. La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Elle est fermée en poing. Elle tient les cordes d'une lyre dirigée vers le bas. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus. La posture renvoie à un mouvement mesuré, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3. *Schema* CC.2



Le *schema* CC.2 correspond au sous-type C.2 combiné au mode d'exécution C. Les membres inférieurs introduisent un mouvement plus rapide assimilable à de la marche très rapide ou à de la course. Nous relevons quarante-trois variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.3.2.3.1. Sans retournement.

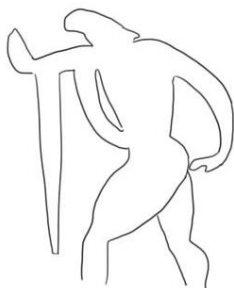
II.B.3.2.3.1.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.3.2.3.1.1.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.3.2.3.1.1.1.1. Variante CC.2-1.

⁹⁹⁴ Cf. n° 178.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas.



La variante CC.2-1 est illustrée par 2 objets⁹⁹⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Il peut être levé. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample et extraverti.

II.B.3.2.3.1.1.1.2. Variante CC.2-2.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'intérieur. La paume est tournée vers le bas.



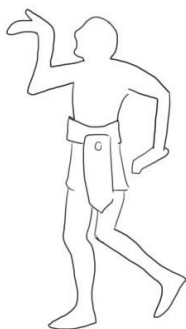
La variante CC.2-2 est illustrée par 3 objets⁹⁹⁶. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit, en angle obtus ou en angle aigu. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur, ou (2) oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus, ou en angle droit. Le bras est (1) oblique vers le bas et l'extérieur ou (2) à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le bas ou (2) oblique vers le bas et l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat, ou d'ordinaire celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample et extraverti.

II.B.3.2.3.1.1.1.3. Variante CC.2-3.

⁹⁹⁵ Cf. n° 156 et 348.

⁹⁹⁶ Cf. n° 222, 179, 314.

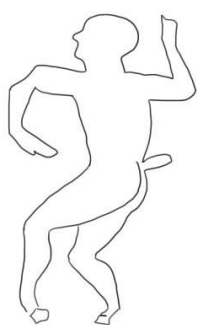
La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas.



La variante CC.2-3 est illustrée par 2 objets⁹⁹⁷. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle obtus, ou en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est (1) oblique vers le haut et l'extérieur, ou (2) à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit, ou en angle obtus. Le bras est (1) oblique vers le bas et l'extérieur, ou (2) à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont pliés. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample et extraverti.

II.B.3.2.3.1.1.1.4. Variante CC.2-4.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers le haut. Elle est portée derrière la tête. La paume est tournée vers l'intérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas.



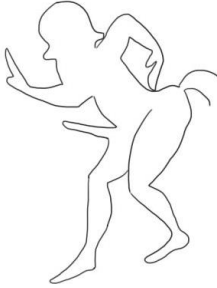
La variante CC.2-4 est illustrée par 1 objet⁹⁹⁸. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le bas est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont pliés. Celui porté en arrière forme appui. Le pied porté en avant est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.1.1.1.5. Variante CC.2-5.

⁹⁹⁷ Cf. n° 507 et 509.

⁹⁹⁸ Cf. n° 178.

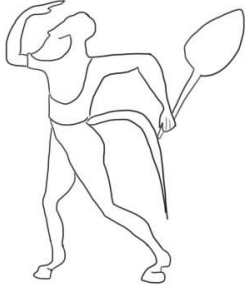
La main portée en avant est levée. Elle est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est en arrière. Elle est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut.



La variante CC.2-5 est illustrée par 1 objet. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Le fessier est porté en arrière du corps. Les membres inférieurs sont pliés. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample et extraverti.

II.B.3.2.3.1.1.1.6. Variante CC.2-6.

La main portée vers le haut est fermée en poing – elle tient alors un feuillage – ou oblique vers le haut et l'intérieur – la paume est alors vers le bas. La main portée vers le bas est fermée en poing. Elle tient un feuillage.



La variante CC.2-6 est illustrée par 2 objets⁹⁹⁹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle obtus, ou en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est (1) oblique vers le haut et l'extérieur, ou (2) à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit, ou en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample et extraverti.

II.B.3.2.3.1.1.2. *Schemata* de quête et d'avancée.

⁹⁹⁹ Cf. n° 150 et 262.

II.B.3.2.3.1.1.2.1. Variante CC.2-7.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.



La variante CC.2-7 est illustrée par 4 objets¹⁰⁰⁰. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat.

Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample et extraverti.

II.B.3.2.3.1.1.2.2. Variante CC.2-8.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut.



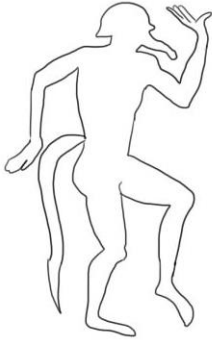
La variante CC.2-8 est illustrée par 2 objets¹⁰⁰¹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est (1) oblique vers le bas et l'extérieur ou (2) oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est (1) oblique vers le haut et l'extérieur (2) ou à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus. Le bras est (1) oblique vers le bas et l'extérieur ou (2) à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est levé ou à plat. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample et extraverti.

¹⁰⁰⁰ Cf. n° 281, 189, 507, 388 et 195.

¹⁰⁰¹ Cf. n° 169 et 150.

II.B.3.2.3.1.1.2.3. Variante CC.2-9.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et dirigée vers l'extérieur. La paume est orientée vers le bas.



La variante CC.2-9 est illustrée par 3 objets¹⁰⁰². Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus ou en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le bas ou (2) oblique vers le bas et l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Il peut être levé. Sinon, le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample et extraverti.

II.B.3.2.3.1.1.2.4. Variante CC.2-10.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur – ou à l'horizontale. La paume est tournée vers le bas.



La variante CC.2-10 est illustrée par 3 objets¹⁰⁰³. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle obtus, ou droit. Le bras est (1) à l'horizontale ou (2) oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) oblique vers le haut et l'extérieur, ou (2) à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit, ou en angle obtus. Le bras est (1) oblique vers le bas et l'extérieur, ou (2) à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres

¹⁰⁰² Cf. n° 284, 180 et 363.

¹⁰⁰³ Cf. n° 483, 311 et 195.

inférieurs sont pliés. Celui porté en avant peut être levé ou le pied posé à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample et extraverti.

II.B.3.2.3.1.1.2.5. Variante CC.2-11.

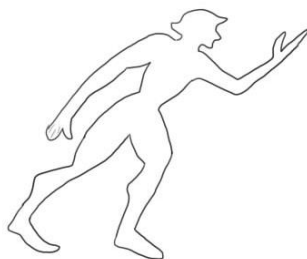
La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.



La variante CC.2-11 est illustrée par 11 objets¹⁰⁰⁴. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit d'ordinaire, ou en angle obtus et angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus, ou en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs peuvent être tendus ou fléchis, mais dans tous les cas très écartés. Les pieds peuvent être à plat ou sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample et extraverti.

II.B.3.2.3.1.1.2.6. Variante CC.2-12.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut et l'intérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers l'intérieur.



La variante CC.2-12 est illustrée par 2 objets¹⁰⁰⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit, en angle obtus ou en angle aigu. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur, ou plus communément (2) oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le haut ou (2) oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers

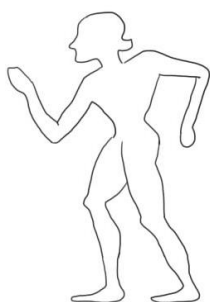
¹⁰⁰⁴ Cf. n° 362, 372, 253, 176, 507, 354, 355, 368, 369, 363 et 271.

¹⁰⁰⁵ Cf. n° 219 et 393.

le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus, en angle droit, ou tendu. Le bras est (1) oblique vers le bas et l'extérieur ou (2) à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le bas ou (2) oblique vers le bas et l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis ou tendus. Les pieds sont à plat, ou éventuellement celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample et extraverti.

II.B.3.2.3.1.1.2.7. Variante CC.2-13.

Les mains sont fermées en poing.



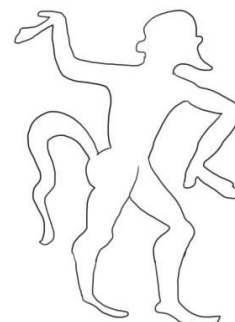
La variante CC.2-13 est illustrée par 3 objets¹⁰⁰⁶. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le bas est porté en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Les membres inférieurs sont pliés. Celui porté en arrière peut être tendu. Les pieds sont sur la pointe ou à plat. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample et extraverti.

II.B.3.2.3.1.1.3. Schemata d'invitation.

II.B.3.2.3.1.1.3.1. Variante CC.2-14.

La main portée vers le haut est oblique vers le bas et tournée vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.

La variante CC.2-14 est illustrée par 1 objet¹⁰⁰⁷. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur.



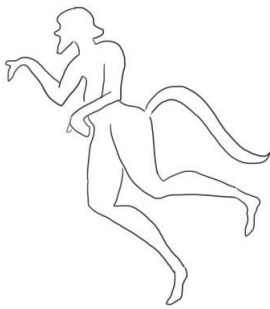
¹⁰⁰⁶ Cf. n° 178.

¹⁰⁰⁷ Cf. n° 147.

L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Celui porté en arrière est tendu. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample et extraverti.

II.B.3.2.3.1.1.3.2. Variante CC.2-15.

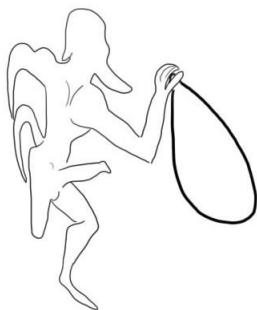
La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est ramenée devant le personnage. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur.



La variante CC.2-15 est illustrée par 1 objet¹⁰⁰⁸. Ainsi, les deux membres supérieurs sont portés en avant. Celui porté vers le haut est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il est près du buste. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample et extraverti.

II.B.3.2.3.1.1.3.3. Variante CC.2-16.

Les mains sont ouvertes ou fermées en poing. Elles tiennent une couronne.



La variante CC.2-16 est illustrée par 2 objets¹⁰⁰⁹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit ou tendu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus ou en angle droit. Le bras est (1) oblique vers le bas et l'extérieur ou (2) à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié ou tendu. Le pied est d'ordinaire à plat. Le membre

¹⁰⁰⁸ Cf. n° 309.

¹⁰⁰⁹ Cf. n° 165 et 286.

inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample et extraverti.

II.B.3.2.3.1.1.4. *Schemata* d'union.

II.B.3.2.3.1.1.4.1. Variante CC.2-17.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. Elle est portée derrière la tête d'un second personnage. La paume est orientée vers le bas. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'intérieur. La paume est orientée vers le bas.



La variante CC.2-17 est illustrée par 1 objet¹⁰¹⁰. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est sur la pointe. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le pied est levé. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample et extraverti. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage et une danse de couple.

II.B.3.2.3.1.1.4.2. Variante CC.2-18.

La main portée vers le haut est fermée en poing. Elle tient un serpent. La main portée vers le bas est portée sur le sein d'un second personnage.

La variante CC.2-18 est illustrée par 1 objet¹⁰¹¹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit et il passe par-dessus l'épaule droite d'un second



¹⁰¹⁰ Cf. n° 101.

¹⁰¹¹ Cf. n° 404.

personnage. Le bras est oblique vers le haut et tourné vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample et extraverti.

II.B.3.2.3.1.2. *Schemata* de joueur de crotales : la variante CC.2-19.



La variante CC.2-19 est illustrée par 2 objets¹⁰¹². Les mains tiennent des crotales. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il est décalé vers le bas par rapport au bras. Les membres inférieurs sont pliés. Les pieds sont à plat. Celui porté en arrière peut être levé. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2. Avec retournement. De la danse orgiastique.

II.B.3.2.3.2.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.3.2.3.2.1.1. Variante CC.2-20.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est orientée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le bas.



La variante CC.2-20 est illustrée par 1 objet¹⁰¹³. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le haut et tourné vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les

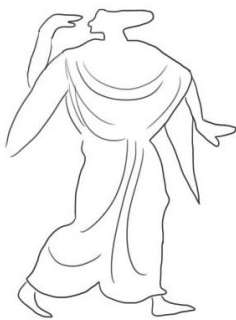
¹⁰¹² Cf. n° 407 et 097.

¹⁰¹³ Cf. n° 148.

membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2.1.2. Variante CC.2-21.

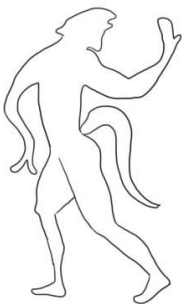
La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et tournée vers l'extérieur. La paume est orientée vers le bas.



La variante CC.2-21 est illustrée par 1 objet¹⁰¹⁴. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et tourné vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2.1.3. Variante CC.2-22.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est dirigée vers le bas.



La variante CC.2-22 est illustrée par 5 objets¹⁰¹⁵. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle droit, ou en angle obtus. Le bras est (1) oblique vers le bas et l'extérieur ou (2) à l'horizontale vers le bas. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus ou en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur.

¹⁰¹⁴ Cf. n° 241.

¹⁰¹⁵ Cf. n° 282, 430, 507, 257 et 271.

Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. Celui porté en arrière peut éventuellement être sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2.1.4. Variante CC.2-23.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'extérieur. La paume est vers le bas. La main portée vers le bas est fermée en poing.



La variante CC.2-23 est illustrée par 2 objets. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et

extraverti.

II.B.3.2.3.2.1.5. Variante CC.2-24.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'intérieur. La main portée vers le bas est à l'horizontale et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas.



La variante CC.2-24 est illustrée par 1 objet¹⁰¹⁶. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Celui porté en avant est

¹⁰¹⁶ Cf. n° 258.

levé. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2.1.6. Variante CC.2-25.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur.



La variante CC.2-25 est illustrée par 1 objet¹⁰¹⁷. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il est décalé vers l'intérieur par rapport au bras. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2.1.7. Variante CC.2-26.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur.



La variante CC.2-26 est illustrée par 1 objet¹⁰¹⁸. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont pliés. Les

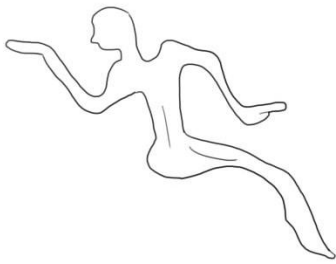
¹⁰¹⁷ Cf. n° 092.

¹⁰¹⁸ Cf. n° 257.

pieds sont sur la pointe. Celui porté en avant peut éventuellement être levé. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2.1.8. Variante CC.2-27.

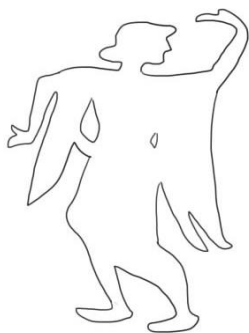
La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.



La variante CC.2-27 est illustrée par 1 objet¹⁰¹⁹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il est décalé vers l'intérieur par rapport au bras. Les membres inférieurs sont pliés. Celui porté en avant peut éventuellement être levé. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2.1.9. Variante CC.2-28.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut.



La variante CC.2-28 est illustrée par 1 objet¹⁰²⁰. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les

¹⁰¹⁹ Cf. n° 363.

¹⁰²⁰ Cf. n° 357.

membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2.1.10. Variante CC.2-29.

Les mains sont fermées en poing. Elles tiennent chacune un serpent.

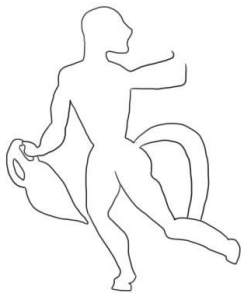


La variante CC.2-29 est illustrée par 1 objet. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur.

Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2.1.11. Variante CC.2-30.

La main portée vers le bas tient une amphore par une anse.



La variante CC.2-30 est illustrée par 1 objet¹⁰²¹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est presque tendu. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras tend à être légèrement décalé vers le haut par rapport au bras.

Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied en avant est à plat. Celui porté en arrière est levé haut. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2.1.12. Variante CC.2-31.

¹⁰²¹ Cf. n° 149.

La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'intérieur. La main portée vers le haut est fermée en poing. Elle est à l'horizontale vers l'extérieur. Elle tient une corne à boire.



La variante CC.2-31 est illustrée par 1 objet¹⁰²². Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est ramené près du buste. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est dans l'alignement de l'avant-bras. Le fessier est porté en arrière. Les membres inférieurs sont pliés en angle aigu. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2.1.13. Variante CC.2-32.

La main portée vers le haut est fermée en poing. Elle est oblique vers le haut et l'extérieur. Elle tient une outre de vin portée sur l'épaule.



La variante CC.2-32 est illustrée par 1 objet¹⁰²³. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est ramené près du buste. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le fessier est porté en arrière. Les membres inférieurs sont pliés en angle aigu. Les pieds sont sur la pointe. Celui porté en avant est éventuellement levé. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2.1.14. Variante CC.2-33.

¹⁰²² Cf. n° 397.

¹⁰²³ Cf. id.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est fermée en poing. Elle est à la verticale vers le bas. Elle tient un végétal.



La variante CC.2-33 est illustrée par 1 objet¹⁰²⁴. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2.2. *Schemata* de quête et d'approche.

II.B.3.2.3.2.2.1. Variante CC.2-34.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas ou à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le bas.



La variante CC.2-34 est illustrée par 11 objets¹⁰²⁵. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle droit, ou en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit, ou en angle obtus. Le bras est (1) oblique vers le haut et tourné vers l'extérieur, ou (2) à l'horizontale. L'avant-bras est (1) oblique vers le bas et vers l'extérieur, ou (2) à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat ou sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2.2.2. Variante CC.2-35.

¹⁰²⁴ Cf. n° 150.

¹⁰²⁵ Cf. n° 210, 151, 387, 287, 440, 458, 466, 470, 477, 509 et 322.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'extérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas ou à l'horizontale et tournée vers l'extérieur. La paume est orientée vers le bas.



La variante CC.2-35 est illustrée par 13 objets¹⁰²⁶. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle droit, ou en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le haut, ou (2) oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit, ou en angle obtus. Le bras est (1) oblique vers le haut et tourné vers l'extérieur, ou (2) à l'horizontale. L'avant-bras est (1) oblique vers le bas et vers l'extérieur, ou (2) à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat ou sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2.2.3. Variante CC.2-36.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le bas.



La variante CC.2-36 est illustrée par 5 objets¹⁰²⁷. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle droit, ou en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le haut, ou (2) oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit, ou en angle obtus. Le bras est (1) oblique vers le haut et tourné vers l'extérieur, ou (2) à l'horizontale. L'avant-bras est (1) oblique vers le bas et vers l'extérieur, ou (2) à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat ou sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

¹⁰²⁶ Cf. n° 211, 342, 343, 344, 345, 232, 362, 507, 346, 355, 263, 341 et 363.

¹⁰²⁷ Cf. n° 161, 230, 477, 489 et 509.

II.B.3.2.3.2.2.4. Variante CC.2-37.

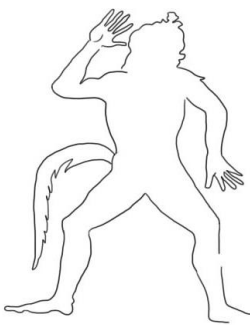
Les mains sont fermées en poing. La tête peut être tournée vers l'arrière.



La variante CC.2-37 est illustrée par 1 objet¹⁰²⁸. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. Celui porté en arrière peut éventuellement être sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2.2.5. Variante CC.2-38.

La main portée vers le haut est oblique vers l'intérieur. Celle portée vers le bas est oblique vers l'extérieur. Dans les deux cas, la main est de face et les doigts sont écartés. L'entrejambe est exposé.



La variante CC.2-38 est illustrée par 1 objet¹⁰²⁹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La tête est tournée à l'opposé. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis et écartés. Le sexe est en érection. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

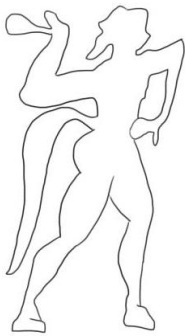
II.B.3.2.3.2.3. *Schemata* d'invitation.

¹⁰²⁸ Cf. n° 195.

¹⁰²⁹ Cf. n° 096.

II.B.3.2.3.2.3.1. Variante CC.2-39.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'extérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas.

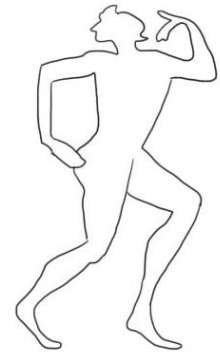


La variante CC.2-39 est illustrée par 3 objets¹⁰³⁰. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle aigu, ou en angle obtus. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur ou (2) oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit ou en angle aigu. Le bras est (1) oblique vers le haut et l'extérieur ou (2) oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis ou tendus. Les pieds sont à plat ou sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.2.3.2.3.2. Variante CC.2-40.

La main portée vers le haut est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut.

La variante CC.2-40 est illustrée par 1 objet¹⁰³¹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres



¹⁰³⁰ Cf. n° 394, 466 et 509.

¹⁰³¹ Cf. n° 277.

inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2.3.3. Variante CC.2-41.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est fermée en poing. Elle est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Elle tient un motif végétal.



La variante CC.2-41 est illustrée par 1 objet¹⁰³². Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.3.2.4. *Schemata* d'union. Variante CC.2-42.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et ramenée vers l'intérieur. Elle prend la main d'un second personnage. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur enlace un second personnage.



La variante CC.2-42 est illustrée par 1 objet¹⁰³³. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est décalée vers l'intérieur par rapport à l'avant-bras. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur.

¹⁰³² Cf. n° 150.

¹⁰³³ Cf. n° 101.

L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont pliés en angle droit. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage, et une danse de couple.

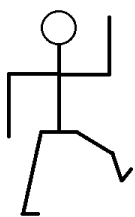
II.B.3.2.3.2.5. *Schemata* de refus. Variante CC.2-43.

Les mains sont fermées en poing. Elles tiennent une étoffe en vue de la ramener sur le buste. La main portée vers le haut est oblique vers l'extérieur. Celle portée vers le bas est oblique et ramenée vers l'intérieur. Elle s'inscrit sur l'abdomen.



La variante CC.2-43 est illustrée par 1 objet¹⁰³⁴. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Il est rabattu sur l'abdomen. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, tournant et extraverti.

II.B.3.2.4. *Schema* CD.2



Le *schema* CD.2 correspond au sous-type C.2 combiné au mode d'exécution D. Les membres inférieurs introduisent désormais un mouvement très rapide, voire bondissant. L'axe du corps peut être oblique, porté vers l'avant ou l'arrière du corps. Nous relevons quarante-trois variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

¹⁰³⁴ Cf. n° 404.

II.B.3.2.4.1. Sans retournement.

II.B.3.2.4.1.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.3.2.4.1.1.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.3.2.4.1.1.1.1. Variante CD.2-1.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La tête est inclinée vers l'avant ou l'arrière. Le membre inférieur porté en avant est levé.



La variante CD.2-1 est illustrée par 1 objet¹⁰³⁵. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main, ouverte, est décalée vers l'intérieur par rapport à l'avant-bras. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le bas ou (2) oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Celui porté en avant peut être fléchi. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.1.1.1.2. Variante CD.2-2.

La main portée vers le haut est oblique vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est levé.

La variante CD.2-2 est illustrée par 2 objets¹⁰³⁶. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur.

¹⁰³⁵ Cf. n° 506.

¹⁰³⁶ Cf. n° 499 et 347.

L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, bondissant et extraverti.



II.B.3.2.4.1.1.1.3. Variante CD.2-3.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en arrière est levé.

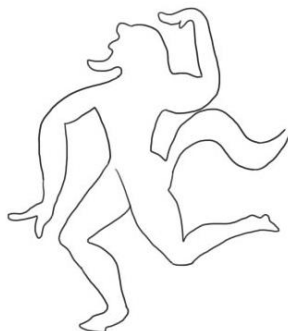


La variante CD.2-3 est illustrée par 1 objet¹⁰³⁷. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Il forme appui. La cuisse est oblique vers le bas et l'extérieur. La jambe est oblique vers le bas et l'intérieur. Le pied est sur la pointe. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle aigu. La jambe est à la verticale vers le haut. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.1.1.1.4. Variante CD.2-4.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est levé.

¹⁰³⁷ Cf. n° 236.



La variante CD.2-4 est illustrée par 1 objet¹⁰³⁸. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Il forme appui. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle obtus. La jambe est à l'horizontale vers l'extérieur. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.1.1.1.5. Variante CD.2-5.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est levé.



La variante CD.2-5 est illustrée par 1 objet¹⁰³⁹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle aigu. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. La jambe est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

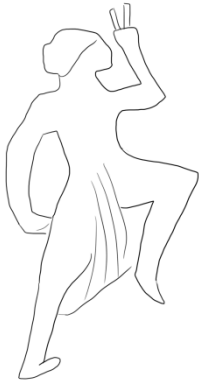
II.B.3.2.4.1.1.2. *Schemata* de quête et d'approche.

II.B.3.2.4.1.1.2.1. Variante CD.2-6.

¹⁰³⁸ Cf. n° 279.

¹⁰³⁹ Cf. n° 279.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'intérieur. Elle est fermée en poing. Les doigts forment des cornes : seuls l'index et l'auriculaire sont levés. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'intérieur. Elle tient une crotale. Le membre inférieur porté en avant est levé haut.



La variante CD.2-6 est illustrée par 1 objet¹⁰⁴⁰. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle aigu. Celui porté en arrière est fléchi. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un

mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.1.1.2.2. Variante CD.2-7.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est vers l'intérieur. La main portée vers le bas est fermée en poing. Elle tient une *olpé* par l'anse. Le membre inférieur porté en avant est levé haut.



La variante CD.2-7 est illustrée par 1 objet¹⁰⁴¹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main, ouverte, est décalée vers l'extérieur par rapport à l'avant-bras. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. La cuisse est oblique vers le bas et l'extérieur. La jambe est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Le membre inférieur porté vers l'arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un

mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

¹⁰⁴⁰ Cf. n° 493.

¹⁰⁴¹ Cf. n° 493.

II.B.3.2.4.1.1.2.3. Variante CD.2-8.

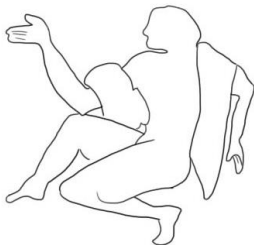
La main portée vers le haut est oblique vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est levé.



La variante CD.2-8 est illustrée par 3 objets¹⁰⁴². Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) oblique vers le bas. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le haut, ou (2) oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le bas ou (2) oblique vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Celui porté en arrière est fléchi. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.1.1.2.4. Variante CD.2-9.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est levé. Celui formant appui est plié de telle manière que la figure est accroupie.



La variante CD.2-9 est illustrée par 1 objet¹⁰⁴³. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. La cuisse est oblique vers le haut et

¹⁰⁴² Cf. n° 015, 499 et 347.

¹⁰⁴³ Cf. n° 203.

l'extérieur. La jambe est oblique vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière forme appui. Il est plié en angle aigu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.1.1.2.5. Variante CD.2-10.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La figure est bondissante. Le membre inférieur porté en arrière est levé.



La variante CD.2-10 est illustrée par 1 objet¹⁰⁴⁴. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle aigu. Le pied est levé et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. La jambe est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.1.1.2.6. Variante CD.2-11.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est vers l'extérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La figure est bondissante. Les membres inférieurs sont levés.

La variante CD.2-11 est illustrée par 1 objet¹⁰⁴⁵. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique



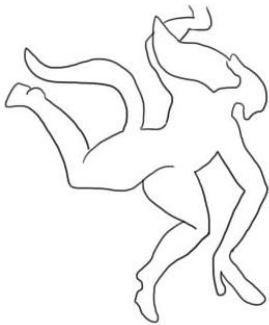
¹⁰⁴⁴ Cf. n° 177.

¹⁰⁴⁵ Cf. n° 174.

vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené mesurément vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle obtus. Il est levé. La cuisse est à l'horizontale vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle aigu. Il est levé. La cuisse est à la verticale vers le bas. La jambe est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.1.1.2.7. Variante CD.2-12.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'intérieur. Celle portée vers le bas est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est levé.



La variante CD.2-12 est illustrée par 1 objet¹⁰⁴⁶. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle obtus et levé. La cuisse est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La jambe est à l'horizontale vers l'extérieur. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.1.1.2.8. Variante CD.2-13.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. Elle tient une fleur. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est levé.

¹⁰⁴⁶ Cf. n° 310.



La variante CD.2-13 est illustrée par 1 objet¹⁰⁴⁷. Ainsi, la ligne des épaules est inclinée vers l'avant. Le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur.

L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle obtus. La cuisse est à l'horizontale vers l'extérieur. La jambe est oblique vers le bas et l'extérieur. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. La cuisse est à la verticale vers le bas. La jambe est à l'horizontale vers l'extérieur. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.1.1.2.9. Variante CD.2-14.

Les deux mains tiennent chacune une guirlande. Celle portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'intérieur. La paume est vers l'extérieur. Celle portée vers le bas est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est levé.



La variante CD.2-14 est illustrée par 1 objet¹⁰⁴⁸. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur.

Il est décalé vers le bas par rapport au bras. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. La cuisse est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La jambe est oblique vers le bas et l'extérieur. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle obtus. La cuisse est à la verticale vers le bas. La jambe est oblique vers le bas et l'extérieur. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.1.1.3. *Schemata* d'invitation.

¹⁰⁴⁷ Cf. n° 286.

¹⁰⁴⁸ Cf. n° 286.

II.B.3.2.4.1.1.3.1. Variante CD.2-15.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique ou à l'horizontale vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en arrière est levé. La tête est inclinée vers l'avant ou l'arrière.



La variante CD.2-15 est illustrée par 1 objet¹⁰⁴⁹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est (1) oblique vers le bas ou (2) à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est (1) oblique vers le haut ou (2) à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle aigu ou en angle obtus. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur ou (2) à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Il forme appui. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle obtus. La jambe est levée. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.1.1.3.2. Variante CD.2-16.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est levé.



La variante CD.2-16 est illustrée par 1 objet¹⁰⁵⁰. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre

¹⁰⁴⁹ Cf. n° 507.

¹⁰⁵⁰ Cf. n° 495.

inférieur porté en avant est fléchi. Celui porté en arrière est tendu. Il forme appui. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.1.1.3.3. Variante CD.2-17.

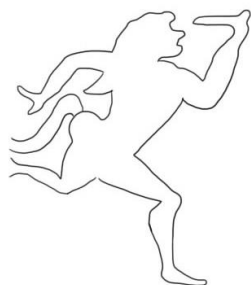
La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est levé.



La variante CD.2-17 est illustrée par 1 objet¹⁰⁵¹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main, ouverte, est décalée vers l'extérieur par rapport à l'avant-bras. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Celui porté en arrière est plié en angle droit. Il forme appui. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.1.1.3.4. Variante CD.2-18.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est levé.



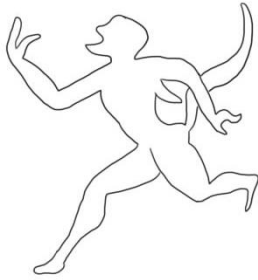
La variante CD.2-18 est illustrée par 3 objets¹⁰⁵². Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le haut ou (2) oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Le membre

¹⁰⁵¹ Cf. n° 350.

¹⁰⁵² Cf. n° 279, 502 et 507.

inférieur porté en avant est fléchi. Il forme appui. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle obtus. La jambe est (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) oblique vers le haut et l'extérieur. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.1.1.4. *Schema* satyresque d'acceptation : la variante CD.2-19.



La variante CD.2-19 est illustrée par 1 objet¹⁰⁵³. La main portée vers le haut est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est levé. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Il forme appui. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle obtus. La jambe est à l'horizontale vers l'extérieur. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.1.1.5. *Schema* d'union : la variante CD.2-20.



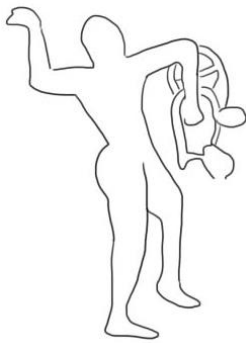
La variante CD.2-20 est illustrée par 1 objet¹⁰⁵⁴. La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. Elle tient un objet circulaire percé en son centre. La paume est tournée vers l'intérieur. Seuls l'index et l'auriculaire sont levés. Le membre inférieur porté en arrière est levé. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. La main, ouverte, est décalée vers l'extérieur par rapport à l'avant-bras. Elle est portée au niveau du visage d'un second personnage. Le membre supérieur porté vers

¹⁰⁵³ Cf. n° 279.

¹⁰⁵⁴ Cf. n° 113.

le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. La cuisse est à la verticale vers le bas. La jambe est à l'horizontale vers l'extérieur. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.2.4.1.2. *Schemata* de joueur d'instrument à cordes : la variante CD.2-21.



La variante CD.2-21 est illustrée par 1 objet¹⁰⁵⁵. La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. Elle tient une cithare tournée vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est levé. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est dans l'alignement de l'avant-bras. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle obtus. La cuisse est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La jambe est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Il forme appui. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2. Avec retournement. *Schemata* de danse orgiastique.

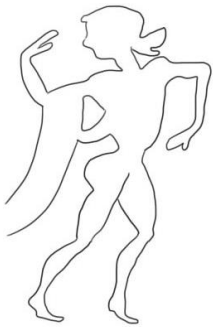
II.B.3.2.4.2.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.3.2.4.2.1.1. Variante CD.2-22.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur. La

¹⁰⁵⁵ Cf. n° 502.

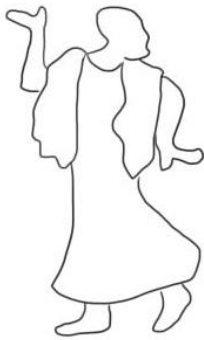
paume est vers le bas. La ligne des épaules est inclinée vers l'arrière. La tête, tournée vers l'arrière, est inclinée vers le bas.



La variante CD.2-22 est illustrée par 1 objet¹⁰⁵⁶. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.1.2. Variante CD.2-23.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'extérieur. La tête, tournée vers l'arrière, est inclinée vers le bas.



La variante CD.2-23 est illustrée par 1 objet¹⁰⁵⁷. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.1.3. Variante CD.2-24.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur. La paume est

¹⁰⁵⁶ Cf. n° 161.

¹⁰⁵⁷ Cf. n° 507.

vers le bas. La ligne des épaules est inclinée vers l'arrière. La tête, tournée vers l'arrière, est inclinée vers le bas.



La variante CD.2-24 est illustrée par 1 objet¹⁰⁵⁸. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Celui porté en avant est plié en angle droit. Celui porté en arrière forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.1.4. Variante CD.2-25.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le bas. Le buste est porté vers l'avant.



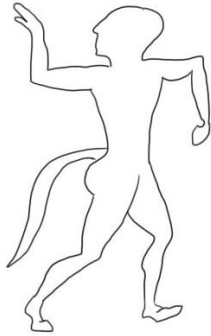
La variante CD.2-25 est illustrée par 1 objet¹⁰⁵⁹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.1.5. Variante CD.2-26.

¹⁰⁵⁸ Cf. n° 148.

¹⁰⁵⁹ Cf. id.

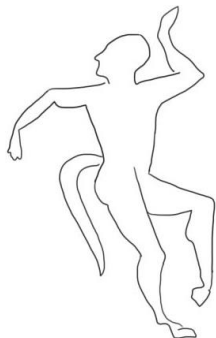
La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est vers le bas. La main portée vers le bas est fermée en poing. La tête, tournée vers l'arrière, est inclinée vers l'arrière.



La variante CD.2-26 est illustrée par 1 objet. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.1.6. Variante CD.2-27.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'intérieur. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est levé.



La variante CD.2-27 est illustrée par 1 objet. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Celui porté en arrière forme appui. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.1.7. Variante CD.2-28.

Les deux mains sont fermées en poing. Celle portée vers le haut tend deux doigts vers un second personnage. Le membre inférieur porté en avant est levé.



La variante CD.2-28 est illustrée par 1 objet¹⁰⁶⁰. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. La cuisse est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La jambe est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.1.8. Variante CD.2-29.

Les deux mains sont fermées en poing. Celle portée vers le haut tend un doigt vers un second personnage. Le membre inférieur porté en avant est levé.



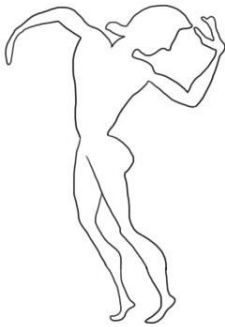
La variante CD.2-29 est illustrée par 1 objet¹⁰⁶¹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. La cuisse est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La jambe est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.1.9. Variante CD.2-30.

¹⁰⁶⁰ Cf. n° 194.

¹⁰⁶¹ Cf. id.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le bas. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. La ligne des épaules est inclinée vers l'arrière. La tête, tournée vers l'arrière, est inclinée vers le bas.



La variante CD.2-30 est illustrée par 1 objet¹⁰⁶². Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.1.10. Variante CD.2-31.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est levé.



La variante CD.2-31 est illustrée par 2 objets¹⁰⁶³. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle obtus ou en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle obtus. Celui porté en arrière est fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.1.11. Variante CD.2-32.

¹⁰⁶² Cf. n° 161.

¹⁰⁶³ Cf. n° 227 et 347.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le buste est porté vers l'arrière. Le membre supérieur porté en arrière est levé.



La variante CD.2-32 est illustrée par 1 objet¹⁰⁶⁴. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.1.12. Variante CD.2-33.

Les deux mains sont fermées en poing. Elles tiennent chacune une branche feuillagée. Le membre inférieur porté en avant est levé.



La variante CD.2-33 est illustrée par 1 objet¹⁰⁶⁵. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle obtus. La cuisse est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La jambe est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Elle est décalée vers le bas par rapport à la cuisse. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.2. *Schemata* de quête et d'approche : la variante CD.2-34.

¹⁰⁶⁴ Cf. n° 516.

¹⁰⁶⁵ Cf. n° 198.



La variante CD.2-34 est illustrée par 1 objet¹⁰⁶⁶. La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La tête, tournée vers l'arrière, est inclinée vers le bas. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.3. *Schemata* d'invitation.

II.B.3.2.4.2.3.1. Variante CD.2-35.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est vers le bas. La ligne des épaules est inclinée vers l'arrière. La tête, tournée vers l'arrière, est inclinée vers le bas.



La variante CD.2-35 est illustrée par un objet¹⁰⁶⁷. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et tourné vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il est décalé vers le bas par rapport au bras. Les membres inférieurs sont fléchis. Celui porté en avant est plié en angle droit. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

¹⁰⁶⁶ Cf. n° 162.

¹⁰⁶⁷ Cf. id.

II.B.3.2.4.2.3.2. Variante CD.2-36.

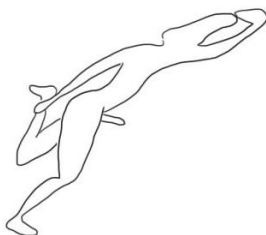
La main portée vers le haut est oblique ou à la verticale vers le haut, et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est levé haut.



La variante CD.2-36 est illustrée par 3 objets¹⁰⁶⁸. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle obtus ou en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit ou en angle aigu. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le bas, ou (2) oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est (1) communément fléchi, ou (2) plié en angle aigu. Dans les deux cas, il forme appui. Dans le premier, le pied est à plat ou le talon tend à se lever. Dans le second cas, la cuisse est oblique vers le haut et l'extérieur, la jambe est à la verticale vers le bas et le pied est sur la pointe. Le membre inférieur porté en arrière est levé haut. Il est plié en angle obtus ou en angle aigu. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.3.3. Variante CD.2-37.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers le haut et vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en arrière est levé haut.



La variante CD.2-37 est illustrée par 1 objet¹⁰⁶⁹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas

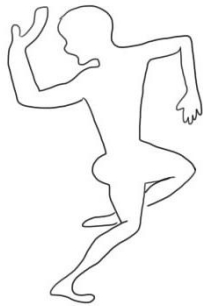
¹⁰⁶⁸ Cf. n° 206, 509 et 356.

¹⁰⁶⁹ Cf. n° 243.

et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle aigu. La cuisse est à la verticale vers le bas. La jambe est oblique vers le haut et l'extérieur. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.3.4. Variante CD.2-38.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est levé.



La variante CD.2-38 est illustrée par 1 objet¹⁰⁷⁰. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle aigu. La cuisse est oblique vers le bas et l'extérieur. La jambe s'inscrit sous la cuisse. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.3.5. Variante CD.2-39.

La main portée vers le haut est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le bas. La main portée vers le bas est portée sur le fessier. Ce dernier est porté en arrière.

La variante CD.2-39 est illustrée par 1 objet¹⁰⁷¹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers



¹⁰⁷⁰ Cf. n° 147.

¹⁰⁷¹ Cf. n° 214.

l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont pliés en angle droit et porté vers l'avant du corps. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample et extraverti.

II.B.3.2.4.2.3.6. Variante CD.2-40.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le buste est fortement porté en avant.



La variante CD.2-40 est illustrée par 1 objet¹⁰⁷². Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le haut vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.3.7. Variante CD.2-41.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et orientée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est vers le haut. Elle porte une coupe à vin sans pied. Le membre supérieur porté en avant est levé.

La variante CD.2-41 est illustrée par 1 objet¹⁰⁷³. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'extérieur. Les membres inférieurs



¹⁰⁷² Cf. n° 144.

¹⁰⁷³ Cf. n° 506.

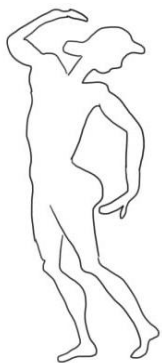
sont fléchis. Celui porté en arrière forme appui. Le talon du pied tend à se lever. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.4. *Schemata* de refus : la variante CD.2-42.



La variante CD.2-42 est illustrée par 2 objets¹⁰⁷⁴. La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La ligne des épaules est inclinée vers l'arrière. La tête, tournée vers l'arrière, est inclinée vers le bas. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est (1) oblique vers le bas et vers l'extérieur ou (2) oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Il est décalé vers le bas par rapport au bras. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

II.B.3.2.4.2.5. *Schemata* d'acceptation : la variante CD.2-43.

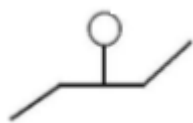


La variante CD.2-43 est illustrée par 1 objet¹⁰⁷⁵. La main portée vers le haut est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le bas. La ligne des épaules est inclinée vers l'arrière. La tête, tournée vers l'arrière, est inclinée vers le bas. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et tourné vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement très rapide, ample, bondissant et extraverti.

¹⁰⁷⁴ Cf. n° 159 et 257.

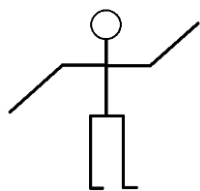
¹⁰⁷⁵ Cf. n° 161.

II.B.3.3. Sous-type 3.



Le troisième sous-type renvoie à un geste dont les avant-bras et les mains sont positionnés de manière asymétrique et tendent à être positionnés obliquement vers les extérieurs. Un avant-bras est dirigé vers le bas, tandis que le second est oblique vers le haut. Les bras peuvent être positionnés à l'horizontale de part et d'autre de la figure. Le mouvement suggéré est extraverti.

II.B.3.3.1. *Schema* CA.3



Le *schema* CA.3 correspond au sous-type C.3 combiné au mode d'exécution A. Les membres inférieurs sont statiques. Nous relevons neuf variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.3.3.1.1. *Schemata* de danse de lamentation : du frappement de tête.

II.B.3.3.1.1.1. Variante CA.3-1.

La main portée vers le haut est posée à plat sur la tête. Le membre supérieur porté vers le bas est tendu vers l'avant. La main est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. La paume est vers le bas.

La variante CA.3-1 est illustrée par 1 objet¹⁰⁷⁶. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est à l'horizontale vers l'intérieur. Le



¹⁰⁷⁶ Cf. n° 494.

membre supérieur porté vers le bas est ramené vers l'avant. Le bras et l'avant-bras sont légèrement obliques vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.1.1.2. Variante CA.3-2.

La main portée vers le haut est positionnée à l'horizontale au-dessus de la tête. La paume est orientée vers le bas. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur.

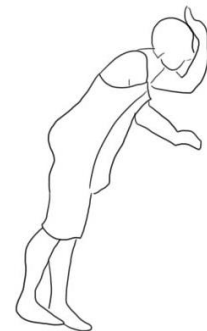


La variante CA.3-2 est illustrée par 1 objet¹⁰⁷⁷. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main s'inscrit visuellement sur l'abdomen. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.1.1.3. Variante CA.3-3.

La main portée vers le haut est positionnée obliquement au-dessus de la tête. La paume est tournée vers le bas. Le buste est incliné vers l'avant, au-dessus d'un lit funèbre. La main portée vers le bas est fermée en poing. Elle empoigne une couverture à hauteur des jambes du défunt exposé.

La variante CA.3-3 est illustrée par 1 objet¹⁰⁷⁸. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est porté en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est ramené vers l'avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il est décalé



¹⁰⁷⁷ Cf. n° 498.

¹⁰⁷⁸ Cf. id.

vers le haut par rapport au bras. La main est dans l'alignement de l'avant-bras. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.1.1.4. Variante CA.3-4.

La main portée vers le haut est positionnée obliquement vers le haut et vers l'intérieur, et à hauteur du visage. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est ramenée vers l'avant. Elle est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.



La variante CA.3-4 est illustrée par 1 objet¹⁰⁷⁹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il est près du buste. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'extérieur. Il s'inscrit sur l'abdomen. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

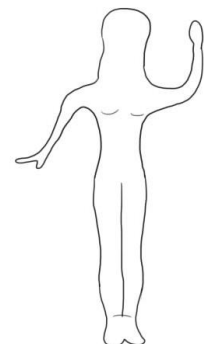
II.B.3.3.1.2. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.3.3.1.2.1. Sans retournement. *Schemata* d'ouverture.

II.B.3.3.1.2.1.1. Variante CA.3-5.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. Elle tient un bouton floral ou un œuf. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.

La variante CA.3-5 est illustrée par 1 objet¹⁰⁸⁰. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre



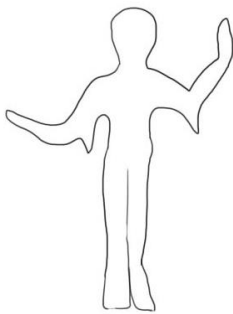
¹⁰⁷⁹ Cf. n° 451.

¹⁰⁸⁰ Cf. n° 071.

supérieur porté vers le bas est tendu. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et l'extérieur. Les membres inférieurs sont tendus et joints. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.1.2.1.2. Variante CA.3-6.

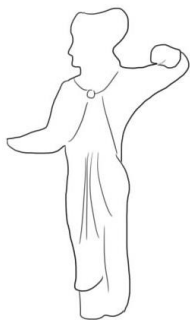
La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.



La variante CA.3-6 est illustrée par 1 objet¹⁰⁸¹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont tendus et joints. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.1.2.1.3. Variante CA.3-7.

Le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. Le bras est ramené près du buste.



La variante CA.3-7 est illustrée par 1 objet¹⁰⁸². Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est levé derrière la tête. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas présente l'avant-bras à l'horizontale vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont tendus et joints. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

¹⁰⁸¹ Cf. n° 057.

¹⁰⁸² Cf. n° 058.

II.B.3.3.1.2.2. Avec retournement. *Schemata* d'ouverture.

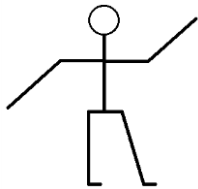
II.B.3.3.1.2.2.1. Variante CA.3-8.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'extérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.



La variante CA.3-8 est illustrée par 1 objet¹⁰⁸³. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il plié en angle obtus. Le bras est à la verticale vers le bas et ramené près du buste. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont tendus et joints. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.2. *Schema* CB.3



Le *schema* CB.3 correspond au sous-type C.3 combiné au mode d'exécution B. Les membres inférieurs introduisent désormais un mouvement peu rapide assimilable à la marche. Nous relevons vingt-neuf variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.3.3.2.1. Sans retournement.

II.B.3.3.2.1.1. *Schemata* de danse de lamentations. L'apport dansé de parfum au défunt.

¹⁰⁸³ Cf. n° 451.

II.B.3.3.2.1.1.1. Variante CB.3-1.

La main portée vers le haut est fermée en poing. Elle tient un éventail. La main portée vers le bas tient un pan de la couverture qui protège un défunt au niveau de ses jambes.



La variante CB.3-1 est illustrée par 1 objet¹⁰⁸⁴. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est ramené vers l'avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à la verticale vers le bas. Il est près du buste. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.2.1.1.2. Variante CB.3-2.

La main portée vers le haut est entrouverte. Elle tient un alabastré par son embouchure. La main portée vers le bas tient un pan de la couverture qui protège un défunt au niveau de ses jambes.



La variante CB.3-2 est illustrée par 1 objet¹⁰⁸⁵. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'extérieur. La main est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.2.1.1.3. Variante CB.3-3.

¹⁰⁸⁴ Cf. n° 450.

¹⁰⁸⁵ Cf. id.

La main portée vers le haut est entrouverte. Elle tient un alabastré par son embouchure. La main portée vers le bas est portée au-dessus de la tête du défunt exposé.



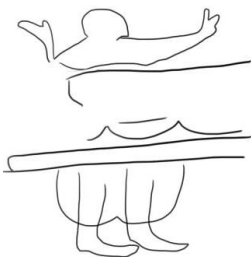
La variante CB.3-3 est illustrée par 1 objet¹⁰⁸⁶. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La main est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière, mais ramené vers l'avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La main est oblique vers le haut et l'extérieur. Elle est décalée vers le bas par rapport à l'avant-bras. La paume est vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.2.1.2. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.3.3.2.1.2.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.3.3.2.1.2.1.1. Variante CB.3-4.

La main portée vers le haut est en arrière. Elle est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est vers le haut. Le membre supérieur porté en avant est tendu. La main est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur.



La variante CB.3-4 est illustrée par 1 objet¹⁰⁸⁷. Ainsi, le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté en avant est à l'horizontale vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

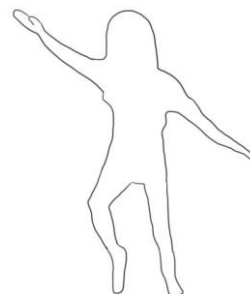
¹⁰⁸⁶ Cf. id.

¹⁰⁸⁷ Cf. n° 480.

II.B.3.3.2.1.2.1.2. Variante CB.3-5.

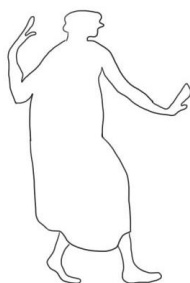
Les membres supérieurs sont tendus. L'un est dirigé vers le haut, l'autre vers le bas. Les mains sont dans l'alignement des avant-bras. Les paumes sont tournées vers le bas. La tête est inclinée vers le côté du membre supérieur levé.

La variante CB.3-5 est illustrée par 1 objet¹⁰⁸⁸. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Il est levé. Le pied pointe vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.



II.B.3.3.2.1.2.2. Schemata de quête et d'approche. Variante CB.3-6.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.



La variante CB.3-6 est illustrée par 2 objets¹⁰⁸⁹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est tendu. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.2.1.2.3. Schemata d'invitation.

II.B.3.3.2.1.2.3.1. Variante CB.3-7.

¹⁰⁸⁸ Cf. n° 078.

¹⁰⁸⁹ Cf. n° 234 et 239.

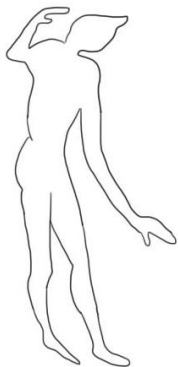
La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est en avant. Elle tient une phiale. La paume est tournée vers le haut. La tête est inclinée sur le côté.



La variante CB.3-7 est illustrée par 1 objet¹⁰⁹⁰. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est fléchi et plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'extérieur et vers l'avant. Le membre inférieur porté en avant est fléchi et tourné vers l'extérieur. Celui porté en arrière est tendu. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.2.1.2.3.2. Variante CB.3-8.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.



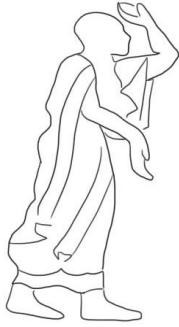
La variante CB.3-8 est illustrée par 1 objet¹⁰⁹¹. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est tendu. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.2.1.2.3.3. Variante CB.3-9.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est en avant. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur.

¹⁰⁹⁰ Cf. n° 062.

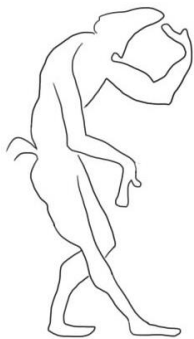
¹⁰⁹¹ Cf. n° 361.



La variante CB.3-9 est illustrée par 1 objet¹⁰⁹². Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus. Il est ramené vers l'avant. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il est près du buste. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Il est décalé vers le haut par rapport au bras. Les membres inférieurs sont légèrement fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.2.1.2.3.4. Variante CB.3-10.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est en avant. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. Le buste est incliné vers l'avant.



La variante CB.3-10 est illustrée par 1 objet¹⁰⁹³. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus. Il est ramené vers l'avant. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il est près du buste. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Il est décalé vers le haut par rapport au bras. Le membre inférieur porté en avant est tendu. Celui porté en arrière est plié en angle obtus. Les cuisses sont parallèles. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.2.1.2.3.5. Variante CB.3-11.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est vers le bas. La main portée vers le bas est en avant. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur.

¹⁰⁹² Cf. n° 454.

¹⁰⁹³ Cf. n° 202.

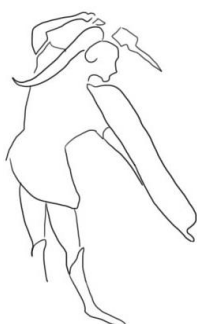


La variante CB.3-11 est illustrée par 1 objet¹⁰⁹⁴. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus. Il est ramené vers l'avant. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il est près du buste. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Il est décalé vers le haut par rapport au bras. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.2.1.3. *Schemata* de danse armée. Mise en garde.

II.B.3.3.2.1.3.1. Variante CB.3-12.

La main portée vers le haut est fermée en poing. Elle peut tenir une lance ou une épée. Elle est positionnée au-dessus de la tête. Le membre supérieur porté en avant est oblique vers le bas. Il tient un bouclier circulaire.



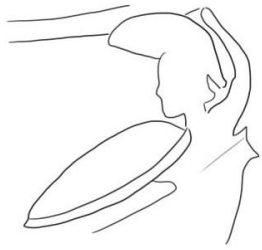
La variante CB.3-12 est illustrée par 1 objet¹⁰⁹⁵. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Les membres inférieurs sont tendus, ou éventuellement celui porté en avant est fléchi. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.2.1.3.2. Variante CB.3-13.

La main portée vers le haut est fermée en poing. Elle peut tenir une lance ou une épée. Elle est positionnée au-dessus de la tête. Le membre supérieur porté en avant est à l'horizontale vers l'extérieur. Il tient un bouclier circulaire.

¹⁰⁹⁴ Cf. n° 321.

¹⁰⁹⁵ Cf. n° 296.



La variante CB.3-13 est illustrée par 1 objet¹⁰⁹⁶. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.2.1.3.3. Variante CB.3-14.

La main portée vers le haut est fermée en poing. Elle est positionnée au-dessus de la tête. Le membre supérieur porté en avant tient un bouclier circulaire.



La variante CB.3-14 est illustrée par 1 objet¹⁰⁹⁷. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. La main est fermée en poing. Le bouclier est vu d'en-dessous. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.2.1.4. *Schemata* de joueur de crotales : la variante CB.3-15.



La variante CB.3-15 est illustrée par 1 objet¹⁰⁹⁸. Les mains tiennent des crotales. La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et l'extérieur. La tête est inclinée sur le côté. Ainsi, le membre supérieur dirigé vers le haut est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La crotale est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur.

¹⁰⁹⁶ Cf. id.

¹⁰⁹⁷ Cf. n° 427.

¹⁰⁹⁸ Cf. n° 027.

Elle s'inscrit au-dessus de la tête. Le membre supérieur porté vers le bas est tendu. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et vers l'extérieur. La crotale est oblique vers le haut et l'extérieur. Elle forme un angle droit avec le membre supérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat et tournés vers les extérieurs. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

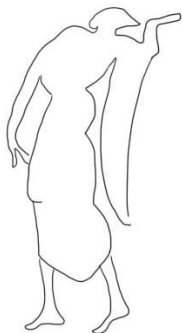
II.B.3.3.2.2. Avec retournement.¹⁰⁹⁹

II.B.3.3.2.2.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.3.3.2.2.1.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.3.3.2.2.1.1.1. Variante CB.3-16.

Le membre inférieur porté vers le haut est plié en angle aigu. La main est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre inférieur porté vers le bas est tendu. La main est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le bas.



La variante CB.3-16 est illustrée par 1 objet¹¹⁰⁰. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en arrière est sur la pointe. Celui porté en avant est à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.2.2.1.1.2. Variante CB.3-17.

Le membre inférieur porté vers le haut est plié en angle aigu. La main est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté vers le bas est fléchi. La main est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est vers le bas.

¹⁰⁹⁹ Nous ajoutons ici un objet dont il ne nous a pas été possible de classer les postures avec précision en raison de leur état de conservation : le n° 359.

¹¹⁰⁰ Cf. n° 248.



La variante CB.3-17 est illustrée par 1 objet¹¹⁰¹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.2.2.1.1.3. Variante CB.3-18 .

Le membre inférieur porté vers le haut est plié en angle aigu. La main est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre inférieur porté vers le bas est fléchi. La main est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est vers le bas.



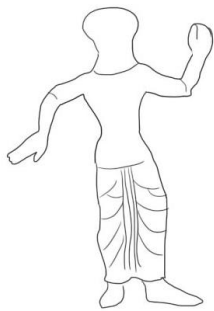
La variante CB.3-18 est illustrée par 1 objet¹¹⁰². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.2.2.1.1.4. Variante CB.3-19.

Le membre inférieur porté vers le haut est plié en angle droit. La main est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté vers le bas est plié en angle obtus. La main est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La paume est vers le bas.

¹¹⁰¹ Cf. id.

¹¹⁰² Cf. n° 451.



La variante CB.3-19 est illustrée par 1 objet¹¹⁰³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il est décalé vers le bas par rapport au bras. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le genou est tourné vers l'extérieur, vers l'avant. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.2.2.1.1.5. Variante CB.3-20.

Le membre inférieur porté vers le haut est plié en angle aigu. La main est oblique vers le haut et vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre inférieur porté vers le bas est fléchi. La main est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La paume est vers le haut.

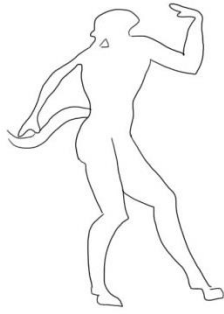
La variante CB.3-20 est illustrée par 1 objet¹¹⁰⁴. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est décalé vers le haut par rapport au bras. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.2.2.1.2. *Schemata* de quête et d'approche. Variante CB.3-21.

Le membre inférieur porté vers le haut est plié en angle droit. La main est oblique vers le haut et vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté vers le bas est fléchi. La main est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La paume est vers le bas.

¹¹⁰³ Cf. n° 069.

¹¹⁰⁴ Cf. n° 270.

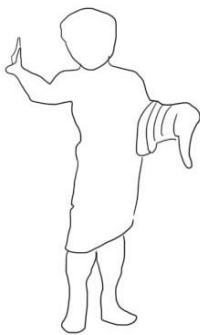


La variante CB.3-21 est illustrée par 1 objet¹¹⁰⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est décalé vers le bas par rapport au bras. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.2.2.1.3. *Schemata* d'invitation.

II.B.3.3.2.2.1.3.1. Variante CB.3-22.

La main portée vers le haut est en arrière. Elle est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en avant est emmitoufflé dans une étoffe.



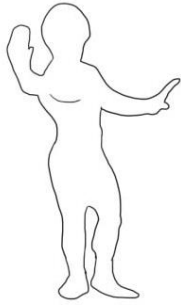
La variante CB.3-22 est illustrée par 1 objet¹¹⁰⁶. Ainsi, le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est à la verticale vers le bas. Il est ramené près du buste. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Celui porté en arrière est tendu. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.2.2.1.3.2. Variante CB.3-23.

Les membres supérieurs sont presque tendus. La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.

¹¹⁰⁵ Cf. n° 158.

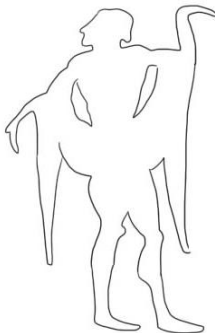
¹¹⁰⁶ Cf. n° 031.



La variante CB.3-23 est illustrée par 1 objet¹¹⁰⁷. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est fléchi : le bras est à l'horizontale vers l'extérieur et l'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est fléchi : le bras est oblique vers le bas et l'extérieur, de même que l'avant-bras qui est décalé vers le bas par rapport à l'avant-bras. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Celui porté en arrière est tendu. Les deux pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.2.2.1.3.3. Variante CB.3-24.

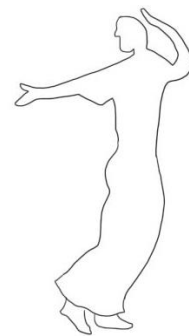
Le membre inférieur porté vers le haut est plié en angle droit. La main est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre inférieur porté vers le bas est tendu. La main est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur.



La variante CB.3-24 est illustrée par 1 objet¹¹⁰⁸. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est porté en avant. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras et l'avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.2.2.1.3.4. Variante CB.3-25.

Le membre inférieur porté vers le haut est plié en angle aigu. La main est oblique vers le haut et vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté vers le bas est tendu. La main est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est vers le haut.



¹¹⁰⁷ Cf. n° 030.

¹¹⁰⁸ Cf. n° 207.

La variante CB.3-25 est illustrée par 1 objet¹¹⁰⁹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras et l'avant-bras sont à l'horizontale vers l'extérieur. La main est dans l'alignement. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.2.2.1.3.5. Variante CB.3-26.

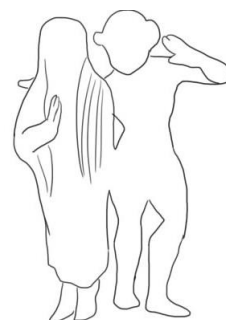
Le membre inférieur porté vers le haut est plié en angle droit. La main est oblique vers le haut et vers l'intérieur. Elle tient une phiale. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté vers le bas est tendu. La main est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Elle tient des couronnes. La paume est vers le haut.



La variante CB.3-26 est illustrée par 1 objet¹¹¹⁰. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est dans l'alignement de l'avant-bras. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Il est levé. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.2.2.1.3.6. Variante CB.3-27.

La main portée vers le haut est en avant. Il est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté en arrière est tendu. La main est dans l'alignement. La paume est tournée vers le haut.



La variante CB.3-27 est illustrée par 2 objets. Ainsi, le membre supérieur

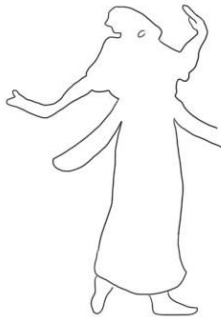
¹¹⁰⁹ Cf. n° 146.

¹¹¹⁰ Cf. n° 496.

porté en avant est plié en angle très aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en arrière est à l'horizontale vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Celui porté en arrière est tendu. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.3.2.2.1.4. *Schemata* de refus. Variante CB.3-28.

Le membre inférieur porté vers le haut est plié en angle droit. La main est oblique vers le haut et vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté vers le bas est tendu. La main est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Elle tient une crotale. L'objet est oblique vers le haut et l'extérieur.



La variante CB.3-28 est illustrée par 1 objet¹¹¹¹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.2.2.1.2. *Schemata* de joueur de crotales : la variante CB.3-29.



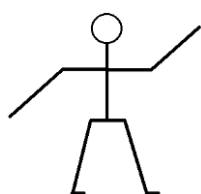
La variante CB.3-29 est illustrée par 1 objet¹¹¹². Les mains tiennent des crotales. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La main est entrouverte. Elle est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est vers le haut. L'objet tenu est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le haut est

¹¹¹¹ Cf. n° 158.

¹¹¹² Cf. n° 164.

en avant. Il est fléchi, formant ainsi un angle très obtus. Le bras est à la verticale vers le bas. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. La main est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. L'objet tenu est à l'horizontale vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3. *Schema* CC.3



Le *schema* CC.3 correspond au sous-type C.3 combiné au mode d'exécution C. Les membres inférieurs introduisent un mouvement plus rapide assimilable à de la marche très rapide ou à de la course. Nous relevons cinquante-six variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps.

La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.3.3.3.1. Sans retournement.

II.B.3.3.3.1.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.3.3.3.1.1.1. *Schemata* d'ouverture. Variante CC.3-1.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est vers le haut.

La variante CC.3-1 est illustrée par 1 objet¹¹¹³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en



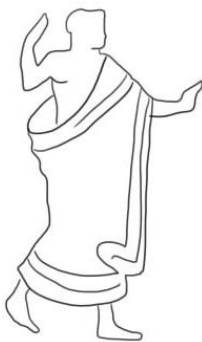
¹¹¹³ Cf. n° 201.

angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Il est décalé vers le bas par rapport au bras. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.1.1.2. *Schemata* de quête et d'approche.

II.B.3.3.3.1.1.2.1. Variante CC.3-2.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est levé.

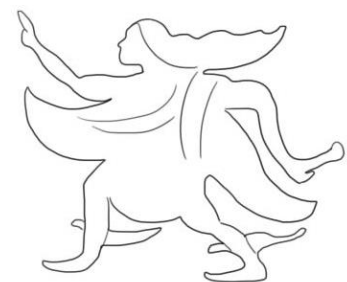


La variante CC.3-2 est illustrée par 1 objet¹¹¹⁴. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Le pied est levé. Le pied porté en avant est à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.1.1.2.2. Variante CC.3-3.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est vers le bas.

La variante CC.3-3 est illustrée par 1 objet¹¹¹⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras



¹¹¹⁴ Cf. n° 516.

¹¹¹⁵ Cf. n° 254.

est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.1.1.2.3. Variante CC.3-4.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'intérieur. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est vers le bas.



La variante CC.3-4 est illustrée par 1 objet¹¹¹⁶. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.1.1.2.4. Variante CC.3-5.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La paume est vers le bas.



La variante CC.3-5 est illustrée par 3 objets¹¹¹⁷. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat ou

¹¹¹⁶ Cf. n° 181.

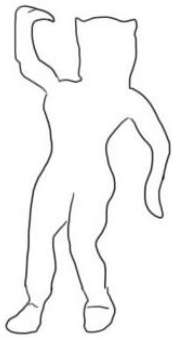
¹¹¹⁷ Cf. n° 182, 255 et 256.

éventuellement levé. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.1.1.3. *Schemata* d'invitation.

II.B.3.3.3.1.1.3.1. Variante CC.3-6.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est vers le bas. Le buste est incliné vers l'arrière.



La variante CC.3-6 est illustrée par 1 objet. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.1.1.3.2. Variante CC.3-7.

La main portée vers le haut est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est vers le bas.



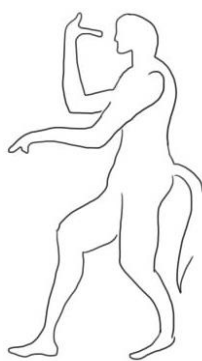
La variante CC.3-7 est illustrée par 1 objet¹¹¹⁸. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle obtus. La cuisse est à

¹¹¹⁸ Cf. n° 168.

l'horizontale vers l'extérieur. La jambe est oblique vers le bas et l'avant. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle très aigu. La cuisse est oblique vers le bas et l'avant. La jambe est à l'horizontale vers l'arrière. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.1.1.3.3. Variante CC.3-8.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'intérieur. La paume est vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est ramené vers l'avant. La main est à la verticale vers le bas. La paume est vers l'extérieur.



La variante CC.3-8 est illustrée par 1 objet¹¹¹⁹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Il est près du buste. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.1.1.3.4. Variante CC.3-9.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est vers l'intérieur. La main portée vers le bas est ramenée vers l'avant. Elle est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est vers le haut.



La variante CC.3-9 est illustrée par 1 objet¹¹²⁰. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est fléchi. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il est ramené près du buste. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il est

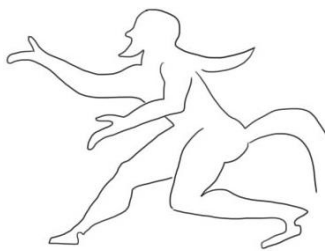
¹¹¹⁹ Cf. n° 261.

¹¹²⁰ Cf. n° 518.

décalé vers le haut par rapport au bras. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.3.3.1.1.3.5. Variante CC.3-10.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. Elle est en avant. La paume est orientée vers le haut. Le membre inférieur porté vers le bas est ramené vers l'avant. La main est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut.



La variante CC.3-10 est illustrée par 1 objet¹¹²¹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus. Le bras est à la verticale vers le bas. Il est ramené près du buste. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La main est dans l'alignement. Le membre inférieur porté en avant est tendu. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.1.1.4. *Schemata* d'union.

II.B.3.3.3.1.1.4.1. Variante CC.3-11.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur. Elle est tournée vers le bas.

La variante CC.3-11 est illustrée par 1 objet¹¹²². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en



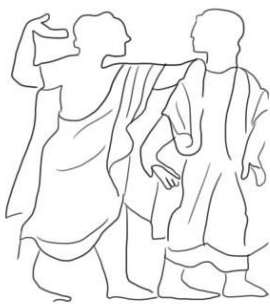
¹¹²¹ Cf. n° 182.

¹¹²² Cf. n° 089.

angle obtus. Le coude est tourné vers le haut. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Il est décalé vers le bas par rapport au bras. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.1.1.4.2. Variante CC.3-12.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est posée sur l'épaule d'un second personnage.

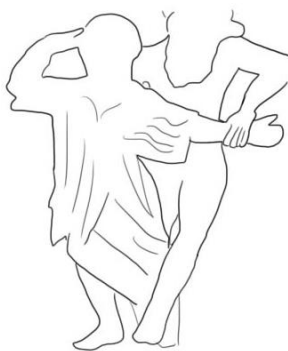


La variante CC.3-12 est illustrée par 1 objet¹¹²³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est tendu. Le bras et l'avant-bras sont à l'horizontale vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat.

La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.1.1.4.3. Variante CC.3-13.

Le membre inférieur porté vers le haut est plié en angle aigu. La main est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre inférieur porté vers le bas est tendu. Il est tenu par un second personnage. La main est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est vers le haut.



La variante CC.3-13 est illustrée par 1 objet¹¹²⁴. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras et l'avant-bras sont à l'horizontale vers l'extérieur. La main est dans l'alignement. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en

¹¹²³ Cf. n° 467.

¹¹²⁴ Cf. n° 040.

arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.3.3.1.1.4.4. Variante CC.3-14.

Le membre inférieur porté vers le haut est plié en angle aigu. La main est oblique vers le haut et l'intérieur. Elle est fermée en poing et tient le poignet d'un second personnage. Le membre inférieur porté vers le bas est plié en angle droit. Il enlace le même second personnage. La main est fermée en poing et tient celle du personnage.



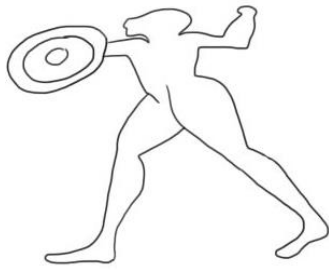
La variante CC.3-14 est illustrée par 1 objet¹¹²⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est dans l'alignement. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est décalée vers l'intérieur par rapport à l'avant-bras. Les membres inférieurs sont pliés en angle droit. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.3.3.3.1.2. *Schemata* de danse armée.

II.B.3.3.3.1.2.1. *Schemata* de mise en garde. Variante CC.3-15.

La main portée vers le haut est fermée en poing. Le membre supérieur porté vers le bas tient un bouclier. La figure est engagée dans un cortège avec des personnages dans des postures semblables.

¹¹²⁵ Cf. n° 005.



La variante CC.3-15 est illustrée par 1 objet¹¹²⁶. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont légèrement fléchis ou tendus. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.1.2.2. *Schemata* d'attaque et de provocation.

II.B.3.3.3.1.2.2.1. Variante CC.3-16

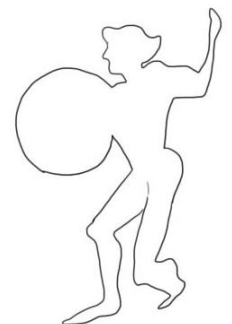
La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est orientée vers le haut. Le membre inférieur porté vers le bas tient un bouclier.



La variante CC.3-16 est illustrée par 1 objet¹¹²⁷. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.1.2.2.2. Variante CC.3-17.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est orientée vers le bas. Le membre inférieur porté vers le bas tient un bouclier.



La variante CC.3-17 est illustrée par 1 objet¹¹²⁸. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à

¹¹²⁶ Cf. n° 339.

¹¹²⁷ Cf. n° 349.

¹¹²⁸ Cf. n° 349.

l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.1.2.2.3. Variante CC.3-18.

La main portée vers le haut est fermée en poing. Elle peut tenir une arme longue et effilée. Le membre supérieur porté vers le bas tient un bouclier.

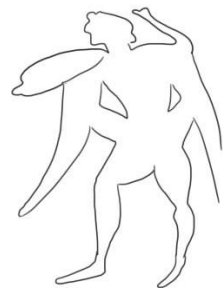


La variante CC.3-18 est illustrée par 2 objets. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu ou en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est (1) oblique vers le haut et l'extérieur ou (2) oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.1.2.2.4. Variante CC.3-19.

La main portée vers le haut est fermée en poing. Le membre supérieur porté vers le bas tient un bouclier. Le membre inférieur porté en avant est levé.

La variante CC.3-19 est illustrée par 1 objet¹¹²⁹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est levé. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.



¹¹²⁹ Cf. n° 300.

II.B.3.3.3.1.2.2.5. Variante CC.3-20.

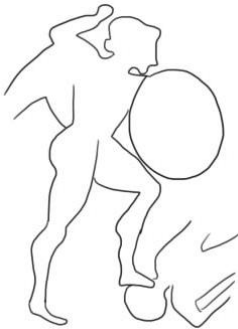
La main portée vers le haut est fermée en poing. Le membre supérieur porté vers le bas tient un bouclier. Le buste est incliné vers l'avant.



La variante CC.3-20 est illustrée par 1 objet. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Celui porté en arrière est fléchi. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.1.2.2.6. Variante CC.3-21.

La main portée vers le haut est fermée en poing. Le membre supérieur porté vers le bas tient un bouclier. Le buste est incliné vers l'avant. Le pied porté en avant maintient la tête d'un adversaire au sol.

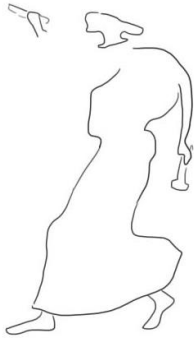


La variante CC.3-21 est illustrée par 1 objet. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Celui porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.1.3. *Schemata* de musiciens.

II.B.3.3.3.1.3.1. Variante CC.3-22.

Les mains tiennent des crotales.



La variante CC.3-22 est illustrée par 1 objet¹¹³⁰. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. La crotale est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est fermée en poing. La crotale est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.1.3.2. Variante CC.3-23.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est tournée vers l'intérieur. La main portée vers le bas tient une lyre.



La variante CC.3-23 est illustrée par 1 objet¹¹³¹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à la verticale vers le bas. Il est ramené près du buste. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est représenté de face. Il est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti.

II.B.3.3.3.2. Avec retournement.

II.B.3.3.3.2.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.3.3.3.2.1.1. *Schemata* d'ouverture.

¹¹³⁰ Cf. n° 358.

¹¹³¹ Cf. n° 516.

II.B.3.3.3.2.1.1.1. Variante CC.3-24.

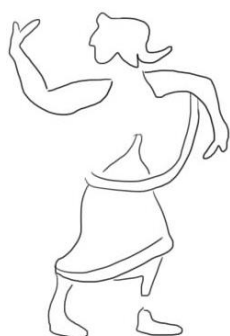
La main portée vers le haut est oblique vers le haut ou le bas et vers l'extérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La paume est vers le bas. Les membres inférieurs sont très écartés.



La variante CC.3-24 est illustrée par 1 objet¹¹³². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est (1) oblique vers le bas et l'extérieur ou (2) à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont pliés en angle droit. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.1.2. Variante CC.3-25.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur. La paume est dirigée vers le bas.



La variante CC.3-25 est illustrée par 1 objet¹¹³³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le coude est tourné vers le haut. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

¹¹³² Cf. n° 168.

¹¹³³ Cf. n° 276.

II.B.3.3.3.2.1.1.3. Variante CC.3-26.

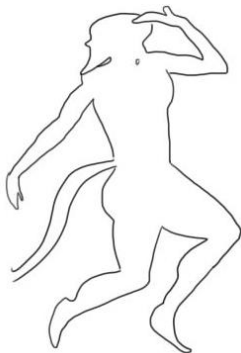
La main portée vers le haut est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur.



La variante CC.3-26 est illustrée par 1 objet¹¹³⁴. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le coude est tourné vers le haut. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.1.4. Variante CC.3-27.

La main portée vers le haut est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'intérieur.



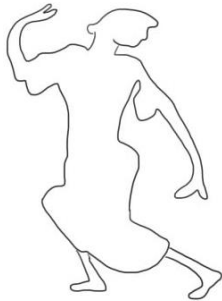
La variante CC.3-27 est illustrée par 1 objet¹¹³⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est tendu. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Celui porté en avant est levé. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.1.5. Variante CC.3-28.

¹¹³⁴ Cf. n° 287.

¹¹³⁵ Cf. n° 287.

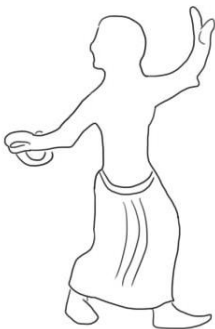
La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur. La paume est dirigée vers le bas.



La variante CC.3-28 est illustrée par 1 objet¹¹³⁶. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est tendu – éventuellement légèrement fléchi. Le coude est tourné vers le haut. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et l'extérieur. Les membres inférieurs sont pliés en angle obtus. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.1.6. Variante CC.3-29.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'extérieur. Elle est fermée en poing. Elle tient une couronne.



La variante CC.3-29 est illustrée par 1 objet¹¹³⁷. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. Celui porté en arrière est tourné vers l'extérieur. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.2. *Schemata* de quête et d'approche.

¹¹³⁶ Cf. n° 148.

¹¹³⁷ Cf. n° 008.

II.B.3.3.3.2.1.2.1. Variante CC.3-30.

La main portée vers le haut est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut.



La variante CC.3-30 est illustrée par 1 objet¹¹³⁸. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.2.2. Variante CC.3-31.

La main portée vers le haut est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.



La variante CC.3-31 est illustrée par 1 objet¹¹³⁹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.2.3. Variante CC.3-32.

¹¹³⁸ Cf. n° 269.

¹¹³⁹ Cf. n° 267.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas.

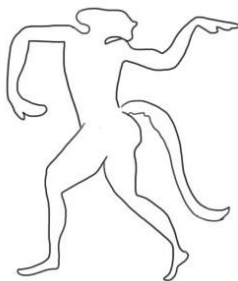


La variante CC.3-32 est illustrée par 1 objet. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.3. *Schemata* d'invitation.

II.B.3.3.3.2.1.3.1. Variante CC.3-33.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le bas. La ligne des épaules est inclinée vers l'arrière.



La variante CC.3-33 est illustrée par 1 objet¹¹⁴⁰. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

¹¹⁴⁰ Cf. n° 285.

II.B.3.3.3.2.1.3.2. Variante CC.3-34.

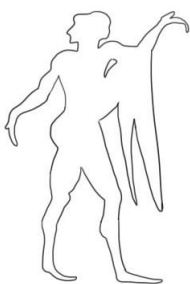
La main portée vers le haut est à la verticale vers le bas. La paume est vers l'extérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est vers le bas.



La variante CC.3-34 est illustrée par 1 objet¹¹⁴¹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.3.3. Variante CC.3-35.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur.



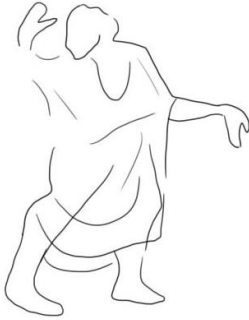
La variante CC.3-35 est illustrée par 1 objet¹¹⁴². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est fléchi – presque tendu. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est décalé vers le haut par rapport au bras. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.3.4. Variante CC.3-36.

¹¹⁴¹ Cf. n° 285.

¹¹⁴² Cf. n° 021.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur.



La variante CC.3-36 est illustrée par 1 objet¹¹⁴³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.3.5. Variante CC.3-37.

La main portée vers le haut est oblique vers le bas et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. La ligne des épaules est légèrement inclinée vers l'avant.



La variante CC.3-37 est illustrée par 1 objet¹¹⁴⁴. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est tendu. Le bras et l'avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.3.6. Variante CC.3-38.

¹¹⁴³ Cf. n° 429.

¹¹⁴⁴ Cf. n° 470.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. La ligne des épaules peut être inclinée vers l'avant.



La variante CC.3-38 est illustrée par 1 objet¹¹⁴⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est (1) oblique vers le bas et l'extérieur ou (2) à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le haut ou (2) oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est tendu. Le bras et l'avant-bras sont (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. Les membres inférieurs sont tendus ou légèrement fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.3.7. Variante CC.3-39.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut ou à l'horizontale tournée vers l'intérieur. La paume est vers l'intérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur.



La variante CC.3-39 est illustrée par 2 objets¹¹⁴⁶. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut, (1) vers l'extérieur ou (2) ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est (1) oblique vers le bas et l'extérieur ou (2) à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) oblique vers le haut. Les membres inférieurs sont fléchis ou tendus. Les pieds sont à plat ou sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.3.8. Variante CC.3-40.

¹¹⁴⁵ Cf. n° 455.

¹¹⁴⁶ Cf. n° 127 et 516.

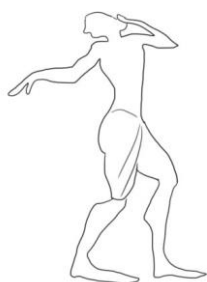
La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'intérieur.



La variante CC.3-40 est illustrée par 1 objet¹¹⁴⁷. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il est décalé vers le haut par rapport au bras. Les membres inférieurs sont fléchis. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.3.9. Variante CC.3-41.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le buste est légèrement incliné vers l'arrière.



La variante CC.3-41 est illustrée par 1 objet¹¹⁴⁸. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.3.10. Variante CC.3-42.

¹¹⁴⁷ Cf. n° 274.

¹¹⁴⁸ Cf. n° 229.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est vers le bas. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas.



La variante CC.3-42 est illustrée par 1 objet¹¹⁴⁹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est tendu – éventuellement légèrement fléchi. Le bras et l'avant sont obliques vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.3.11. Variante CC.3-43.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. Elle est fermée en poing et tient une outre de vin.



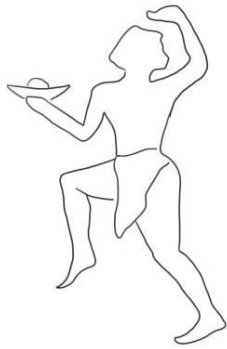
La variante CC.3-43 est illustrée par 1 objet¹¹⁵⁰. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à la verticale vers le bas. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.3.12. Variante CC.3-44.

La main portée vers le haut est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est fermée en poing. Elle tient une coupe à vin par le pied.

¹¹⁴⁹ Cf. n° 246.

¹¹⁵⁰ Cf. n° 106.



La variante CC.3-44 est illustrée par 1 objet¹¹⁵¹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle aigu.

Il est levé haut. La cuisse est à l'horizontale vers l'avant. Le membre inférieur porté en arrière est presque tenu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.4. *Schemata* d'acceptation.

II.B.3.3.3.2.1.4.1. Variante CC.3-45.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La ligne des épaules est légèrement inclinée vers l'arrière.



La variante CC.3-45 est illustrée par 2 objets¹¹⁵². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est (1) oblique vers le bas et l'extérieur ou (2) à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est (1) oblique vers le haut et l'extérieur ou (2) à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est fléchi ou tendu. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à l'horizontale

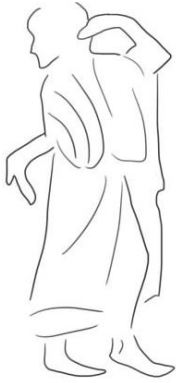
vers l'extérieur ou (2) dans l'alignement du bras. Les membres inférieurs sont fléchis. Celui porté en avant peut être levé. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.1.4.2. Variante CC.3-46.

¹¹⁵¹ Cf. n° 496.

¹¹⁵² Cf. n° 210 et 148.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas, vers l'intérieur ou l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. La ligne des épaules est inclinée vers l'arrière.



La variante CC.3-46 est illustrée par 2 objets¹¹⁵³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est (1) à la verticale vers le bas ou (2) oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) oblique vers le bas et l'extérieur ou (2) à l'horizontale vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Celui porté en arrière peut être tendu. Les pieds sont à plat ou sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.2. *Schemata* de danse armée.

II.B.3.3.3.2.2.1. *Schemata* de mise en garde.

II.B.3.3.3.2.2.1.1. Variante CC.3-47.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Elle tient une épée. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est emmitouflée dans une étoffe.



La variante CC.3-47 est illustrée par 1 objet¹¹⁵⁴. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est tendu. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Celui porté en arrière est tendu. Il est représenté de

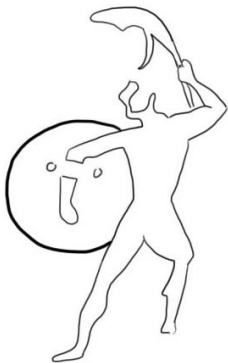
¹¹⁵³ Cf. n° 464 et 476.

¹¹⁵⁴ Cf. n° 298.

face. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.2.1.2. Variante CC.3-48.

La main portée vers le haut est fermée en poing. Elle tient une lance. Le membre supérieur porté vers le bas tient un bouclier.



La variante CC.3-48 est illustrée par 1 objet¹¹⁵⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le coude est tourné vers le haut. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est fermée en poing. Elle est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Le bouclier est vu d'en-dessous. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est sur la pointe. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est à plat et dans un sens opposé au pied porté en avant. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.2.2. *Schemata* de mise en garde et échappée.

II.B.3.3.3.2.2.2.1. Variante CC.3-49.

La main portée vers le haut est fermée en poing. Elle tient une lance. Le membre supérieur porté vers le bas tient un bouclier.

La variante CC.3-49 est illustrée par 1 objet. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière.

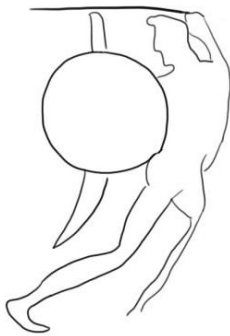


¹¹⁵⁵ Cf. n° 190.

Il est porté à l'horizontale vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.2.2. Variante CC.3-50.

La main portée vers le haut est fermée en poing. Elle tient une lance. Le membre supérieur porté vers le bas tient un bouclier.



La variante CC.3-50 est illustrée par 2 objets¹¹⁵⁶. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est dans l'alignement de l'avant-bras. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bouclier est représenté de face. Les membres inférieurs sont fléchis. Celui porté en arrière est porté loin vers l'extérieur. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.2.3. Variante CC.3-51.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'intérieur. Elle tient une épée. Le membre supérieur porté vers le bas tient un bouclier. Les membres inférieurs sont exagérément écartés.



La variante CC.3-51 est illustrée par 1 objet¹¹⁵⁷. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est tendu. Le bras et l'avant-bras sont à la verticale vers le haut. La main est fermée en poing. L'épée tenue est oblique vers le haut et l'intérieur. Elle s'inscrit au-dessus de la tête. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est à l'horizontale vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle très aigu. La cuisse est

¹¹⁵⁶ Cf. par exemple le n° 292.

¹¹⁵⁷ Cf. n° 294.

oblique vers le haut et l'extérieur. La jambe est oblique vers le bas et vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle obtus. La cuisse est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La jambe est à l'horizontale vers l'extérieur. Les pieds sont sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.2.4. Variante CC.3-52.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. Elle tient une lance. Le membre supérieur porté vers le bas tient un bouclier. Les membres inférieurs sont exagérément écartés.



La variante CC.3-52 est illustrée par 1 objet. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est fermée en poing. L'épée tenue est oblique vers le bas et l'intérieur. Elle s'inscrit au-dessus de la tête. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle très aigu. La cuisse est oblique vers le haut et l'extérieur. La jambe est oblique vers le bas et vers l'intérieur. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle obtus. La cuisse est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La jambe est à l'horizontale vers l'extérieur. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.3. *Schemata* de joueuse de crotales.

II.B.3.3.3.2.3.1. Variante CC.3-53.

La variante CC.3-53 est illustrée par 1 objet¹¹⁵⁸. Les mains tiennent des crotales. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est fermée en poing et dans l'alignement de l'avant-bras. La crotale est positionnée à l'horizontale



¹¹⁵⁸ Cf. n° 223.

vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est tendu. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et l'extérieur. La main est fermée en poing et dans l'alignement de l'avant-bras. La crotale est positionnée obliquement vers le haut et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.3.2. Variante CC.3-54.



La variante CC.3-54 est illustrée par 1 objet¹¹⁵⁹. Les mains tiennent des crotales. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La main est fermée en poing et dans l'alignement de l'avant-bras. La crotale est positionnée à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est tendu. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et l'extérieur. La main est fermée en poing. Elle est à la verticale vers le bas. La crotale est positionnée à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe et représenté de face. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.3.2.3.3. Variante CC.3-55.



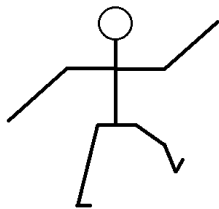
La variante CC.3-55 est illustrée par 1 objet¹¹⁶⁰. Les mains tiennent des crotales. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le coude est tourné vers le haut. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et l'extérieur. Il est décalé vers le bas par rapport au bras. La main est fermée en poing. Elle est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est vers le bas. La crotale est à la

¹¹⁵⁹ Cf. n° 223.

¹¹⁶⁰ Cf. n° 358.

verticale vers le bas. La crotale est positionnée à la verticale vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement mesuré mais extraverti et tournant.

II.B.3.3.4. *Schema* CD.3



Le *schema* CD.3 correspond au sous-type C.3 combiné au mode d'exécution D. Les membres inférieurs introduisent désormais un mouvement très rapide, voire bondissant. L'axe du corps peut être oblique, porté vers l'avant ou l'arrière du corps. Nous relevons vingt-sept variantes.

Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.3.3.4.1. Sans retournement.

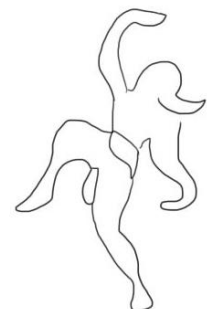
II.B.3.3.4.1.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.3.3.4.1.1.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.3.3.4.1.1.1.1. Variante CD.3-1.

Les membres inférieurs sont tendus ou fléchis. La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'intérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'intérieur. La paume est vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est levé haut.

La variante CD.3-1 est illustrée par 2 objets¹¹⁶¹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas



¹¹⁶¹ Cf. n° 499 et 503.

est en arrière. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle aigu. La cuisse est oblique vers le haut et l'extérieur. La jambe est oblique vers le bas et (1) l'extérieur ou (2) ramenée vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.1.1.1.2. Variante CD.3-2.

Le membre supérieur porté vers le haut encadre la tête. Le membre inférieur porté en avant est levé haut.

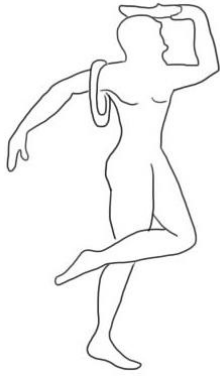


La variante CD.3-2 est illustrée par 1 objet¹¹⁶². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Le bras est oblique vers le haut et l'intérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Il s'inscrit au-dessus de la tête. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Il est fléchi. Le bras et l'avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est décalé vers le haut par rapport au bras. La main est ouverte. Elle est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle obtus. La cuisse est à l'horizontale vers l'extérieur. La jambe est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.1.1.1.3. Variante CD.3-3.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'intérieur. Elle pose une couronne sur la tête. La paume est vers le bas. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est levé et rabattu sur le membre inférieur port en arrière.

¹¹⁶² Cf. n° 516.



La variante CD.3-3 est illustrée par 1 objet¹¹⁶³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est fléchi. Il forme un angle obtus. Le coude est tourné vers le haut. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle aigu. La jambe, oblique vers le bas et l'intérieur, s'inscrit sur la cuisse du membre inférieur porté en arrière. Ce dernier est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.1.1.1.4. Variante CD.3-4.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. Elle tient un objet long. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est emmitouflée dans une étoffe. La ligne des épaules est inclinée d'un côté. Le membre inférieur porté en avant est levé.



La variante CD.3-4 est illustrée par 1 objet. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est fléchi et s'inscrit entièrement au-dessus de la tête. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est fléchi. Le bras est à la verticale vers le bas. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. La cuisse est oblique vers le bas et l'extérieur. La jambe est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.1.1.2. *Schemata* de quête et d'approche.

II.B.3.3.4.1.1.2.1. Variante CD.3-5.

¹¹⁶³ Cf. n° 498.

La main portée vers le haut est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est levé haut.



La variante CD.3-5 est illustrée par 1 objet¹¹⁶⁴. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur.

L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle aigu. La cuisse est oblique vers le haut et l'extérieur. La jambe est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.1.1.2.2. Variante CD.3-6.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est levé haut.



La variante CD.3-6 est illustrée par 1 objet¹¹⁶⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle obtus. Il forme appui. Le

membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Le pied est levé à hauteur du fessier. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.1.1.2.3. Variante CD.3-7.

¹¹⁶⁴ Cf. n° 182.

¹¹⁶⁵ Cf. n° 267.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La paume est vers l'extérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et ramené vers l'intérieur. La paume est vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est levé haut.



La variante CD.3-7 est illustrée par 1 objet¹¹⁶⁶. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit.

La cuisse est à l'horizontale vers l'extérieur. La jambe est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.1.1.2.4. Variante CD.3-8.

La main portée vers le haut est fermée en poing. Elle est à la verticale vers le haut. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est vers le bas. Les membres inférieurs sont écartés, exposant l'entrejambe.



La variante CD.3-8 est illustrée par 1 objet¹¹⁶⁷. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont pliés en angle droit. Les pieds sont à plat. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

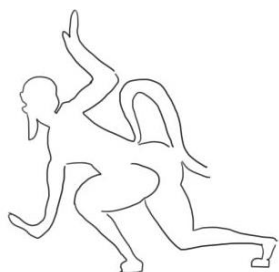
La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.1.1.2.5. Variante CD.3-9.

¹¹⁶⁶ Cf. n° 285.

¹¹⁶⁷ Cf. n° 182.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est vers le bas. Le buste est fortement incliné vers l'avant.

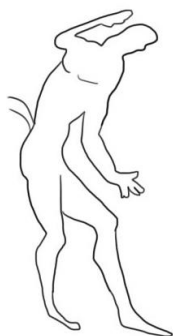


La variante CD.3-9 est illustrée par 1 objet¹¹⁶⁸. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est tendu. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit ou en angle obtus. Le pied est à plat ou levé. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.1.1.3. *Schemata* d'invitation.

II.B.3.3.4.1.1.3.1. Variante CD.3-10.

La main portée vers le haut est oblique vers le haut et vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La paume est vers le bas. Le buste est incliné vers l'avant. Le membre inférieur porté en avant est levé.



La variante CD.3-10 est illustrée par 1 objet. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est fléchi. Le bras est à la verticale vers le bas. L'avant-bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle obtus. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.1.1.3.2. Variante CD.3-11.

¹¹⁶⁸ Cf. n° 205.

La main portée vers le haut est à la verticale vers le haut. La paume est vers l'intérieur. Le membre inférieur porté vers le bas est ramené vers l'avant. La main est oblique vers le haut et vers l'extérieur. La paume est vers l'intérieur. Le buste est incliné vers l'avant.



La variante CD.3-11 est illustrée par 1 objet. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Il est près du buste. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est tendu. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le pied est sur la pointe. Les cuisses sont parallèles. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.1.1.3.3. Variante CD.3-12.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'extérieur. Elle tient une fleur qu'elle tend à un second personnage. La paume est vers le haut. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. Elle prend un pan du vêtement du second personnage. Le buste est fortement incliné vers l'avant.

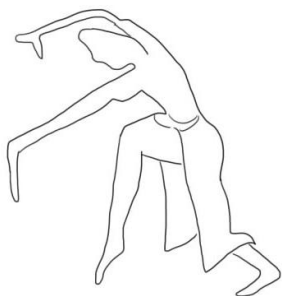


La variante CD.3-12 est illustrée par 1 objet¹¹⁶⁹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. Le membre supérieur porté vers le bas est fléchi. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est légèrement décalé vers le haut par rapport au bras. Le membre inférieur porté en avant est tendu. Il forme appui. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Le pied est sur la pointe. Les cuisses sont parallèles et jointes. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti. La disposition des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

¹¹⁶⁹ Cf. n° 107.

II.B.3.3.4.1.1.3.4. Variante CD.3-13.

Le membre supérieur porté vers le haut encadre la tête. La main est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est levé haut.



La variante CD.3-13 est illustrée par 1 objet¹¹⁷⁰. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et vers l'intérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'intérieur. Il s'inscrit au-dessus de la tête. La main s'inscrit devant le visage. Le membre supérieur porté vers le bas est tendu. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle obtus. La cuisse est à l'horizontale vers l'extérieur. La jambe est oblique vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.1.1.3.5. Variante CD.3-14.

Le membre supérieur porté vers le haut encadre la tête. Le buste est incliné vers l'arrière. Le membre inférieur porté en avant est levé haut.



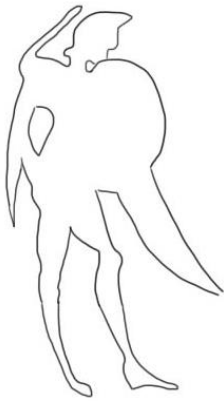
La variante CD.3-14 est illustrée par 1 objet¹¹⁷¹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Le bras est à la verticale vers le haut. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Il s'inscrit au-dessus de la tête. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est tendu. Le bras et l'avant-bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle aigu. La cuisse est oblique vers le haut et l'extérieur. La jambe est à la

¹¹⁷⁰ Cf. n° 336.

¹¹⁷¹ Cf. n° 379.

verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.1.2. *Schemata* de danse armée et de mise en garde : la variante CD.3-15.



La variante CD.3-15 est illustrée par 1 objet¹¹⁷². La main portée vers le haut est fermée en poing. Le membre supérieur porté vers le bas tient un bouclier. Le membre inférieur porté en avant est levé. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Il est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est levé. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.2. Avec retournement.

II.B.3.3.4.2.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.3.3.4.2.1.1. *Schemata* d'ouverture : la variante CD.3-17.



La variante CD.3-17 est illustrée par 1 objet¹¹⁷³. Les membres sont tendus. La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'intérieur. La paume est vers l'extérieur. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est levé haut. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. La cuisse est à l'horizontale vers l'extérieur. La jambe est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Il forme appui. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

¹¹⁷² Cf. n° 300.

¹¹⁷³ Cf. n° 035.

II.B.3.3.4.2.1.2. *Schemata* de quête et d'approche : la variante CD.3-18.

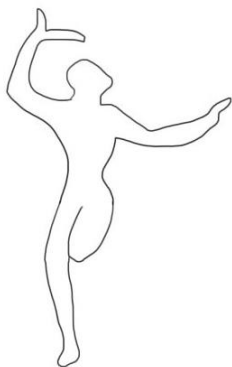


La variante CD.3-18 est illustrée par 1 objet¹¹⁷⁴. Les membres supérieurs sont très légèrement fléchis – presque tendus. La main portée vers le haut est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est vers le bas. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est vers le bas. Les membres inférieurs sont dans des sens de direction opposés. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en arrière. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en avant. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est décalé vers le bas par rapport au bras. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle obtus. Il forme appui. La cuisse est oblique vers le bas et vers l'extérieur. La jambe est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Le pied est légèrement levé. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.2.1.3. *Schemata* d'invitation.

II.B.3.3.4.2.1.3.1. Variante CD.3-19.

Variante CD.3-19 : La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut.



La variante CD.3-19 est illustrée par 1 objet¹¹⁷⁵. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

¹¹⁷⁴ Cf. n° 252.

¹¹⁷⁵ Cf. n° 503.

II.B.3.3.4.2.1.3.2. Variante CD.3-20.

Le membre supérieur porté vers le haut encadre la tête. La main est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est vers le bas. La main portée vers le bas est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est levé haut.



La variante CD.3-20 est illustrée par 2 objets¹¹⁷⁶. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle aigu. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est tendu. Le bras et l'avant-bras sont à l'horizontale vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle aigu. La cuisse est oblique vers le haut et l'extérieur. La jambe est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Il forme appui. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.2.1.3.3. Variante CD.3-21.

La main portée vers le haut est à l'horizontale vers l'intérieur. Elle s'inscrit au-dessus de la tête. La main portée vers le bas est fermée en poing. Le membre inférieur porté en avant est levé haut.



La variante CD.3-21 est illustrée par 1 objet¹¹⁷⁷. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est tendu. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et l'extérieur. Le membre

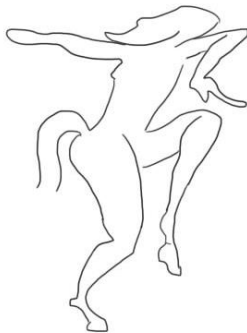
¹¹⁷⁶ Cf. n° 336 et 337.

¹¹⁷⁷ Cf. n° 266.

inférieur porté en avant est plié en angle droit. La cuisse est oblique vers le haut et l'extérieur. La jambe est oblique vers le bas et l'extérieur. Le membre inférieur porté en arrière forme appui. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.2.1.3.4. Variante CD.3-22.

Le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle très aigu. La main est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est vers le bas. Le membre supérieur porté vers le bas est tendu. La main est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est levé haut.



La variante CD.3-22 est illustrée par 1 objet¹¹⁷⁸. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Le coude pointe vers le haut. Le bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle aigu. La cuisse est oblique vers le haut et l'extérieur. La jambe est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Il forme appui. Le pied est à plat. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.2.1.3.5. Variante CD.3-23.

Le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle aigu. La main portée vers le bas est oblique vers le bas et l'extérieur. La paume est vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est levé très haut.



La variante CD.3-23 est illustrée par 1 objet¹¹⁷⁹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Il est plié en angle obtus. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et vers l'extérieur. Le membre

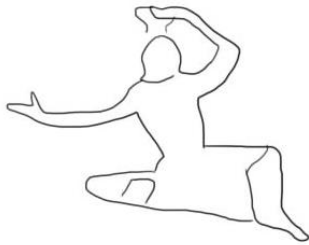
¹¹⁷⁸ Cf. n° 336.

¹¹⁷⁹ Cf. n° 141.

inférieur porté en avant est plié en angle droit. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le pied est levé à hauteur de la moitié du dos. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.2.1.3.6. Variante CD.3-24.

Le membre supérieur porté vers le haut tient une coupe à vin au-dessus de la tête. La main portée vers le bas est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est levé haut.



La variante CD.3-24 est illustrée par 1 objet¹¹⁸⁰. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. La paume est vers le haut. Le membre supérieur porté en arrière est fléchi. Le bras est oblique vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Le membre inférieur porté en arrière forme appui. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.2.1.3.7. Variante CD.3-25.

Le membre supérieur porté vers le haut tient une palme. La main portée vers le bas est oblique vers le haut et l'extérieur. La paume est vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est levé haut.



La variante CD.3-25 est illustrée par 1 objet¹¹⁸¹. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Celui porté vers le bas est en arrière. Il est fléchi. Le bras et l'avant-bras sont obliques vers le bas et vers l'extérieur. L'avant-bras est décalé vers le haut par rapport au bras. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Il forme appui. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle aigu. Les cuisses sont jointes et

¹¹⁸⁰ Cf. n° 239.

¹¹⁸¹ Cf. n° 487.

parallèles. La jambe en arrière est à l'horizontale vers l'extérieur. Le pied est à la verticale vers le bas. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.2.2. *Schemata* de danse armée.

II.B.3.3.4.2.2.1. *Schemata* de mise en garde et d'échappée.

II.B.3.3.4.2.2.1.1. Variante CD.3-26.

La main portée vers le haut est fermée en poing. Le membre supérieur porté vers le bas tient un bouclier. Le membre inférieur porté en avant est levé haut.



La variante CD.3-26 est illustrée par 2 objets¹¹⁸². Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Il est plié en angle droit. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) oblique vers le haut et vers l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le haut ou (2) oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. La cuisse est oblique vers le bas et l'extérieur. La jambe est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi ou tendu. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.3.3.4.2.2.1.2. Variante CD.3-27.

Le membre supérieur porté vers le haut est plié en angle aigu. La main est fermée en poing. Elle tient une lance. Le membre supérieur porté vers le bas tient un bouclier. Les membres inférieurs sont déportés vers l'arrière du corps. Celui le plus en arrière est levé.



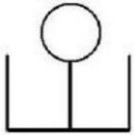
La variante CD.3-27 est illustrée par 1 objet¹¹⁸³. Ainsi, le membre supérieur porté vers le haut est en avant. Le bras est à l'horizontale

¹¹⁸² Cf. n° 295 et 375.

¹¹⁸³ Cf. n° 315.

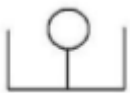
vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté vers le bas est en arrière. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle obtus. Le pied est sur la pointe. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. La posture renvoie à un mouvement bondissant et extraverti.

II.B.4. Type D : position en hauteur des membres supérieurs.



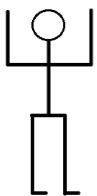
Le type D consiste à placer les membres supérieurs de manière symétrique de part et d'autre de la figure. Ils sont levés au-dessus de la ligne des épaules. Le geste est ainsi ascendant. Le fait de lever les membres supérieurs a pour fonction dans la grande partie des cas de donner de l'élan giratoire au corps.¹¹⁸⁴ Le type indique un mouvement extraverti. Il comporte quatre sous-types qui se différencient par les variations au niveau des bras, des avant-bras et des mains, créant ainsi des manières différentes de le représenter et induisant des variations qui créent une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.4.1. Sous-type 1



Le premier sous-type renvoie à un geste dont les membres supérieurs sont positionnés symétriquement de part et d'autre de la figure. Les bras sont d'ordinaire à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut.

II.B.4.1.1. *Schema* DA.1



Le *schema* DA.1 correspond au sous-type D.1 combiné au mode d'exécution A. Les jambes sont statiques. Nous relevons quatre variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

¹¹⁸⁴ AA.VV. 1963, p. 57.

II.B.4.1.1.1. Sans retournement.

II.B.4.1.1.1.1. *Schemata* de danse de lamentation et geste de se griffer les joues en position agenouillée : la variante DA.1-1.



La variante DA.1-1 est illustrée par 1 objet¹¹⁸⁵. Les membres supérieurs sont portés en avant de la figure. Ils sont pliés en angle aigu. Les bras sont obliques et dirigés vers le bas. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou éventuellement légèrement obliques et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont fermées en poing. Elles s'inscrivent visuellement sur les joues. Les membres inférieurs sont joints. Ils sont pliés en angle droit. Le corps est en appui sur les genoux. Les jambes et les pieds sont portés vers l'arrière. La posture évoque un mouvement introverti et contenu.

II.B.4.1.1.1.2. *Schemata* de danse orgiastique et d'ouverture : la variante DA.1-2.



La variante DA.1-2 est illustrée par 1 objet¹¹⁸⁶. Les membres supérieurs sont portés en avant de la figure. Ils sont pliés en angle droit et positionnés en parallèle. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur. Les mains sont ramenées vers l'intérieur. Elles sont obliques vers le haut. Les paumes sont dirigées vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont joints et tendus. La posture évoque un mouvement peu extraverti et contenu. Seuls les membres supérieurs se meuvent.

II.B.4.1.1.2. Avec retournement. De la danse orgiastique.

II.B.4.1.1.2.1. *Schemata* d'ouverture : la variante DA.1-3.

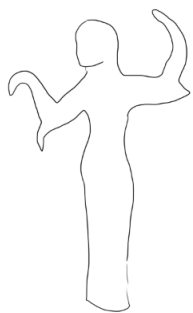
¹¹⁸⁵ Cf. n° 411.

¹¹⁸⁶ Cf. n° 495.

La variante DA.1-3 est illustrée par 1 objet¹¹⁸⁷. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale et dirigé vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main forme un angle droit avec l'avant-bras. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont joints et fléchis. La posture évoque un mouvement extraverti mais contenu. Les membres supérieurs gesticulent de manière importante. Les membres inférieurs commencent à se mouvoir.

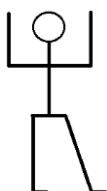


II.B.4.1.1.2.2. *Schemata* d'invitation : la variante DA.1-4.



La variante DA.1-4 est illustrée par 1 objet¹¹⁸⁸. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main forme un angle droit avec l'avant-bras. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est orientée vers le bas. Le membre supérieur porté en avant est plié et forme un angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont joints et tendus. La posture évoque mesurément extraverti et contenu. Seuls les membres supérieurs se meuvent.

II.B.4.1.2. *Schema* DB.1



Le *schema* DB.1 correspond au sous-type D.1 combiné au mode d'exécution B. Les membres inférieurs introduisent désormais un mouvement peu rapide assimilable à la marche. Nous relevons vingt-deux *schemata*. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des

¹¹⁸⁷ Cf. n° 301.

¹¹⁸⁸ Cf. n° 032.

membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.4.1.2.1. Sans retournement.

II.B.4.1.2.1.1. *Schemata* de danse liée : la variante DB.1-1



La variante DB.1-1 est illustrée par 2 objets¹¹⁸⁹. La représentation est géométrique. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les avant-bras sont obliques. Ils sont dirigés vers le haut et les extérieurs. Les membres inférieurs sont peu espacés. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement mesuré et contenu. La position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.4.1.2.1.2. *Schemata* de danse de lamentation.

II.B.4.1.2.1.2.1. *Schemata* de se griffer les joues.

II.B.4.1.2.1.2.1.1. Variante DB.1-2.

Les mains sont entrouvertes et portées sur une joue et en avant du visage.



La variante DB.1-2 est illustrée par 5 objets¹¹⁹⁰. Les membres supérieurs sont portés en avant de la figure. Les bras sont obliques vers le bas. Les avant-bras sont (1) à la verticale vers le haut ou (2) obliques et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont fermées en poing ou entrouvertes. Elles s'inscrivent visuellement sur les joues. L'une des deux mains est d'ordinaire portée en avant du visage. Les membres inférieurs sont tendus, éventuellement fléchis. Les deux pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement introverti et contenu, mais ostentatoire. Le geste consisterait à griffer les joues.

¹¹⁸⁹ Cf. n° 120 et 334.

¹¹⁹⁰ Cf. n° 414, 422, 426, 434 et 447.

II.B.4.1.2.1.2.1.2. Variante DB.1-3.

Les mains sont portées au visage et obliques vers le haut, les coudes pointent vers l'avant.



La variante DB.1-3 est illustrée par 1 objet¹¹⁹¹. Le buste est incliné vers l'avant. Les membres supérieurs sont portés en avant de la figure. Les bras sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur. Les coudes tendent à s'écarter et s'ouvrir. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont entrouvertes. Elles sont dans l'alignement des avant-bras ou obliques vers le haut et l'extérieur. Les paumes sont tournées vers l'intérieur. Les mains s'inscrivent visuellement sur les joues. Les membres inférieurs sont tendus ou légèrement fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement introverti et contenu, mais ostentatoire. Le geste consisterait à griffer les joues.

II.B.4.1.2.1.2.2. *Schemata* de se battre la poitrine.

II.B.4.1.2.1.2.2.1. Variante DB.1-4.

Les membres supérieurs sont représentés de profil, les poings sont portés en avant.



La variante DB.1-4 est illustrée par 1 objet¹¹⁹². Les membres supérieurs sont portés en avant de la figure. Ils sont pliés en angle droit. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur. Les mains sont fermées en poing. Elles sont dans l'alignement des avant-bras et portées en avant du corps. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, contenu et ostentatoire. Le geste consisterait à se frapper la poitrine.

II.B.4.1.2.1.2.2.2. Variante DB.1-5.

¹¹⁹¹ Cf. n° 433.

¹¹⁹² Cf. n° 434.

Les membres supérieurs sont représentés de face, les mains sont fermées en poing de part et d'autre de la tête.



La variante DB.1-5 est illustrée par 8 objets¹¹⁹³. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle aigu. Les bras sont (1) à l'horizontale vers l'extérieur, ou (2) obliques vers le haut. Les avant-bras sont (1) à la verticale vers le haut, ou (2) obliques vers le haut et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont fermées en poing. Elles sont dans l'alignement des avant-bras. Les paumes sont tournées vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont tendus ou légèrement fléchis. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, contenu et ostentatoire. Le geste consisterait à se frapper la poitrine.

II.B.4.1.2.1.3. *Schemata* de danse orgiastique et d'ouverture.

II.B.4.1.2.1.3.1. Variante DB.1-6.

Les bras sont près du buste, la main portée en arrière est fermée en poing, celle portée en avant est ouverte, la paume est tournée vers le haut.



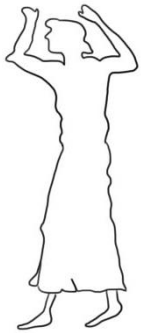
La variante DB.1-6 est illustrée par 1 objet¹¹⁹⁴. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu. Le bras est ramené près du buste. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et porté en avant du corps. La main est ouverte. Elle est oblique, et dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Celui porté en arrière est tendu. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement introverti et contenu.

II.B.4.1.2.1.3.2. Variante DB.1-7.

¹¹⁹³ Cf. n° 414, 445, 446, 447, 449, 480, 481 et 482.

¹¹⁹⁴ Cf. n° 366.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains fermées en poing.



La variante DB.1-7 est illustrée par 3 objets¹¹⁹⁵. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu ou en angle droit. Les bras sont (1) à l'horizontale vers les extérieurs, ou (2) obliques vers le haut ou le bas. Les avant-bras sont obliques, vers le haut et l'extérieur ou ramenés vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont (1) à la verticale vers le haut ou (2) obliques ramenées vers l'intérieur. Les paumes sont tournées vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont d'ordinaire tendus, mais peuvent être fléchis. Le pied porté en arrière est sur la pointe. Celui porté en avant est à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, mais contenu.

II.B.4.1.2.1.3.3. Variante DB.1-8.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, horizontales et tournées vers l'intérieur, paumes vers le haut.



La variante DB.1-8 est illustrée par 1 objet¹¹⁹⁶. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle aigu. Les bras sont (1) à l'horizontale vers les extérieurs, ou (2) obliques vers le haut ou le bas. Les avant-bras sont (1) à la verticale vers le haut, ou (2) obliques vers l'extérieur ou vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont ramenées vers l'intérieur. Elles sont alors positionnées (1) à l'horizontale ou (2) obliquement vers le haut. Les paumes sont tournées vers le haut. Les membres inférieurs sont tendus, ou légèrement fléchis. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, tournant, mais contenu.

II.B.4.1.2.1.3.4. Variante DB.1-9.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras près du buste, mains ouvertes, à la verticale vers le haut, membres inférieurs fléchis.

¹¹⁹⁵ Cf. n° 235, 259 et 002.

¹¹⁹⁶ Cf. n° 470, 481 et 487.



La variante DB.1-9 est illustrée par 2 objets¹¹⁹⁷. Le personnage est schématique. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les avant-bras sont (1) obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs, ou (2) à la verticale vers le haut. Les mains sont dans l'alignement des avant-bras. Elles sont ouvertes. Les membres inférieurs sont pliés en angle droit. Les pieds sont sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti et ostentatoire. Les membres supérieurs gesticulent et les membres inférieurs tendent à se mouvoir de manière plus expressive.

II.B.4.1.2.2. Avec retournement.

II.B.4.1.2.2.1. *Schemata* de danse liée : la variante DB.1-10



La variante DB.1-10 est illustrée par 2 objets¹¹⁹⁸. Le personnage est schématique. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les avant-bras sont obliques. Ils sont dirigés vers le haut et les extérieurs. Les membres inférieurs sont peu espacés. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement mesuré et contenu. La position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.4.1.2.2.2. *Schemata* de danse de lamentation et de battement de poitrine : la variante DB.1-11.

La variante DB.1-11 est illustrée par 8 objets¹¹⁹⁹. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle aigu. Les bras sont (1) à l'horizontale vers l'extérieur, ou (2) obliques vers le haut. Les avant-bras sont (1) à la verticale vers le haut, ou (2) obliques vers le haut et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont fermées en poing. Elles sont



¹¹⁹⁷ Cf. n° 120 et 334.

¹¹⁹⁸ Cf. n° 120 et 334.

¹¹⁹⁹ Cf. n° 414, 445, 446, 447, 449, 480, 481 et 482.

dans l'alignement des avant-bras. Les paumes sont tournées vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont tendus ou légèrement fléchis. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, contenu et ostentatoire. Le geste consisterait à se frapper la poitrine.

II.B.4.1.2.2.3. *Schemata* de danse orgiastique et d'ouverture.

II.B.4.1.2.2.3.1. Variante DB.1-12.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras près du buste, mains entrouvertes, obliques vers les extérieurs, des doigts sont levés.



La variante DB.1-12 est illustrée par 1 objet¹²⁰⁰. Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. La main portée en avant est ouverte. Elle est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. La main portée en arrière est entrouverte. Elle est à l'horizontale vers l'extérieur. L'index et le majeur sont tendus. Les membres inférieurs sont légèrement fléchis.

Les deux pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, tournant, mais contenu. La position des membres supérieurs implique une interaction avec un autre personnage.

II.B.4.1.2.2.3.2. Variante DB.1-13.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, horizontales et tournées vers l'intérieur, paumes vers le haut.

La variante DB.1-13 est illustrée par 3 objets¹²⁰¹. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle aigu. Les bras sont (1) à l'horizontale vers les extérieurs, ou (2) obliques vers le haut ou le bas. Les avant-bras sont (1) à la verticale vers le haut, ou (2) obliques vers l'extérieur ou vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont ramenées vers l'intérieur.



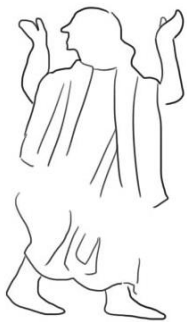
¹²⁰⁰ Cf. n° 318.

¹²⁰¹ Cf. n° 470, 481 et 487.

Elles sont alors positionnées (1) à l'horizontale ou (2) obliquement vers le haut. Les paumes sont tournées vers le haut. Les membres inférieurs sont tendus, ou légèrement fléchis. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, tournant, mais contenu.

II.B.4.1.2.2.3.3. Variante DB.1-14.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, obliques vers les extérieurs, paumes vers le haut.



La variante DB.1-14 est illustrée par 1 objet¹²⁰². Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle aigu. Les bras sont à l'horizontale et dirigés vers l'extérieur. Les avant-bras sont (1) à la verticale vers le haut ou (2) obliques et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques et dirigées vers les extérieurs. Les paumes sont tournées vers l'intérieur et le haut. Le membre inférieur porté en avant est tendu. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement introverti et contenu, mais ostentatoire.

II.B.4.1.2.2.3.4. Variante DB.1-15.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains fermées en poing.



La variante DB.1-15 est illustrée par 3 objets¹²⁰³. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu ou en angle droit. Les bras sont (1) à l'horizontale vers les extérieurs, ou (2) obliques vers le haut ou le bas. Les avant-bras sont obliques, vers le haut et l'extérieur ou ramenés vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont (1) à la verticale vers le haut ou (2) obliques ramenées vers l'intérieur. Les paumes sont tournées vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont d'ordinaire tendus, mais peuvent être fléchis. Le pied porté en arrière est sur la pointe. Celui porté en avant est à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, mais contenu.

¹²⁰² Cf. n° 283.

¹²⁰³ Cf. n° 235, 259 et 002.

II.B.4.1.2.2.3.5. Variante DB.1-16.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, obliques vers les extérieurs, paumes vers le bas.



La variante DB.1-16 est illustrée par 2 objets¹²⁰⁴. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle aigu. Les bras sont à l'horizontale et dirigés vers l'extérieur, ou obliques vers le bas. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut ou obliques ramenés vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le haut et les extérieurs. Les paumes sont orientées vers le bas. Les jambes sont espacées. Elles sont tendues ou fléchies. Les pieds sont à plat ou sur la pointe. La posture évoque un mouvement introverti – plus extraverti que la variante précédente – et contenu, mais ostentatoire.

II.B.4.1.2.2.3.6. Variante DB.1-17.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, parallèles, obliques vers l'intérieur et l'extérieur, paumes vers le bas.



La variante DB.1-17 est illustrée par 1 objet¹²⁰⁵. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu. Les bras sont (1) à l'horizontale vers les extérieurs, ou (2) obliques vers le bas. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut. Les mains sont ouvertes. Elles sont symétriques et obliques, dirigées vers le haut. Les paumes sont tournées vers le bas. La main portée en arrière est dirigée vers l'intérieur. La main portée en avant est dirigée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti et tournant.

II.B.4.1.2.2.3.7. Variante DB.1-18.

¹²⁰⁴ Cf. n° 394, 507.

¹²⁰⁵ Cf. n° 289.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, à l'horizontale vers l'intérieur, paumes vers le bas et vers le haut.



La variante DB.1-18 est illustrée par 1 objet¹²⁰⁶. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs, ou obliques vers le bas. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut ou obliques vers l'extérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont à l'horizontale vers l'intérieur ou légèrement obliques vers le haut. Une paume est tournée vers le haut, tandis que la seconde est tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus. Les deux pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement extraverti et tournant.

II.B.4.1.2.2.3.7. Variante DB.1-19.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, parallèles, obliques vers l'intérieur et l'extérieur, paumes vers le haut.



La variante DB.1-19 est illustrée par 2 objets¹²⁰⁷. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle aigu. Les bras sont (1) à l'horizontale vers les extérieurs, ou (2) obliques vers le haut. Les avant-bras sont (1) à la verticale vers le haut, (2) obliques vers l'extérieur ou (3) obliques vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont symétriques. La main portée en arrière est oblique, dirigée vers le haut et l'intérieur. La main portée en avant est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. Les paumes sont tournées (1) vers le haut, ou (2) l'une vers le haut et la seconde vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus ou fléchis. Les deux pieds sont à plat ou sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti et tournant.

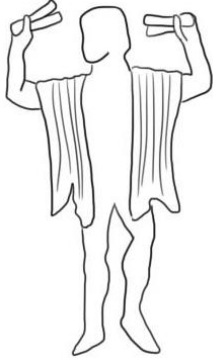
II.B.4.1.2.2.4. *Schemata* de joueurs de crotales.

II.B.4.1.2.2.4.1. Variante DB.1-20.

¹²⁰⁶ Cf. n° 453.

¹²⁰⁷ Cf. n° 454 et 317.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains fermées en poing, crotales à l'horizontale tournées vers l'intérieur.



La variante DB.1-20 est illustrée par 4 objets¹²⁰⁸. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit, en angle aigu ou en angle obtus. Les bras sont (1) à l'horizontale vers les extérieurs, ou (2) obliques vers le haut ou le bas. Les avant-bras sont (1) à la verticale vers le haut, (2) obliques vers l'extérieur ou (3) obliques vers l'intérieur. Les mains sont fermées en poing. Elles tiennent chacune un instrument à percussion composé de deux lamelles qui s'entrechoquent. Les instruments sont tournés vers l'intérieur. Ils sont (1) à l'horizontale, (2) obliques vers le haut ou (3) obliques vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied, à plat ou sur la pointe, est tourné vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en arrière est tendu ou fléchi. Le pied, à plat, est tourné vers l'intérieur. La posture évoque un mouvement extraverti et tournant.

II.B.4.1.2.2.4.2. Variante DB.1-21.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains fermées en poing, crotales à la verticale vers le bas, l'une vers l'intérieur, la seconde vers l'extérieur.

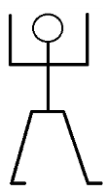


La variante DB.1-21 est illustrée par 2 objets¹²⁰⁹. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle obtus. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. Les mains sont fermées en poing. Elles tiennent chacune un instrument à percussion composé de deux lamelles qui s'entrechoquent. Les instruments sont positionnés obliquement. Ils sont dirigés (1) vers le bas et l'extérieur ou (2) vers le haut et l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti et tournant.

¹²⁰⁸ Cf. n° 023, 024, 021 et 044.

¹²⁰⁹ Cf. n° 325 et 185.

II.B.4.1.3. *Schema* DC.1



Le *schema* DC.1 correspond au sous-type D.1 combiné au mode d'exécution C. Les membres inférieurs introduisent un mouvement plus rapide assimilable à de la marche très rapide ou à de la course. Nous relevons vingt et une variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas

de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.4.1.3.1. Sans retournement.

II.B.4.1.3.1.1. *Schema* de danse liée : la variante DC.1-1.



La variante DC.1-1 est illustrée par 1 objet¹²¹⁰. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu ou en angle obtus. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. Les mains ne sont pas distinguables. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est

sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti de danse liée.

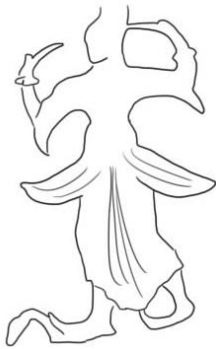
II.B.4.1.3.1.2. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.4.1.3.1.2.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.4.1.3.1.2.1.1. Variante DC.1-2.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, à l'horizontale vers l'intérieur, paumes vers le haut.

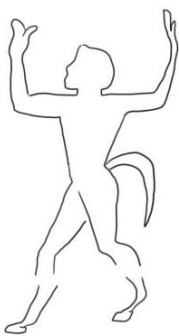
¹²¹⁰ Cf. n° 334.



La variante DC.1-2 est illustrée par 9 objets¹²¹¹. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit, en angle aigu ou en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou éventuellement obliques vers l'intérieur ou l'extérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont ramenées vers l'intérieur et positionnées à l'horizontale. Les paumes sont tournées vers le haut. Les membres inférieurs sont (1) fléchis, (2) pliés en angle droit, ou (3) tendus. Les pieds sont à plat ou sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti et tournoyant.

II.B.4.1.3.1.2.1.2. Variante DC.1-3.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, à la verticale vers le haut, paumes vers l'extérieur.



La variante DC.1-3 est illustrée par 3 objets¹²¹². Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou éventuellement obliques vers l'extérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont (1) dans l'alignement des avant-bras, (2) décalées vers l'intérieur ou (3) décalées vers l'extérieur. Les paumes sont tournées vers les extérieurs. Les membres inférieurs sont tendus ou fléchis. Les pieds sont à plat ou sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti et tournoyant.

II.B.4.1.3.1.2.1.3. Variante DC.1-4.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, parallèles, obliques vers le bas, l'une tournée vers l'extérieur, la seconde vers l'intérieur, paumes vers le bas.

¹²¹¹ Cf. n° 034, 212, 428, 432, 477, 485, 498 et 257.

¹²¹² Cf. n° 201, 353, 006.



La variante DC.1-4 est illustrée par 2 objets¹²¹³. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit, en angle aigu ou en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs, ou obliques vers le bas. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou éventuellement obliques vers l'extérieur ou l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont parallèles. Une main est à l'horizontale vers l'intérieur, ou oblique vers le bas. La seconde est à l'horizontale vers l'extérieur, ou oblique vers le bas. Les paumes sont tournées vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus, fléchis ou pliés en angle droit. Le pied porté en avant est levé ou à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe ou à plat. La posture évoque un mouvement très extraverti et tournoyant.

II.B.4.1.3.1.2.1.4. Variante DC.1-5.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, parallèles, à l'horizontale vers les extérieurs, paumes vers le bas.



La variante DC.1-5 est illustrée par 3 objets¹²¹⁴. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit, en angle aigu ou en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs, ou obliques vers le bas. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou éventuellement obliques vers l'extérieur ou l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont à l'horizontale, ou obliques vers le bas. Elles sont orientées vers les extérieurs et sont ainsi symétriques. Les paumes sont orientées vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus, fléchis ou pliés en angle droit. Le pied porté en avant est levé ou placé sur la pointe. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti et tournoyant.

II.B.4.1.3.1.2.1.5. Variante DC.1-6.

¹²¹³ Cf. n° 328 et 351.

¹²¹⁴ Cf. n° 351, 231 et 250.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, obliques vers le haut, l'une vers l'intérieur, la seconde vers l'extérieur, paumes vers le bas et vers le haut.



La variante DC.1-6 est illustrée par 3 objets¹²¹⁵. Les membres inférieurs sont pliés en angle droit, en angle aigu ou en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs, ou obliques vers le bas. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou éventuellement obliques vers l'extérieur ou l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont à l'horizontale, ou obliques vers le haut. Une main est dirigée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut, ou vers le bas. La seconde main est dirigée vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas, ou vers le haut. Lorsqu'une paume est tournée vers le haut, la seconde sera tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus, fléchis ou pliés en angle droit. Le pied porté en avant est à plat, ou légèrement levé. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti et tournoyant.

II.B.4.1.3.1.2.1.6. Variante DC.1-7.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, à la verticale vers le haut, paumes vers l'intérieur.



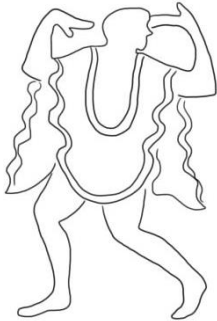
La variante DC.1-7 est illustrée par 5 objets¹²¹⁶. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit, en angle aigu ou en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs, ou obliques vers le haut. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou éventuellement obliques vers l'extérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont à la verticale vers le haut, ou oblique vers les extérieurs. Les paumes sont tournées vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié ou fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi ou tendu. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti et tournoyant.

II.B.4.1.3.1.2.1.7. Variante DC.1-8.

¹²¹⁵ Cf. n° 212, 231 et 310.

¹²¹⁶ Cf. n° 176, 397, 428 et 492.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, à l'horizontale vers l'intérieur, paumes vers le bas et vers le haut.



La variante DC.1-8 est illustrée par 1 objet¹²¹⁷. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou obliques et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont à l'horizontale et ramenées vers l'intérieur. Une paume est orientée vers le haut. La seconde est orientée vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti et tournoyant.

II.B.4.1.3.1.2.2. *Schemata* d'invitation.

II.B.4.1.3.1.2.2.1. Variante DC.1-9.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, oblique, l'une vers le haut, la seconde vers le bas, paumes vers le haut.



La variante DC.1-9 est illustrée par 1 objet¹²¹⁸. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou éventuellement obliques vers l'extérieur. Les mains sont ouvertes. La main portée en avant est oblique, vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée en arrière est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle obtus. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti et tournoyant.

II.B.4.1.3.1.2.2.2. Variante DC.1-10.

¹²¹⁷ Cf. n° 509.

¹²¹⁸ Cf. n° 373.

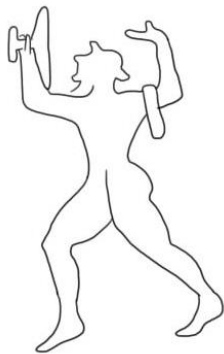
Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, à l'horizontale vers l'intérieur, paumes vers le haut.



La variante DC.1-10 est illustrée par 2 objets ¹²¹⁹. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs, ou obliques vers le haut. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou éventuellement obliques vers l'extérieur ou l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont à l'horizontale et ramenées vers l'intérieur. Elles sont symétriques. Les paumes sont tournées vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est plié. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti et tournoyant.

II.B.4.1.3.1.2.2.3. Variante DC.1-11.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, main en arrière ouverte, à l'horizontale vers l'intérieur, paume vers le haut, main en avant fermée en poing tenant une coupe à vin.



La variante DC.1-11 est illustrée par 1 objet ¹²²⁰. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle obtus. Les bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut. La main portée en arrière est ouverte. Elle est à l'horizontale vers l'intérieur, ou oblique vers le haut. La paume est tournée vers le haut. La main portée en avant est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras et tient une coupe par le pied. L'objet est à la verticale. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Celui porté en arrière est tendu. Les pieds sont sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti et ample.

II.B.4.1.3.2. Avec retournement.

¹²¹⁹ Cf. n° 280 et 513.

¹²²⁰ Cf. n° 498.

II.B.4.1.3.2.1. *Schema* de danse liée : la variante DC.1-12

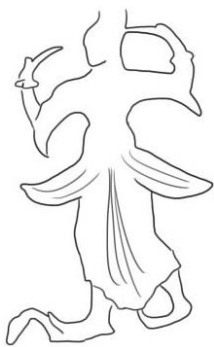


La variante DC.1-12 est illustrée par 1 objet¹²²¹. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu ou en angle obtus. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. Les mains ne sont pas distinguables. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti de danse liée.

II.B.4.1.3.2.2. *Schemata* de danse orgiastique et d'ouverture.

II.B.4.1.3.2.2.1. Variante DC.1-13.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, à l'horizontale vers l'intérieur, paumes vers le haut.



La variante DC.1-13 est illustrée par 9 objets¹²²². Les membres supérieurs sont pliés en angle droit, en angle aigu ou en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou éventuellement obliques vers l'intérieur ou l'extérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont ramenées vers l'intérieur et positionnées à l'horizontale. Les paumes sont tournées vers le haut. Les membres inférieurs sont (1) fléchis, (2) pliés en angle droit, ou (3) tendus. Les pieds sont à plat ou sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti et tournoyant.

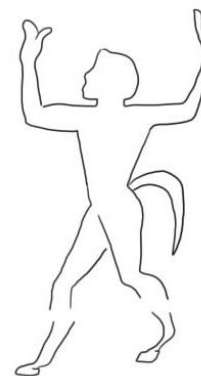
II.B.4.1.3.2.2.2. Variante DC.1-14.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, à la verticale vers le haut, paumes vers l'extérieur.

¹²²¹ Cf. n° 334.

¹²²² Cf. n° 034, 212, 428, 432, 477, 485, 498 et 257.

La variante DC.1-14 est illustrée par 3 objets¹²²³. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou éventuellement obliques vers l'extérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont (1) dans l'alignement des avant-bras, (2) décalées vers l'intérieur ou (3) décalées vers l'extérieur. Les paumes sont tournées vers les extérieurs. Les membres inférieurs sont tendus ou fléchis. Les pieds sont à plat ou sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti et tournoyant.



II.B.4.1.3.2.2.3. Variante DC.1-15.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, parallèles, obliques vers le bas, l'une tournée vers l'extérieur, la seconde vers l'intérieur, paumes vers le bas.



La variante DC.1-15 est illustrée par 2 objets¹²²⁴. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit, en angle aigu ou en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs, ou obliques vers le bas. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou éventuellement obliques vers l'extérieur ou l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont parallèles. Une main est à l'horizontale vers l'intérieur, ou oblique vers le bas.

La seconde est à l'horizontale vers l'extérieur, ou oblique vers le bas. Les paumes sont tournées vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus, fléchis ou pliés en angle droit. Le pied porté en avant est levé ou à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe ou à plat. La posture évoque un mouvement très extraverti et tournoyant.

II.B.4.1.3.2.2.4. Variante DC.1-16.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, parallèles, obliques, l'une vers l'intérieur, la seconde vers l'extérieur, paumes vers le haut.

¹²²³ Cf. n° 201, 353, 006.

¹²²⁴ Cf. n° 328 et 351.



La variante DC.1-16 est illustrée par 1 objet¹²²⁵. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle aigu. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou éventuellement obliques vers l'extérieur ou l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont parallèles. Une main est oblique et ramenée vers l'intérieur. La seconde main est oblique et dirigée vers l'extérieur. Les paumes sont tournées vers le haut. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti et tournoyant.

II.B.4.1.3.2.2.5. Variante DC.1-17.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, parallèles, à l'horizontale vers les extérieurs, paumes vers le bas.



La variante DC.1-17 est illustrée par 3 objets¹²²⁶. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit, en angle aigu ou en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs, ou obliques vers le bas. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou éventuellement obliques vers l'extérieur ou l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont à l'horizontale, ou obliques vers le bas. Elles sont orientées vers les extérieurs et sont ainsi symétriques. Les paumes sont orientées vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus, fléchis ou pliés en angle droit. Le pied porté en avant est levé ou placé sur la pointe. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti et tournoyant.

II.B.4.1.3.2.2.6. Variante DC.1-18.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, obliques vers le haut, l'une vers l'intérieur, la seconde vers l'extérieur, paumes vers le bas et vers le haut.

¹²²⁵ Cf. n° 327.

¹²²⁶ Cf. n° 351, 231 et 250.



La variante DC.1-18 est illustrée par 3 objets¹²²⁷. Les membres inférieurs sont pliés en angle droit, en angle aigu ou en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs, ou obliques vers le bas. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou éventuellement obliques vers l'extérieur ou l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont à l'horizontale, ou obliques vers le haut. Une main est dirigée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut, ou vers le bas. La seconde main est dirigée vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas, ou vers le haut. Lorsqu'une paume est tournée vers le haut, la seconde sera tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont tendus, fléchis ou pliés en angle droit. Le pied porté en avant est à plat, ou légèrement levé. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti et tournoyant.

II.B.4.1.3.2.2.7. Variante DC.1-19.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, à l'horizontale vers l'intérieur, paumes vers le haut.



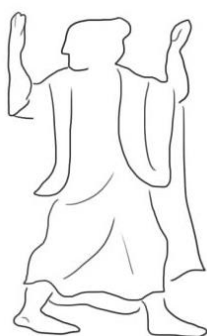
La variante DC.1-19 est illustrée par 2 objets¹²²⁸. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs, ou obliques vers le haut. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou éventuellement obliques vers l'extérieur ou l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont à l'horizontale et ramenées vers l'intérieur. Elles sont symétriques. Les paumes sont tournées vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est plié. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti et tournoyant.

II.B.4.1.3.2.2.8. Variante DC.1-20.

¹²²⁷ Cf. n° 212, 231 et 310.

¹²²⁸ Cf. n° 280 et 513.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, à la verticale vers le haut, paumes vers l'intérieur.

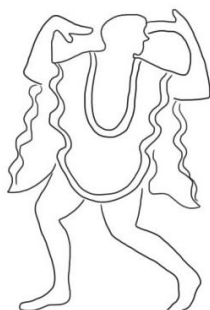


La variante DC.1-20 est illustrée par 5 objets¹²²⁹. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit, en angle aigu ou en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs, ou obliques vers le haut. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou éventuellement obliques vers l'extérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont à la verticale vers le haut, ou oblique vers les extérieurs. Les paumes sont tournées vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié ou fléchi. Le pied est à plat.

Le membre inférieur porté en arrière est fléchi ou tendu. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti et tournoyant.

II.B.4.1.3.2.2.9. Variante DC.1-21.

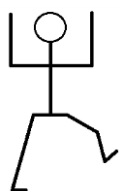
Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, à l'horizontale vers l'intérieur, paumes vers le bas et vers le haut.



La variante DC.1-21 est illustrée par 1 objet¹²³⁰. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut, ou obliques et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont à l'horizontale et ramenées vers l'intérieur. Une paume est orientée vers le haut. La seconde est orientée vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti et tournoyant.

La posture évoque un mouvement très extraverti et tournoyant.

II.B.4.1.4. *Schema* DD.1



Le *schema* DD.1 correspond au sous-type D.1 combiné au mode d'exécution D. Les membres inférieurs introduisent désormais un mouvement très rapide, voire bondissant. L'axe du corps peut être oblique, porté vers l'avant ou l'arrière du

¹²²⁹ Cf. n° 176, 397, 428 et 492.

¹²³⁰ Cf. n° 509.

corps. Nous relevons dix-neuf variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.4.1.4.1. Sans retournement.

II.B.4.1.4.1.1. *Schema* de danse liée : la variante DD.1-1



La variante DD.1-1 est illustrée par 1 objet¹²³¹. La représentation est géométrique. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit, en angle obtus ou en angle aigu. Les bras sont obliques vers le bas et l'extérieur. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur. Les mains ne sont pas distinguables. Les membres inférieurs sont très espacés. Celui porté en avant est fléchi. Il forme appui. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est levé. Il est plié en angle droit ou en angle obtus. La posture évoque un mouvement extraverti, ample et bondissant.

II.B.4.1.4.1.2. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.4.1.4.1.2.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.4.1.4.1.2.1.1. Variante DD.1-2.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, à l'horizontale, l'une tournée vers l'intérieur, paume vers le haut, la seconde vers l'extérieur, paume vers le bas.



La variante DD.1-2 est illustrée par 1 objet¹²³². La ligne des épaules est

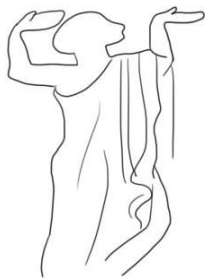
¹²³¹ Cf. n° 334.

¹²³² Cf. n° 221.

inclinée vers l'arrière. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu ou en angle obtus. Les bras sont obliques, dirigés vers le haut ou vers le bas et orientés vers les extérieurs. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut. Les mains sont ouvertes. Elles sont à l'horizontale ou obliques vers le haut. La main portée en arrière est tournée vers l'intérieur. La paume est orientée vers le haut. La main portée en avant est tournée vers l'extérieur. La paume est orientée vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti, rapide et tournoyant.

II.B.4.1.4.1.2.1.2. Variante DD.1-3.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, à l'horizontale, l'une tournée vers l'intérieur, la seconde vers l'extérieur, paumes vers le haut.



La variante DD.1-3 est illustrée par 3 objets¹²³³. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle obtus. Les bras sont (1) à l'horizontale vers les extérieurs, ou (2) obliques vers le haut. Les avant-bras sont (1) à la verticale vers le haut, ou (2) obliques vers l'extérieur ou l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont (1) à l'horizontale, ou (2) obliques vers le haut. Les paumes sont tournées vers le haut. L'une des deux mains est orientée vers l'intérieur, tandis que l'autre est dirigée vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est levé. Il est plié en angle droit ou en angle aigu. Le membre inférieur porté en arrière est tendu ou fléchi. Le pied est à plat ou sur la pointe. Dans le cas du n° 496, le membre inférieur porté en avant passe par-dessus la jambe portée en arrière. La posture évoque un mouvement extraverti et bondissant.

II.B.4.1.4.1.2.1.3. Variante DD.1-4.

Membres supérieurs levés et portés en avant du personnage, bras à l'horizontale, avant-bras obliques vers le haut, mains ouvertes, obliques vers l'intérieur, paumes vers le haut.

¹²³³ Cf. n° 477, 499 et 496.



La variante DD.1-4 est illustrée par 2 objets¹²³⁴. La ligne des épaules peut être inclinée vers l'avant. Les membres supérieurs sont portés en avant de la figure et parallèles. Ils sont pliés en angle obtus. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et vers les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et vers les extérieurs. Les mains sont ouvertes. Elles sont à la verticale vers le haut ou obliques vers l'extérieur. Les paumes sont tournées vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est levé. Il est plié en angle droit ou en angle aigu. Le membre inférieur porté en arrière forme appui. Il est fléchi, ou plié en angle droit ou obtus. Le pied est sur la pointe ou à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, ample et saccadé.

II.B.4.1.4.1.2.1.4. Variante DD.1-5.

Membres supérieurs levés et portés en avant du personnage, bras à l'horizontale, avant-bras obliques vers le haut, membres inférieurs bondissants.



La variante DD.1-5 est illustrée par 1 objet¹²³⁵. Les membres supérieurs sont portés en avant de la figure. L'un est plié en angle droit, l'autre en angle obtus. Les bras sont parallèles. Ils sont à l'horizontale vers l'extérieur. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Il forme appui. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle aigu. Il est levé haut. La posture évoque un mouvement extraverti et bondissant.

II.B.4.1.4.1.2.2. Schemata d'invitation.

II.B.4.1.4.1.2.2.1. Variante DD.1-6.

Membres supérieurs levés et postés de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, avant-bras vers le haut, mains ouvertes, paumes vers l'extérieur.

¹²³⁴ Cf. n° 346 et 301.

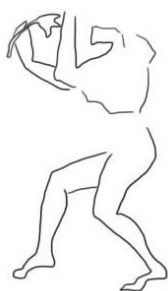
¹²³⁵ Cf. n° 395.



La variante DD.1-6 est illustrée par 1 objet¹²³⁶. Le buste peut être incliné vers l'avant. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit. Les bras sont à l'horizontale et dirigés vers les extérieurs. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut. Les mains sont ouvertes. Elles sont dans l'alignement des avant-bras. Les paumes sont tournées vers l'extérieur. Les cuisses sont rapprochées. Le membre inférieur porté en avant est tendu. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti, rapide et saccadé.

II.B.4.1.4.1.2.2.2. Variante DD.1-7.

Membres supérieurs levés et portés en avant du personnage, bras à l'horizontale, avant-bras obliques et à la verticale vers le haut, mains ouvertes, l'une tient une fleur.



La variante DD.1-7 est illustrée par 1 objet¹²³⁷. Les membres supérieurs sont portés en avant de la figure. L'un est plié en angle droit, le second en angle obtus. Les bras sont parallèles. Ils sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. L'un des deux avant-bras est à la verticale vers le haut. Le second est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le haut. Elle est entrouverte et tient une fleur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle obtus. Il est levé. Le pied pointe vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti et bondissant.

II.B.4.1.4.1.2.2.3. Variante DD.1-8.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras en avant à l'horizontale, bras en arrière oblique vers le haut, main en avant fermée en poing tenant une coupe à vin, main en arrière au-dessus de la tête et à l'horizontale vers l'intérieur, paume vers le haut.

¹²³⁶ Cf. n° 157.

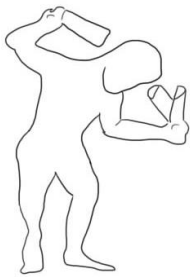
¹²³⁷ Cf. n° 526.



La variante DD.1-8 est illustrée par 1 objet¹²³⁸. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit. Les bras sont (1) à l'horizontale vers l'extérieur, ou (2) obliques vers le haut. Les avant-bras sont (1) à la verticale vers le haut, ou (2) obliques et ramenés vers l'intérieur. La main portée en arrière est ouverte. Elle est à l'horizontale et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée en avant est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle tient une coupe par le pied. L'objet est porté à la bouche du personnage. Le membre inférieur porté en avant est levé. Il est plié. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti, tournoyant et bondissant.

II.B.4.1.4.1.3. *Schemata* de musiciens.

II.B.4.1.4.1.3.1. *Schemata* de joueur de crotales : la variante DD.1-9.



La variante DD.1-9 est illustrée par 2 objets¹²³⁹. La ligne des épaules est fortement inclinée vers l'avant ou l'arrière. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle obtus. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas ou vers le haut et les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs ou les intérieurs. Les mains sont fermées en poing. Elles tiennent chacune un instrument à percussion formé de deux lamelles qui s'entrechoquent. Ces instruments sont obliques, ramenés vers l'intérieur et dirigés vers le haut ou le bas. Le membre inférieur porté en avant est fléchi ou fortement plié. Celui porté en arrière est fléchi ou tendu. Les pieds sont sur la pointe ou à plat. La posture évoque un mouvement très extraverti et tournoyant.

II.B.4.1.4.1.3.2. *Schemata* de joueur de double flûte : la variante DD.1-10.

La variante DD.1-10 est illustrée par 1 objet¹²⁴⁰. Les membres supérieurs sont portés en avant de la figure. Ils sont pliés en angle droit et parallèles. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas et les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur. Les

¹²³⁸ Cf. n° 498.

¹²³⁹ Cf. n° 028 et 209.

¹²⁴⁰ Cf. n° 412.

mains ne sont pas visibles, mais semblent tenir un objet qui est porté à la bouche du personnage. Le sexe, masculin, est en érection. Le membre inférieur porté en avant est levé. Il est plié en angle aigu. Le membre inférieur porté en arrière, qui forme appui, est plié en angle droit. La posture évoque un mouvement extraverti et bondissant.



II.B.4.1.4.2. Avec retournement.

II.B.4.1.4.2.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.4.1.4.2.1.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.4.1.4.2.1.1.1. Variante DD.1-11.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, à l'horizontale et parallèles, l'une tournée vers l'intérieur, la seconde vers l'extérieur, paumes vers le haut.



La variante DD.1-11 est illustrée par 1 objet¹²⁴¹. La ligne des épaules est fortement inclinée sur le côté. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit. Par rapport à la tête, les bras sont à l'horizontale, et les avant-bras à la verticale vers le haut et les mains à l'horizontale – l'une tournée vers l'intérieur, l'autre vers l'extérieur. L'inclinaison du buste entraîne une disposition différente. Ainsi, le bras porté en avant est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale et tournée vers l'intérieur. Le bras porté en arrière est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. Les paumes sont orientées vers le haut. Les mains forment un angle droit avec les avant-bras. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat et dans des directions contraires. La posture renvoie à un mouvement très extraverti et tournant, mais mesuré au niveau des jambes.

¹²⁴¹ Cf. n° 029.

II.B.4.1.4.2.1.1.2. Variante DD.1-12.

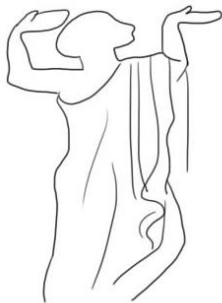
Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, à l'horizontale, tournées vers les extérieurs, paumes vers le bas.



La variante DD.1-12 est illustrée par 1 objet¹²⁴². Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle obtus. Les bras sont (1) à l'horizontale et dirigés vers les extérieurs, ou (2) obliques vers le haut. Les avant-bras sont (1) obliques vers le bas et l'extérieur, ou (2) à la verticale vers le haut. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques vers l'extérieur, dirigées vers le bas ou le haut. Les paumes sont tournées vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Il est levé. La cuisse et le pied sont portés à l'horizontale. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti, ample, tournoyant et bondissant.

II.B.4.1.4.2.1.1.3. Variante DD.1-13.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, à l'horizontale et parallèles, l'une tournée vers l'intérieur, la seconde vers l'extérieur, paumes vers le haut.



La variante DD.1-13 est illustrée par 3 objets¹²⁴³. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle obtus. Les bras sont (1) à l'horizontale vers les extérieurs, ou (2) obliques vers le haut. Les avant-bras sont (1) à la verticale vers le haut, ou (2) obliques vers l'extérieur ou l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont (1) à l'horizontale, ou (2) obliques vers le haut. Les paumes sont tournées vers le haut. L'une des deux mains est orientée vers l'intérieur, tandis que l'autre est dirigée vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est levé. Il est plié en angle droit ou en angle aigu. Le membre inférieur porté en arrière est tendu ou fléchi. Le

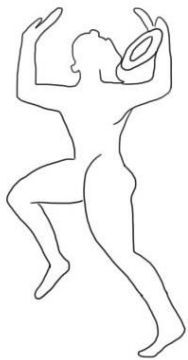
¹²⁴² Cf. n° 350.

¹²⁴³ Cf. n° 477, 499 et 496.

Le pied est à plat ou sur la pointe. Dans le cas du n° 496, le membre inférieur porté en avant passe par-dessus la jambe portée en arrière. La posture évoque un mouvement extraverti et bondissant.

II.B.4.1.4.2.1.1.4. Variante DD.1-14.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, mains ouvertes, obliques vers le haut et tournées l'intérieur, paumes vers le haut.



La variante DD.1-14 est illustrée par 2 objets¹²⁴⁴. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu ou en angle droit. Les bras sont (1) à l'horizontale vers l'extérieur, ou (2) obliques vers le bas. Les avant-bras sont (1) à la verticale vers le haut, ou (2) obliques et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le haut et ramenées vers l'intérieur. Les paumes sont tournées vers le haut. Le membre inférieur porté en avant est plié. Il est levé. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi ou tendu. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti, ample, tournant et bondissant.

II.B.4.1.4.2.1.1.5. Variante DD.1-15.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, bras obliques vers le haut, mains ouvertes, obliques et parallèles, l'une tournée vers l'intérieur, la seconde vers l'extérieur, paumes vers le haut.



La variante DD.1-15 est illustrée par 2 objets¹²⁴⁵. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu ou en angle obtus. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas ou vers le haut, et l'extérieur. Les avant-bras sont (1) à la verticale vers le haut, ou (2) obliques et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont symétriques. Elles sont obliques, dirigées vers le haut. L'une des deux mains est ramenée vers l'intérieur. La seconde est dirigée vers l'extérieur. Les paumes sont tournées vers le haut.

¹²⁴⁴ Cf. n° 331 et 498.

¹²⁴⁵ Cf. n° 331 et 109.

Le membre inférieur porté en avant est peu fléchi. Il forme appui. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle aigu ou en angle obtus. Il est levé haut vers l'arrière. La posture évoque un mouvement extraverti, tournant et éventuellement bondissant.

II.B.4.1.4.2.1.2. *Schemata* d'invitation.

II.B.4.1.4.2.1.2.1. Variante DD.1-16.

Membres supérieurs levés et postés de part et d'autre du personnage, bras à l'horizontale, avant-bras vers le haut, mains ouvertes, paumes vers l'extérieur.



La variante DD.1-16 est illustrée par 1 objet¹²⁴⁶. Le buste peut être incliné vers l'avant. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit. Les bras sont à l'horizontale et dirigés vers les extérieurs. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut. Les mains sont ouvertes. Elles sont dans l'alignement des avant-bras. Les paumes sont tournées vers l'extérieur. Les cuisses sont rapprochées. Le membre inférieur porté en avant est tendu. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti, rapide et saccadé.

II.B.4.1.4.2.1.2.2. Variante DD.1-17.

Membres supérieurs levés et portés en arrière du personnage, bras à l'horizontale, avant-bras à la verticale vers le haut, mains ouvertes, obliques vers l'intérieur, paumes vers le haut.



La variante DD.1-17 est illustrée par 1 objet¹²⁴⁷. Les membres supérieurs sont portés en arrière de la figure. Ils sont parallèles et pliés en angle droit. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le haut et tournées vers l'intérieur. Les paumes sont orientées vers

¹²⁴⁶ Cf. n° 157.

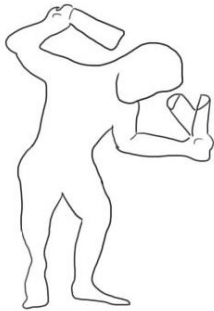
¹²⁴⁷ Cf. n° 243.

l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Il forme appui. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi et levé haut vers l'arrière. La posture évoque un mouvement extraverti, tournant et bondissant.

II.B.4.1.4.2.2. *Schemata* de joueurs de crotales.

II.B.4.1.4.2.2.1. Variante DD.1-18.

Buste incliné vers l'avant, membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, un bras est à l'horizontale, le second oblique vers le bas, les mains sont fermées en poing, les crotales sont tournées vers l'intérieur.



La variante DD.1-18 est illustrée par 2 objets¹²⁴⁸. La ligne des épaules est fortement inclinée vers l'avant ou l'arrière. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit ou en angle obtus. Les bras sont obliques, dirigés vers le bas ou vers le haut et les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs ou les intérieurs. Les mains sont fermées en poing. Elles tiennent chacune un instrument à percussion formé de deux lamelles qui s'entrechoquent. Ces instruments sont obliques, ramenés vers l'intérieur et dirigés vers le haut ou le bas. Le membre inférieur porté en avant est fléchi ou fortement plié. Celui porté en arrière est fléchi ou tendu. Les pieds sont sur la pointe ou à plat. La posture évoque un mouvement très extraverti et tournoyant.

II.B.4.1.4.2.2.2. Variante DD.1-19.

Membres supérieurs levés haut de part et d'autre du personnage, un bras est oblique vers le haut, le second oblique vers le bas, la main en avant tient une crotale tournée vers l'intérieur, la main en arrière est oblique vers le haut et l'intérieur, la paume est vers le haut.



La variante DD.1-19 est illustrée par 1 objet¹²⁴⁹. La ligne des épaules est inclinée vers l'arrière. Le membre supérieur porté en avant est plié en

¹²⁴⁸ Cf. n° 028 et 209.

¹²⁴⁹ Cf. n° 215.

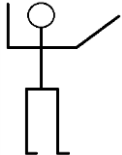
angle droit. Le bras est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle tient un instrument à percussion. L'objet est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont peu fléchis. Les deux pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, tournant et rapide.

II.B.4.2. Sous-type 2



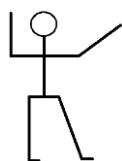
Le second sous-type correspond à un geste dont les bras levés et positionnés asymétriquement. L'un des deux bras est approximativement à l'horizontale vers l'extérieur et l'avant-bras à la verticale vers le haut. Le second bras peut être tendu ou plié en angle obtus.

II.B.4.2.1. *Schema* DA.2



Le *schema* DA.3 correspond au sous-type D.3 combiné au mode d'exécution A. Cependant il est absent des représentations étrusques de danse.

II.B.4.2.2. *Schema* DB.2



Le *schema* DB.2 correspond au sous-type D.2 combiné au mode d'exécution B. Les membres inférieurs introduisent un mouvement peu rapide assimilable à la marche. Nous relevons neuf variantes. Nous distinguons trois dispositions. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les jambes dans le même sens de direction et les membres supérieurs sont dirigés vers l'avant. La seconde présente un retournement incomplet, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des jambes mais les membres supérieurs sont dirigés vers l'avant. La troisième¹²⁵⁰ présente un retournement complet. La tête est positionnée dans un sens inverse à celui des jambes et les

¹²⁵⁰ Nous notons une posture inclassable, sur l'objet n° 204.

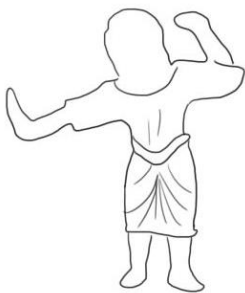
membres supérieurs sont dirigés vers l'arrière. Ces trois dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image

II.B.4.2.2.1. Sans retournement.

II.B.4.2.2.1.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.4.2.2.1.1.1. *Schemata* de refus. Variante DB.2-1.

Buste incliné vers l'avant, membre supérieur en avant tendu, main à la verticale vers le haut, paume vers l'extérieur, membre supérieur en arrière plié, bras à l'horizontale, main ouverte, à l'horizontale, paume vers le haut.

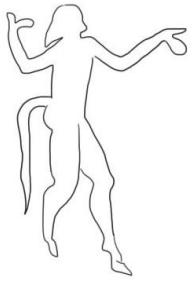


La variante DB.2-1 est illustrée par l'objet¹²⁵¹. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. Elle est décalée vers le bas par rapport à l'avant-bras. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté en avant est tendu. Le bras et l'avant-bras sont dans le même alignement. Ils sont obliques, dirigés vers le bas et l'extérieur. La main est ouverte. Elle forme un angle droit avec l'avant-bras. Elle est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est légèrement fléchi. Celui porté en arrière est tendu. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement extraverti et tournant, mais contenu.

II.B.4.2.2.1.1.1.1. Variante DB.2-2.

Membres supérieurs fléchis de part et d'autre du personnage, main en arrière oblique vers le haut et tournée vers l'intérieur, paume vers le haut, main en avant oblique vers le bas et l'extérieur, paume vers le haut.

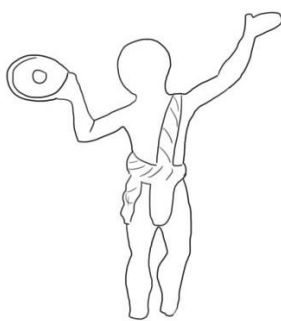
¹²⁵¹ Cf. n° 054.



La variante DB.2-2 est illustrée par 3 objets¹²⁵². Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu, en angle droit ou en angle obtus. Les bras sont symétriques. Ils sont (1) à l'horizontale vers les extérieurs, ou (2) obliques vers le bas. Les avant-bras sont asymétriques. Ils sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs – exceptionnellement ramenés vers l'intérieur dans le cas du n° 483. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le haut. L'une des deux est ramenée vers l'intérieur. La seconde est dirigée vers l'extérieur. Les paumes sont tournées vers le haut. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat ou l'un des deux est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti et tournant, mais contenu.

II.B.4.2.2.1.1.1.2. Variante DB.2-3.

Membres supérieurs fléchis de part et d'autre du personnage, main en arrière tenant une coupe, main en avant à l'horizontale vers l'extérieur, paume vers le haut.



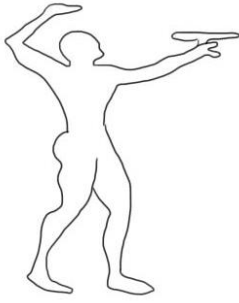
La variante DB.2-3 est illustrée par 1 objet¹²⁵³. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, vers le haut et l'extérieur. La main tient une phiale. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. Il est décalé vers le haut par rapport au bras. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. Elle est décalée vers l'extérieur par rapport à l'avant-bras. La paume est orientée vers le haut. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le membre porté en arrière est tendu. La posture évoque un mouvement extraverti, ample et tournoyant.

II.B.4.2.2.1.1.1.3. Variante DB.2-4.

Membre supérieur en arrière fléchi, main à l'horizontale au-dessus de la tête, paume vers le haut, membre supérieur en avant tendu, main tenant et levant une coupe.

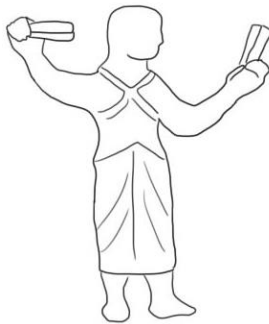
¹²⁵² Cf. n° 251, 483 et 321.

¹²⁵³ Cf. n° 086.



La variante DB.2-4 est illustrée par 1 objet¹²⁵⁴. La tête est légèrement inclinée vers l'arrière. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale et ramenée vers l'intérieur. Elle s'inscrit visuellement au-dessus de la tête du personnage. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté en avant est tendu. Le bras et l'avant-bras, dans le même alignement, sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement du bras. Elle tient une coupe par son pied. L'objet est à la verticale. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti et ample.

II.B.4.2.2.1.2. *Schema* de joueur de crotales : la variante DB.2-5.

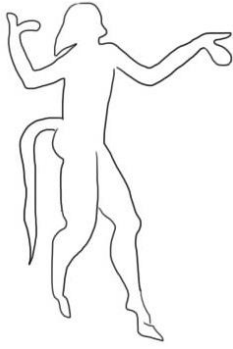


La variante DB.2-5 est illustrée par 1 objet¹²⁵⁵. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, vers le haut et l'extérieur. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle tient un instrument à percussion. L'objet est porté à l'horizontale et ramené vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle tient un instrument à percussion qui est porté obliquement vers le haut et l'extérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, ample et tournoyant, mais contenu.

II.B.4.2.2.2. Avec retournement partiel : variante DB.2-6 et danse orgiastique.

¹²⁵⁴ Cf. n° 501.

¹²⁵⁵ Cf. n° 064.

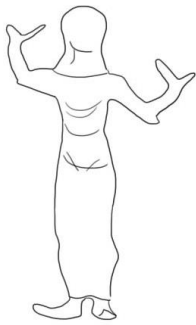


La variante DB.2-6 est illustrée par 3 objets¹²⁵⁶. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu, en angle droit ou en angle obtus. Les bras sont symétriques. Ils sont (1) à l'horizontale vers les extérieurs, ou (2) obliques vers le bas. Les avant-bras sont asymétriques. Ils sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs – exceptionnellement ramenés vers l'intérieur dans le cas du n° 483. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le haut. L'une des deux est ramenée vers l'intérieur. La seconde est dirigée vers l'extérieur. Les paumes sont tournées vers le haut. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont à plat ou l'un des deux est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti et tournant, mais contenu.

II.B.4.2.2.3. Avec retournement : de la danse orgiastique.

II.B.4.2.2.3.1. *Schemata* d'ouverture : la variante DB.2-7.

Les membres supérieurs fléchis de part et d'autre du personnage, bras opposés, l'un vers le haut, le second vers le bas, mains tournées vers l'intérieur, paumes vers le haut.



La variante DB.2-7 est illustrée par 2 objets¹²⁵⁷. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu ou en angle obtus. Les bras sont asymétriques, mais tous deux obliques vers l'extérieur, l'un dirigé vers le bas et l'autre dirigé vers le haut. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et vers l'extérieur ou l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le haut et ramenées vers l'intérieur. Les paumes sont orientées vers le haut. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement extraverti et tournant, mais contenu.

II.B.4.2.2.3.2. *Schemata* d'invitation : la variante DB.2-8.

Le membre supérieur en avant plié, main à l'horizontale vers l'intérieur, paume vers le haut, membre supérieur en arrière tendu, main ouverte oblique vers le bas et l'extérieur, paume vers le haut.

¹²⁵⁶ Cf. n° 251, 483 et 321.

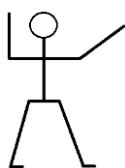
¹²⁵⁷ Cf. n° 063 et 460.



La variante DB.2-8 est illustrée par 1 objet¹²⁵⁸. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté en avant est tendu. Le bras et l'avant-bras sont dans le même alignement. Ils sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur.

La main est ouverte. Elle forme un angle droit avec l'avant-bras. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont légèrement fléchis. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, ample et tournoyant.

II.B.4.2.3. *Schema DC.2*



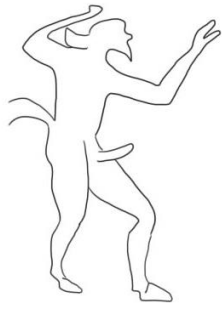
Le *schema DC.2* correspond au sous-type D.2 combiné au mode d'exécution C. Les membres inférieurs introduisent un mouvement plus soutenu assimilable à de la marche très rapide ou à de la course. Nous relevons sept variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.4.2.3.1. Sans retournement : de la danse orgiastique. *Schemata* de quête et d'approche.

II.B.4.2.3.1.1. Variante DC.2-1.

Membres supérieurs pliés de part et d'autre, mains obliques vers le haut, paume en arrière tournée vers l'intérieur, paume en avant tournée vers l'extérieur.

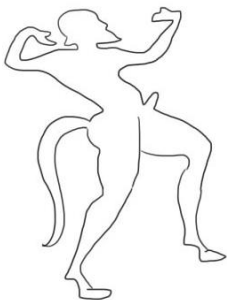
¹²⁵⁸ Cf. n° 455.



La variante DC.2-1 est illustrée par 2 objets¹²⁵⁹. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est tournée vers l'intérieur ou l'extérieur. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est orientée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti et ample.

II.B.4.2.3.1.2. Variante DC.2-2.

Membres supérieurs pliés de part et d'autre du personnage, main en arrière oblique vers le bas, paume vers le haut, main en avant oblique vers le haut, paume vers le bas.



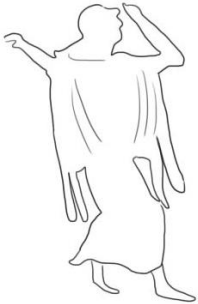
La variante DC.2-2 est illustrée par 1 objet¹²⁶⁰. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Celui porté en arrière est tendu. La posture évoque un mouvement extraverti et ample. La position des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.4.2.3.1.3. Variante DC.2-3.

¹²⁵⁹ Cf. n° 008 et 144.

¹²⁶⁰ Cf. n° 309.

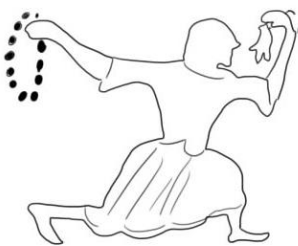
Membres supérieurs pliés de part et d'autre du personnage, main en arrière à l'horizontale, paume vers le bas, main en avant oblique près du visage, fermée en poing, paume vers l'intérieur.



La variante DC.2-3 est illustrée par 1 objet¹²⁶¹. Le membre supérieur porté en arrière est tendu. Le bras et l'avant-bras, dans le même alignement, sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Seul un doigt est tendu. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti, ample et tournoyant.

II.B.4.2.3.1.4. Variante DC.2-4.

Membres supérieurs pliés de part et d'autre du personnage, main en arrière à l'horizontale, fermée en poing et tenant une couronne, main en avant entrouverte à l'horizontale vers l'intérieur et tenant une fleur.



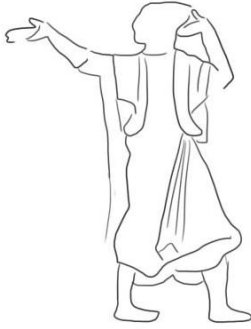
La variante DC.2-4 est illustrée par 1 objet¹²⁶². Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est fermée en poing. Elle est à l'horizontale vers l'extérieur. Elle tient une guirlande. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est entrouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et l'intérieur. Elle tient un motif végétal. La paume est vers le bas. Les membres inférieurs sont très espacés. Celui porté en avant est plié en angle obtus. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti, ample et tournoyant.

¹²⁶¹ Cf. n° 320.

¹²⁶² Cf. n° 238.

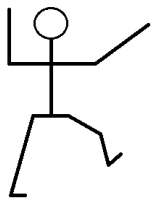
II.B.4.2.3.2. Avec retournement.

II.II.4.2.3.2.1. *Schemata* de danse orgiastique et d'invitation : la variante DC.2-5.



La variante DC.2-5 est illustrée par 1 objet¹²⁶³. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont symétriques : obliques – presque à l'horizontale – vers le bas. La main portée en avant est tournée vers l'intérieur. La main portée en arrière est dirigée vers l'extérieur. Les paumes sont orientées vers le haut. Les membres inférieurs sont tendus. Le pied porté en avant est à plat. Celui porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti, ample et tournoyant. La position des membres supérieurs implique une interaction avec un second personnage.

II.B.4.2.4. *Schema* DD.2



Le *schema* DD.2 correspond au sous-type D.2 combiné au mode d'exécution D. Les membres inférieurs introduisent désormais un mouvement très rapide, voire bondissant. L'axe du corps peut être oblique, porté vers l'avant ou l'arrière du corps. Nous relevons dix variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image¹²⁶⁴.

II.B.4.2.4.1. Sans retournement.

¹²⁶³ Cf. n° 452.

¹²⁶⁴ Seul l'objet n° 423 n'est pas classé dans une variante, les jambes étant manquantes.

II.B.4.2.4.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.4.2.4.1.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.4.2.4.1.1.1. Variante DD.2-1.

Membres supérieurs pliés de part et d'autre du personnage, main en arrière oblique vers le haut et l'intérieur, paume vers le haut, main en avant oblique vers le bas et l'extérieur, paume vers le bas.



La variante DD.2-1 est illustrée par 3 objets¹²⁶⁵. La tête peut être inclinée vers l'avant ou vers l'arrière. L'un des deux membres supérieurs est plié en angle aigu ou en angle droit. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur, ou (2) oblique vers le bas. L'avant-bras est oblique vers le haut. Il est dirigé vers l'extérieur ou ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur.

La paume est tournée vers le haut ou vers le bas. Le second membre supérieur est plié en angle obtus. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) oblique vers le bas. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et vers l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale ou oblique vers le haut ou le bas. La paume est tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. Dans le cas du n° 141, le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit et levé loin en arrière. La posture évoque un mouvement extraverti, ample, rapide, tournoyant voire bondissant.

II.B.4.2.4.1.1.2. Variante DD.2-2.

Membre supérieur en avant plié, main ouverte à l'horizontale vers l'extérieur, paume vers le haut, membre supérieur en arrière tendu et oblique vers le haut, main ouverte à l'horizontale vers l'extérieur, paume vers le haut.

La variante DD.2-2 est illustrée par 1 objet¹²⁶⁶. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique,

¹²⁶⁵ Cf. n° 319, 141 et 509.

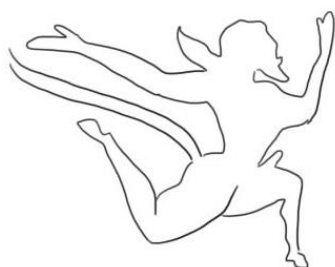
¹²⁶⁶ Cf. n° 367.

dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est orientée vers le haut. Le membre supérieur porté en arrière est tendu. Le bras et l'avant-bras, dans le même alignement, sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Les membres inférieurs sont très espacés. Celui porté en avant est levé. Celui porté en arrière est fléchi et rejeté loin en arrière du corps. La posture évoque un mouvement extraverti, ample, rapide, tournant, voire bondissant.



II.B.4.2.4.1.1.3. Variante DD.2-3.

Variante DD.2-3 : membre supérieur en avant plié, main ouverte à la verticale vers le haut, paume vers l'intérieur, membre supérieur en arrière tendu et oblique vers le haut, main ouverte à l'horizontale vers l'extérieur, paume vers le haut.



La variante DD.2-3 est illustrée par 1 objet¹²⁶⁷. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus – il est presque tendu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle obtus – il est presque en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est tournée vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont très espacés. Celui porté en avant est plié en angle droit. Le pied est levé. Le membre inférieur porté en arrière est fortement levé et rejeté. Il est plié en angle droit. Le pied est à hauteur du milieu du dos. La posture évoque un mouvement extraverti, ample, rapide, tournoyant et bondissant.

II.B.4.2.4.1.2. *Schemata* de quête et d'approche : la variante DD.2-4.

¹²⁶⁷ Cf. n° 182.



La variante DD.2-4 est illustrée par 3 objets¹²⁶⁸. Le membre supérieur porté en arrière – en avant dans le cas du n° 239 –, est plié en angle droit ou en angle aigu. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur, ou (2) oblique vers le haut. L'avant-bras est à la verticale vers le haut, ou oblique vers le haut et l'intérieur. La main est ouverte ou fermée en poing, à la verticale vers le haut, ou à l'horizontale et ramenée vers l'intérieur. La paume est vers le bas ou tournée vers l'extérieur. Dans le cas du n° 239, la main tient une coupe positionnée visuellement au-dessus de la tête du personnage. Le membre supérieur en avant – ou en arrière dans le cas du n° 239, est tendu ou plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur, ou dans l'alignement du bras. La main est fermée en poing, ou ouverte dans le cas du n° 239. Elle tient une coupe par le pied, ou elle est à la verticale vers le haut et la paume est orientée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont très espacés. Celui en avant est levé. Il est fléchi ou plié en angle droit. Le membre inférieur en arrière forme appui. Il est tendu ou fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti, ample, rapide, et bondissant.

II.B.4.2.4.2. *Schema* de danse de combat, de progression et de mise en garde : la variante DD.2-5.



La variante DD.2-5 est illustrée par 3 objets¹²⁶⁹. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu, ou en angle droit. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur, ou (2) oblique vers le haut. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle obtus, ou en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est (1) dans l'alignement de l'avant-bras ou (2) décalée vers l'intérieur par rapport à ce dernier. La main est (1) ouverte ou (2) fermée en poing. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont très espacés. Celui porté en avant est plié en angle droit ou en angle obtus. Le pied est levé ou à plat. Le membre inférieur porté en arrière est (1) plié en angle obtus, (2) légèrement fléchi ou (3) tendu. Le pied est (1) à

¹²⁶⁸ Cf. n° 239, 239 et 337.

¹²⁶⁹ Cf. n° 183, 314 et 422.

plat ou (2) sur la pointe. La posture évoque un mouvement à la fois offensif et défensif, extraverti, ample et rapide.

II.B.4.2.4.2. Avec retournement.

II.B.4.2.4.2.1. *Schemata* de danse orgiastique.

II.B.4.2.4.2.1.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.4.2.4.2.1.1.1. Variante DD.2-6.

Membres supérieurs pliés de part et d'autre du personnage, main en arrière oblique vers le haut et l'intérieur, paume vers le haut, main en avant oblique vers le bas et l'extérieur, paume vers le bas.



La variante DD.2-6 est illustrée par 3 objets¹²⁷⁰. La tête peut être inclinée vers l'avant ou vers l'arrière. L'un des deux membres supérieurs est plié en angle aigu ou en angle droit. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur, ou (2) oblique vers le bas. L'avant-bras est oblique vers le haut. Il est dirigé vers l'extérieur ou ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut ou vers le bas. Le second membre supérieur est plié en angle obtus. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) oblique vers le bas. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et vers l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale ou oblique vers le haut ou le bas. La paume est tournée vers le bas. Les membres inférieurs sont fléchis. Les pieds sont sur la pointe. Dans le cas du n° 141, le membre inférieur porté en arrière est plié en angle droit et levé loin en arrière. La posture évoque un mouvement extraverti, ample, rapide, tournoyant voire bondissant.

II.B.4.2.4.2.1.1.2. Variante DD.2-7.

¹²⁷⁰ Cf. n° 319, 141 et 509.

Membres supérieurs pliés de part et d'autre du personnage, main en arrière à la verticale vers le haut, paume vers l'extérieur, main en avant fermée en poing tenant un sexe masculin fictif.



La variante DD.2-7 est illustrée par 1 objet¹²⁷¹. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle tient un sexe masculin fictif. Les membres inférieurs sont très espacés. Celui porté en avant est plié en angle obtus. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle aigu. Il est levé et rejeté vers l'arrière. La posture évoque un mouvement à la fois extraverti, ample, rapide, tournant, voire bondissant.

II.B.4.2.4.2.1.2. *Schemata* de quête et d'approche. Variante DD.2-8.

Les membres supérieurs pliés de part et d'autre du personnage, main en arrière oblique vers le haut et l'intérieur, paume vers le haut, main en avant tenant et levant une coupe.



La variante DD.2-8 est illustrée par les 2 objets n° 239 et 337. La tête est dans un sens opposé ou concordant à celui des jambes. Le buste est de face. Les membres supérieurs sont disposés de part et d'autre de la figure. Ils sont asymétriques. Le membre supérieur porté en arrière – en avant dans le cas du n° 239 –, est plié en angle droit ou en angle aigu. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur, ou (2) oblique vers le haut. L'avant-bras est à la verticale vers le haut, ou oblique vers le haut et l'intérieur. La main est ouverte ou fermée en poing, à la verticale vers le haut, ou à l'horizontale et ramenée vers l'intérieur. La paume est vers le bas ou tournée vers l'extérieur. Dans le cas du n° 239, la main tient une coupe positionnée visuellement au-dessus de la tête du personnage. Le membre supérieur en avant – ou en arrière dans le cas du n° 239, est tendu ou plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique

¹²⁷¹ Cf. n° 184.

vers le haut et l'extérieur, ou dans l'alignement du bras. La main est fermée en poing, ou ouverte dans le cas du n° 239. Elle tient une coupe par le pied, ou elle est à la verticale vers le haut et la paume est orientée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont très espacés. Celui en avant est levé. Il est fléchi ou plié en angle droit. Le membre inférieur en arrière forme appui. Il est tendu ou fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti, ample, rapide, et bondissant.

II.B.4.2.4.2.1.3. *Schemata* de refus. Variante DD.2-9.

Membre supérieur en arrière plié, main à la verticale vers le haut, paume vers l'extérieur, membre supérieur porté en avant tendu, main ouverte et à l'horizontale vers l'extérieur, paume vers le haut.



La variante DD.2-9 est illustrée par 1 objet¹²⁷². Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. Elle est décalée vers le haut par rapport à l'avant-bras. La paume est tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en avant est tendu. Le bras et l'avant-bras, dans le même alignement, sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement du bras. Les doigts sont écartés. Les membres inférieurs sont très espacés. Celui porté en avant est plié en angle aigu. Il est levé haut devant le personnage. Le pied pointe vers l'avant. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Il est fortement rejeté vers l'arrière. La posture évoque un mouvement extraverti, ample, rapide, tournant et bondissant.

II.B.4.2.4.2.2. *Schema* de danse de combat et de mise en garde : la variante DD.2-10

La variante DD.2-10 est illustrée par 1 objet¹²⁷³. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle obtus. Il tient un bouclier circulaire. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est fermée en poing. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est à l'horizontale vers

¹²⁷² Cf. n° 252.

¹²⁷³ Cf. la tombe n° 522.

l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle tient un objet long et effilé identifiable à une lance. L'objet est oblique, dirigé vers le bas. Les membres inférieurs sont très espacés. Ils sont dans des directions opposées. Le membre inférieur porté en arrière est tendu et levé. Celui porté en avant est fléchi. Le pied est à plat. La posture évoque un mouvement défensif, ample, rapide et tournant.

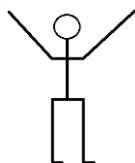


II.B.4.3. Sous-type 3



Le troisième sous-type correspond à un geste dont les bras sont tendus et levés haut de part et d'autre ou en avant de la figure. Le geste est très extraverti.

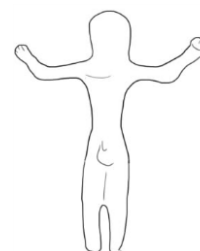
II.B.4.3.1. *Schema* DA.3



Le *schema* DA.3 correspond au sous-type D.3 combiné au mode d'exécution A. Les jambes sont statiques. Nous relevons quatre variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.4.3.1.1. *Schemata* de danse de lamentation et de battement de poitrine : la variante DA.3-1.

La variante DA.3-1 est illustrée par 1 objet¹²⁷⁴. La tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. Les membres supérieurs sont symétriques. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. Les mains sont fermées en poing. Elles sont dans l'alignement des avant-bras. Les paumes sont



¹²⁷⁴ Cf. n° 087.

tournées vers l'avant. Les membres inférieurs sont joints et tendus. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement extraverti et ample, mais à la mobilité mesurée.

II.B.4.3.1.2. *Schemata* de danse orgiastique et d'ouverture.

II.B.4.3.1.2.1. Variante DA.3-2.

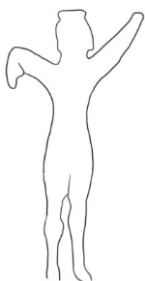
Membres supérieurs portés en avant, tendus et obliques vers le haut et l'extérieur, mains obliques vers le bas et l'extérieur, paumes vers le haut.



La variante DA.3-2 est illustrée par 1 objet¹²⁷⁵. La tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. Les membres supérieurs sont portés en avant de la figure. Ils sont parallèles et tendus. Les bras et les avant-bras, dans le même alignement, sont dirigés vers le haut et l'extérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le bas et l'extérieur. Les paumes sont tournées vers le haut. Les membres inférieurs sont joints et fléchis. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement extraverti et ample, mais retenu.

II.B.4.3.1.2.2. Variante DA.3-3.

Membre supérieur en arrière plié, membre supérieur porté en avant tendu et oblique vers le haut et l'extérieur.

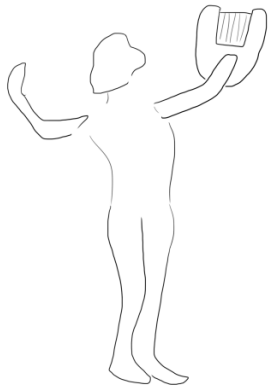


La variante DA.3-3 est illustrée par 1 objet¹²⁷⁶. La tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. Les membres supérieurs sont symétriques. Les bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. L'un des deux avant-bras est dans l'alignement du bras. Le second est ramené vers l'intérieur et vers le bas. Il crée un angle très aigu avec le bras. Les membres inférieurs sont joints et tendus. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement extraverti et ample, mais retenu.

¹²⁷⁵ Cf. n° 338.

¹²⁷⁶ Cf. n° 041.

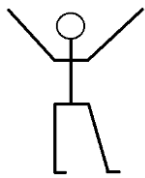
II.B.4.3.1.3. *Schemata* de joueur d'instrument à cordes : la variante DA.3-4.



La variante DA.3-4 est illustrée par 1 objet¹²⁷⁷. La posture présente un retournement. La tête est dans le sens opposé à celui des membres inférieurs. La ligne est épaules est inclinée vers l'arrière. Les membres supérieurs sont symétriques et pliés en angle obtus. Le bras porté en arrière est oblique vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Le bras porté en avant est oblique vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur, mais décalé vers l'intérieur par rapport au bras. La main tient un instrument à cordes identifiables à une cithare. Les membres inférieurs sont très rapprochés et tendus. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement extraverti et ample, mais à la mobilité mesurée.

II.B.4.3.2. *Schema* DB.3. De la danse orgiastique.

Le *schema* DB.3 correspond au sous-type D.3 combiné au mode d'exécution B. Les jambes introduisent désormais un mouvement peu rapide assimilable à la marche. Nous relevons trois variantes.¹²⁷⁸ Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.



II.B.4.3.2.1. *Schemata* d'ouverture : la variante DB.3-1.

¹²⁷⁷ Cf. n° 239.

¹²⁷⁸ L'objet n° 274 n'est intégré à aucune variante en raison de son état de conservation qui empêche une étude détaillée.



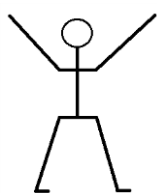
La variante DB.3-1 est illustrée par 1 objet¹²⁷⁹. La posture présente un retournement. La tête est dans le sens opposé à celui des membres inférieurs. Les membres supérieurs sont symétriques. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. Les mains sont ouvertes. Elles sont à l'horizontale vers l'extérieur. Les paumes sont tournées vers le bas. Les membres inférieurs sont peu espacés. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, ample et tournant, mais retenu.

II.B.4.3.2.2. *Schemata* de quête et d'approche : la variante DB.3-2.



La variante DB.3-2 est illustrée par 1 objet¹²⁸⁰. La posture présente un retournement. La tête est dans le sens opposé à celui des membres inférieurs. Les membres supérieurs sont symétriques. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. Les mains sont ouvertes. Elles sont à l'horizontale vers les extérieurs. Les paumes sont tournées vers le haut. Les membres inférieurs sont très espacés. Celui porté en avant est fléchi. Celui porté en arrière est tendu. Les pieds sont sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti, vif et tournant.

II.B.4.3.3. *Schema* DC.3. De la danse orgiastique.



Le *schema* DC.3 correspond au sous-type D.3 combiné au mode d'exécution C. Les membres inférieurs introduisent un mouvement plus soutenu assimilable à de la marche très rapide ou à de la course. Nous relevons cinq variantes.¹²⁸¹ Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

¹²⁷⁹ Cf. n° 320.

¹²⁸⁰ Cf. n° 257.

¹²⁸¹ Cf. n° 011.

II.B.4.3.3.1. Sans retournement.

II.B.4.3.3.1.1. *Schemata* de quête et d'approche : la variante DC.3-1.



La variante DC.3-1 est illustrée par 2 objets¹²⁸². Les membres supérieurs sont tendus. Les bras et les avant-bras, dans le même alignement, sont obliques, dirigés le haut et les extérieurs. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le bas ou le haut et les extérieurs. Les paumes sont tournées vers le haut et l'extérieur. Les membres inférieurs sont très espacés et fléchis. Le pied porté en avant est levé ou posé à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti, ample et très rapide.

II.B.4.3.3.1.2. *Schemata* d'invitation : la variante DC.3-2.



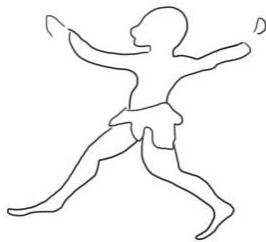
La variante DC.3-2 est illustrée par 1 objet¹²⁸³. Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. Les mains sont ouvertes et sont asymétriques. Celle portée en arrière est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas ou vers le haut. Celle portée en avant est oblique vers le haut ou vers le bas et dirigée vers l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont très espacés et fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti, ample, très rapide et tournant.

II.B.4.3.3.2. Avec retournement.

II.B.4.3.3.2.1. *Schemata* de quête et d'approche : la variante DC.3-3.

¹²⁸² Cf. n° 379 et 285.

¹²⁸³ Cf. n° 269.



La variante DC.3-3 est illustrée par 2 objets¹²⁸⁴. Les membres supérieurs sont tendus. Les bras et les avant-bras, dans le même alignement, sont obliques, dirigés le haut et les extérieurs. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le bas ou le haut et les extérieurs. Les paumes sont tournées vers le haut et l'extérieur. Les membres inférieurs sont très espacés et fléchis. Le pied porté en avant est levé ou posé à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti, ample et très rapide.

II.B.4.3.3.2.2. *Schemata* d'invitation.

II.B.4.3.3.2.2.1. Variante DC.3-4.

Membres supérieurs portés de part et d'autre du personnage et pliés. Main en avant ouverte, oblique vers le bas et l'extérieur, paume vers le bas. Main en arrière ouverte à l'horizontale vers l'extérieur, paume vers le bas.



La variante DC.3-4 est illustrée 1 objet¹²⁸⁵. Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. Les mains sont ouvertes et sont asymétriques. Celle portée en arrière est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée vers le bas ou vers le haut. Celle portée en avant est oblique vers le haut ou vers le bas et dirigée vers l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont très espacés et fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti, ample, très rapide et tournant.

II.B.4.3.3.2.2.2. Variante DC.3-5.

Membres supérieurs portés de part et d'autre du personnage et pliés. Main en avant ouverte, oblique vers le bas et l'extérieur, paume vers le haut. Main en arrière ouverte, oblique vers le haut et l'intérieur, paume vers le haut.

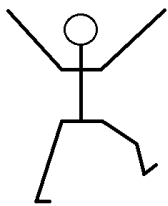
¹²⁸⁴ Cf. n° 379 et 285.

¹²⁸⁵ Cf. n° 269.



La variante DC.3-5 est illustrée par 1 objet¹²⁸⁶. Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le bas ou vers le haut. L'une des deux est ramenée vers l'intérieur, tandis que la seconde est tournée vers l'extérieur. Les paumes sont orientées vers le haut. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Celui porté en arrière est fléchi. Les deux pieds sont sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti, ample, très rapide et tournant.

II.B.4.3.4. *Schema* DD.3



Le *schema* DD.3 correspond au sous-type D.3 combiné au mode d'exécution D. Les membres inférieurs introduisent désormais un mouvement très rapide, voire bondissant. L'axe du corps peut être oblique, porté vers l'avant ou l'arrière du corps. Nous relevons dix variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.4.3.4.1. Sans retournement.

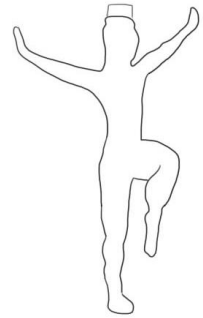
II.B.4.3.4.1.1. *Schemata* de danse orgiastique et d'ouverture.

II.B.4.3.4.1.1.1. Variante DD.3-1.

Membres supérieurs symétriques, tendus et obliques vers le haut et les extérieurs, mains ouvertes, à la verticale vers le haut, paumes vers l'extérieur.

¹²⁸⁶ Cf. n° 159.

La variante DD.3-1 est illustrée par 1 objet¹²⁸⁷. Les membres supérieurs sont tendus. Les bras et les avant-bras, dans le même alignement, sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. Les mains sont ouvertes. Elles sont à la verticale vers le haut. Les paumes sont tournées vers les extérieurs. Les membres inférieurs sont très espacés. Celui porté en avant est levé haut et plié en angle aigu. La cuisse est positionnée à l'horizontale. La jambe est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Le pied est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Il forme appui. Le pied est à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, ample et bondissant.



II.B.4.3.4.1.1.2. Variante DD.3-2.

Membres supérieurs symétriques et pliés, bras à l'horizontale, avant-bras obliques vers le haut et les extérieurs, mains ouvertes, obliques vers le bas et l'extérieur, paumes vers le haut.



La variante DD.3-2 est illustrée par 2 objets¹²⁸⁸. Les membres supérieurs, symétriques, sont tendus ou pliés en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs, ou obliques vers le haut. Les avant-bras sont obliques vers le haut et vers les extérieurs. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le bas et les extérieurs. Les paumes sont tournées vers le haut.

Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Le pied est levé, ou posé à plat. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi ou plié en angle droit. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti, ample, tournant et bondissant.

II.B.4.3.4.1.2. *Schemata* de joueur de crotales : la variante DD.3-3.

¹²⁸⁷ Cf. n° 037.

¹²⁸⁸ Cf. n° 382 et 175.

La variante DD.3-3 est illustrée par 1 objet¹²⁸⁹. Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont obliques vers le haut et les extérieurs. Les mains sont fermées en poing. Elles tiennent chacune un instrument à percussion composé de deux lamelles qui



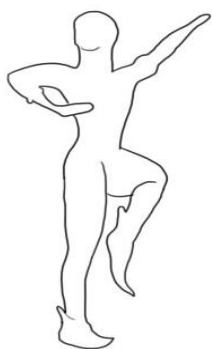
s'entrechoquent. Ces instruments sont oblique vers le haut et ramené vers l'intérieur, ou dirigé vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti, ample, très rapide, et tournant.

II.B.4.3.4.2. Avec retournement. Les *schemata* de la danse orgiastique.

II.B.4.3.4.2.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.4.3.4.2.1.1. Variante DD.3-4.

Membre supérieur en arrière plié, bras à l'horizontale, avant-bras oblique vers le bas et l'intérieur, main ouverte à l'horizontale et tournée vers l'intérieur, paume vers le bas, membre supérieur en avant tendu, oblique vers le haut et l'extérieur, main ouverte dans l'alignement de l'avant-bras, paume vers le haut.



La variante DD.3-4 est illustrée par 1 objet¹²⁹⁰. Le membre supérieur porté en avant est tendu. Le bras et l'avant-bras, dans le même alignement, sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement du bras. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle très aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est à l'horizontale, tournée vers l'intérieur et ramenée près du buste. La paume est orientée vers le bas. Le membre supérieur porté en avant est levé haut et plié en angle aigu. La cuisse est positionnée à l'horizontale. La jambe est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Le pied est

¹²⁸⁹ Cf. n° 291.

¹²⁹⁰ Cf. n° 039.

à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Il forme appui. Le pied est à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, ample et bondissant.

II.B.4.3.4.3.1.2. Variante DD.3-5.

Membres supérieurs symétriques et pliés, bras à l'horizontale, avant-bras obliques vers le haut et les extérieurs, mains ouvertes, obliques vers le bas et l'extérieur, paumes vers le haut.



La variante DD.3-5 est illustrée par 2 objets¹²⁹¹. Les membres supérieurs, symétriques, sont tendus ou pliés en angle obtus. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs, ou obliques vers le haut. Les avant-bras sont obliques vers le haut et vers les extérieurs. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le bas et les extérieurs. Les paumes sont tournées vers le haut. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Le pied est levé, ou posé à plat. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi ou plié en angle droit. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti, ample, tournant et bondissant.

II.B.4.3.4.2.2. *Schemata* de quête et d'approche.

II.B.4.3.4.2.2.1. Variante DD.3-6.

Membres supérieurs symétriques et pliés, avant-bras obliques vers le haut et les extérieurs, mains ouvertes, obliques vers le bas et l'extérieur, paumes vers le bas.



La variante DD.3-6 est illustrée par 2 objets¹²⁹². La tête peut être inclinée en arrière. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur ou (2) oblique vers le bas. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le haut, ou (2) oblique vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est (1) tendu ou (2) fléchi et formant un angle obtus. Le bras est (1) à l'horizontale vers l'extérieur, ou (2) oblique vers le haut. L'avant-bras est

¹²⁹¹ Cf. n° 382 et 175.

¹²⁹² Cf. n° 319 et 380.

oblique vers le haut et l'extérieur. Les deux mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le bas et les extérieurs. Les paumes sont tournées vers le bas. Le membre inférieur porté en avant forme appui. Il est fléchi ou plié en angle droit. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est levé haut en arrière du corps. Il est plié en angle droit. Le pied pointe vers le bas. La posture évoque un mouvement très extraverti, ample, tournant et bondissant.

II.B.4.3.4.2.2.2. Variante DD.3-7.

Membres supérieurs symétriques, tendus, et obliques vers le haut et les extérieurs, main en avant ouverte, oblique vers le bas et l'extérieur, paume vers le haut, main en arrière ouverte, oblique vers le haut et l'extérieur, paume vers le bas.



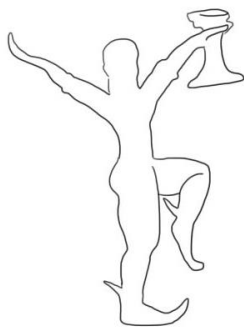
La variante DD.3-7 est illustrée par 1 objet¹²⁹³. Les membres supérieurs sont tendus. Les bras et les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. Les mains sont ouvertes. La main portée en avant est oblique – presque à l'horizontale –, vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. La main portée en arrière est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle aigu. Il est levé haut devant le personnage. La cuisse est oblique vers le haut. La jambe est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Le pied est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti, ample, tournant et bondissant.

II.B.4.3.4.2.3. *Schemata* d'invitation.

II.B.4.3.4.2.3.1. Variante DD.3-8.

Membres supérieurs symétriques, tendus, et obliques vers le haut et les extérieurs, main en arrière ouverte, oblique vers le haut et l'extérieur, paume vers le haut, main en avant fermée en poing, tenant une coupe.

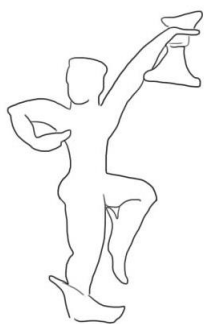
¹²⁹³ Cf. n° 232.



La variante DD.3-8 est illustrée par 1 objet¹²⁹⁴. Les membres supérieurs sont tendus. Les bras et les avant-bras, dans le même alignement, sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. La main portée en arrière est ouverte. Elle est dans l'alignement du bras mais tend à se courber vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut et l'intérieur. La main portée en avant est fermée en poing. Elle est à l'horizontale vers l'extérieur. Elle tient un objet, conservé en partie, identifiable à une coupe ou à une tige d'encensoir. Le membre inférieur porté en avant est levé haut et plié en angle aigu. La cuisse est positionnée à l'horizontale. La jambe est oblique vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Le pied est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Il forme appui. Le pied est à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, ample et bondissant.

II.B.4.3.4.2.3.2. Variante DD.3-9.

Membre supérieur en avant tendu et oblique vers le haut et l'extérieur, main fermée en poing, tenant une coupe, membre supérieur en arrière plié, bras oblique vers le haut, main ramenée sur le buste, oblique vers le haut et l'intérieur, paume vers le bas.



La variante DD.3-9 est illustrée par 1 objet¹²⁹⁵. Le membre porté en avant est tendu. Le bras et l'avant-bras, dans le même alignement, sont obliques, dirigés vers le haut et l'extérieur. La main est fermée en poing. Elle est à l'horizontale vers l'extérieur. Elle tient un objet, conservé en partie, identifiable à une coupe ou à une tige d'encensoir. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle très aigu. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le bas et ramené vers l'intérieur. La main est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur, au plus près du buste. La paume est tournée vers le bas. Le membre inférieur porté en avant est levé haut et plié en angle aigu. La cuisse est positionnée à l'horizontale. La jambe est oblique, dirigée vers le bas et ramenée vers l'intérieur. Le pied est à la verticale vers le bas. Le membre inférieur porté en arrière est

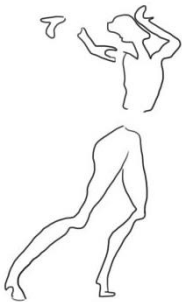
¹²⁹⁴ Cf. n° 036.

¹²⁹⁵ Cf. n° 033.

tendu. Il forme appui. Le pied est à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, ample et bondissant.

II.B.4.3.4.2.3.3. Variante DD.3-10.

Membres supérieurs symétriques et pliés, de part et d'autre du personnage et levés haut, main en avant ouverte, oblique vers le haut et l'extérieur, paume vers le bas, main en arrière oblique vers le bas et l'extérieur, paume vers le haut.



La variante DD.3-10 est illustrée par 1 objet¹²⁹⁶. La tête tend à s'incliner vers l'arrière. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu. Celui porté en arrière est plié en angle obtus. Les bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. L'avant-bras porté en avant est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le haut et l'extérieur. La paume est orientée vers le bas. L'avant-bras porté en arrière est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle forme un angle droit avec l'avant-bras. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Les membres inférieurs sont fléchis. Celui porté en avant forme appui. Celui porté en arrière est chassé. Les deux pieds sont sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti, ample et tournant. Les membres supérieurs et le traitement du corps dans son entier implique une interaction avec un second personnage.

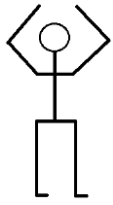
II.B.4.4. Sous-type 4



Le quatrième sous-type correspond à un geste dont les bras sont ramenés au-dessus de la tête. L'axe général du corps peut être oblique, porté vers l'avant ou l'arrière.

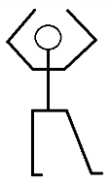
II.B.4.4.1. *Schema* DA.4 : de la danse de lamentation et de battement de tête.

¹²⁹⁶ Cf. n° 162.



Le *schema* DA.4 correspond au sous-type D.4 combiné au mode d'exécution A. Il est illustré par quatre objets¹²⁹⁷. La représentation est géométrique. Les membres supérieurs sont tendus. Les bras et les avant-bras, dans le même alignement, sont (1) à la verticale vers le haut, ou (2) obliques et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont dans l'alignement des bras. Elles sont posées sur la tête. Les paumes sont tournées vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont joints, tendus et statiques. Les pieds sont à plat. La posture évoque le mouvement extraverti de se frapper la tête, mais ici retenu.

II.B.4.4.2. *Schema* DB.4



Le *schema* DB.4 correspond au sous-type D.4 combiné au mode d'exécution B. Les jambes introduisent désormais un mouvement peu rapide assimilable à la marche. Nous relevons huit variantes¹²⁹⁸. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.4.4.2.1. Sans retournement.

II.B.4.4.2.1.1. *Schemata* de danse de lamentation et de battement de tête.

II.B.4.4.2.1.1.1. Variante DB.4-1.

Membres supérieurs de part et d'autre du personnage, bras obliques vers le haut, mains ouvertes et posées à plat sur la tête.

¹²⁹⁷ Cf. n° 140, 129, 133 et 137.

¹²⁹⁸ L'objet n° 091 n'est intégré à aucune variante en raison de son état de conservation qui empêche une étude détaillée.



La variante DB.4-1 est illustrée par 10 objets¹²⁹⁹. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu. Les bras sont (1) à l'horizontale vers les extérieurs, ou (2) plus fréquemment obliques vers le haut. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont à l'horizontale et posées à plat sur la tête. Elles se juxtaposent ou sont posées côté à côté. Les paumes sont tournées vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture évoque le mouvement extraverti, mais ici retenu, de se frapper la tête.

II.B.4.4.2.1.1.2. Variante DB.4-2.

Membres supérieurs portés en avant du personnage, mains ouvertes et posées à plat sur la tête.



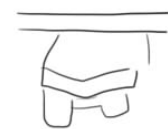
La variante DB.4-2 est illustrée par 2 objets¹³⁰⁰. Les membres supérieurs sont portés en avant de la figure. Ils sont parallèles et pliés en angle aigu. Les bras sont à l'horizontale vers les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont dans l'alignement des avant-bras et posées sur la tête. L'une est sur le sommet, la seconde sur le côté. Les paumes sont tournées vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture évoque le mouvement extraverti, mais ici retenu, de se frapper la tête.

II.B.4.4.2.1.1.3. Variante DB.4-3.

Membres supérieurs de part et d'autre du personnage, bras obliques vers le haut, mains fermées en poing au-dessus de la tête, l'une enserre le poignet de la seconde.



La variante DB.4-3 est illustrée par 1 objet¹³⁰¹. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit. Les bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et ramenés



¹²⁹⁹ Cf. n° 308, 417, 422, 424, 425, 427, 431, 434, 484.

¹³⁰⁰ Cf. n° 424 et 435.

¹³⁰¹ Cf. n° 447.

vers l'intérieur. Les mains sont fermées en poing. L'une tient le poignet de l'autre. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, mais ici retenu, de se frapper la tête.

II.B.4.4.2.1.1.4. Variante DB.4-4.

Membres supérieurs de part et d'autre du personnage, main en arrière portée sur la tête, main en avant sur le nez.



La variante DB.4-4 est illustrée par 4 objets¹³⁰². Le membre supérieur porté en arrière est (1) plié en angle droit, ou (2) plus rarement plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras et posée à plat sur la tête. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le haut ou (2) oblique ramené vers l'intérieur. La main est entrouverte. Elle est portée sur le nez pour en pincer les narines. Les membres inférieurs sont tendus. Celui porté en avant peut dans certains cas être légèrement fléchi. Les pieds sont à plat. La posture évoque le mouvement extraverti, mais ici retenu, de porter une main à la tête et de se boucher le nez.

II.B.4.4.2.1.2. *Schemata* de danse orgiastique et d'union : la variante DB.4-5.



La variante DB.4-5 est illustrée par 2 objets¹³⁰³. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle droit. Le bras est à la verticale vers le haut. L'avant-bras est à l'horizontale et porté au-dessus ou derrière la tête. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale vers l'extérieur. La paume est tournée (1) vers le bas, ou (2) vers le haut. Les membres inférieurs sont tendus. La posture évoque un mouvement extraverti, et probablement tournant.

¹³⁰² Cf. n° 481, 422, 450, 489.

¹³⁰³ Cf. n° 455 et 091.

II.B.4.4.2.2. Avec retournement.

II.B.4.4.2.2.1. *Schemata* de danse de lamentation et de battement de tête.

II.B.4.4.2.2.1.1. Variante DB.4-6.

Membres supérieurs de part et d'autre du personnage, bras obliques vers le haut, mains ouvertes et posées à plat sur la tête.



La variante DB.4-6 est illustrée par 10 objets¹³⁰⁴. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu. Les bras sont (1) à l'horizontale vers les extérieurs, ou (2) plus fréquemment obliques vers le haut. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont à l'horizontale et posées à plat sur la tête. Elles se juxtaposent ou sont posées côté à côté. Les paumes sont tournées vers l'intérieur. Les membres inférieurs sont tendus. Les pieds sont à plat. La posture évoque le mouvement extraverti, mais ici retenu, de se frapper la tête.

II.B.4.4.2.2.1.2. Variante DB.4-7.

Membres supérieurs de part et d'autre du personnage, main en arrière portée sur la tête, main en avant sur le nez.



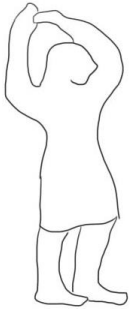
La variante DB.4-7 est illustrée par 4 objets¹³⁰⁵. Le membre supérieur porté en arrière est (1) plié en angle droit, ou (2) plus rarement plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras et posée à plat sur la tête. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à la verticale vers le haut ou (2) oblique ramené vers l'intérieur. La main est entrouverte. Elle est

¹³⁰⁴ Cf. n° 308, 417, 422, 424, 425, 427, 431, 434, 484.

¹³⁰⁵ Cf. n° 481, 422, 450, 489.

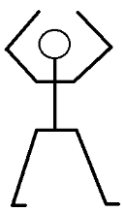
portée sur le nez pour en pincer les narines. Les membres inférieurs sont tendus. Celui porté en avant peut dans certains cas être légèrement fléchi. Les pieds sont à plat. La posture évoque le mouvement extraverti, mais ici retenu, de porter une main à la tête et de se boucher le nez.

II.B.4.4.2.2.2. *Schemata* de danse orgiastique et d'ouverture : la variante DB.4-8.



La variante DB.4-8 est illustrée par 1 objet¹³⁰⁶. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est oblique, vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle s'inscrit visuellement au-dessus de la tête. La paume est orientée vers le haut. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Le pied est sur la pointe. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Le pied est à plat. La posture évoque un mouvement extraverti, et probablement tournant.

II.B.4.4.3. *Schema* DC.4



Le *schema* DC.4 correspond au sous-type D.4 combiné au mode d'exécution C. Les membres inférieurs introduisent un mouvement plus rapide assimilable à de la marche très rapide ou à de la course. Nous relevons quatre variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.4.4.3.1. *Schemata* de danse de lamentation et de battement de tête.

¹³⁰⁶ Cf. n° 410.

II.B.4.4.3.1.1. Variante DC.4-1.

Membres supérieurs de part et d'autre du personnage, mains portées sur la tête.



La variante DC.4-1 est illustrée par 1 objet¹³⁰⁷. Le buste est porté vers l'avant. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu. Les bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont portées à la tête. Elles sont ouvertes, et dans l'alignement des avant-bras. Les paumes sont tournées vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est fléchi. Celui porté en arrière est tendu. La posture évoque un mouvement extraverti, rapide, et qui consiste à se frapper la tête.

II.B.4.4.3.3.2. Variante DC.4-2.

Membres supérieurs de part et d'autre du personnage, mains portées sur la tête, membres inférieurs agenouillés.



La variante DC.4-2 est illustrée par 1 objet¹³⁰⁸. Les membres supérieurs sont pliés en angle aigu. Les bras sont (1) à l'horizontale vers les extérieurs, ou (2) plus rarement obliques vers le haut. Les avant-bras sont obliques, dirigés vers le haut et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont portées à la tête. Elles sont ouvertes, et dans l'alignement des avant-bras. Les paumes sont tournées (1) vers l'intérieur, ou (2) exceptionnellement vers l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très rapide, et qui consiste à se frapper la tête.

II.B.4.4.3.2. *Schemata* de danse orgiastique et de quête et d'approche : la variante DC.4-3.

¹³⁰⁷ Cf. n° 433.

¹³⁰⁸ Cf. n° 125.



La variante DC.4-3 est illustrée par 2 objets¹³⁰⁹. Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus, ou en angle droit. Le bras porté en arrière est (1) à la verticale vers le haut, ou (2) oblique vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. La paume est tournée vers le bas ou vers le haut. Elle s'inscrit visuellement au-dessus de la tête. Le bras porté en avant est oblique, dirigé vers le haut ou le bas, et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'intérieur ou l'extérieur. La main est ouverte. Elle est peut être oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. Elle est alors décalée vers l'intérieur par rapport à l'avant-bras. Et la paume est orientée vers le haut. Les membres inférieurs sont (1) pliés en angle obtus, ou peu fléchis. La posture évoque un mouvement extraverti très rapide.

II.B.4.4.3.3. *Schemata* de joueur de crotales : la variante DC.4-4.



La variante DC.4-4 est illustrée par 1 objet¹³¹⁰. Le corps présente un retournement : la tête est dans un sens de direction inverse à celui des membres inférieurs. Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus, ou en angle aigu. Les bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. L'avant-bras porté en avant est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est fermée en poing. Elle tient un instrument à percussion formé de deux lamelles qui s'entrechoquent. L'objet est oblique vers le haut est ramené vers l'intérieur. L'avant-bras droit est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est fermée en poing. Elle tient un second instrument à percussion. Celui-ci est positionné obliquement, vers le haut et l'extérieur. Les membres inférieurs sont fléchis. Les deux pieds sont sur la pointe. La posture évoque un mouvement extraverti, très rapide et tournant.

II.B.4.4.4. *Schema* DD.4 : de la danse orgiastique.

Le *schema* DD.4 correspond au sous-type D.4 combiné au mode d'exécution D. Les membres inférieurs introduisent désormais un mouvement très rapide, voire bondissant. L'axe du corps

¹³⁰⁹ Cf. n° 157 et 502.

¹³¹⁰ Cf. n° 436.



peut être oblique, porté vers l'avant ou l'arrière du corps. Nous relevons onze variantes. Nous distinguons aussi deux dispositions du corps. La première ne présente pas de retournement. Ainsi, la tête et les membres inférieurs sont dans le même sens de direction. La seconde présente un retournement, à savoir que la tête est positionnée dans un sens inverse à celui des membres inférieurs. Ces deux dispositions introduisent, à partir d'un même *schema*, une appréhension différente du mouvement dans l'image.

II.B.4.4.4.1. Sans retournement.

II.B.4.4.4.1.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.4.4.4.1.1.1. Variante DD.4-1.

Buste incliné vers l'arrière, membres supérieurs de part et d'autre du personnage, mains portées au-dessus de la tête, tournées vers l'intérieur, paumes vers le haut.

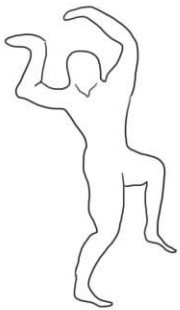


La variante DD.4-1 est illustrée par 4 objets¹³¹¹. La tête peut être inclinée vers l'arrière. Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus, en angle droit ou plus rarement en angle aigu. Les bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. Les avant-bras sont (1) obliques vers le haut, ou (2) plus rarement à l'horizontale vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le haut et ramenées vers l'intérieur. Les paumes sont tournées vers le haut. Le membre inférieur porté en avant forme appui. Il est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est levé haut. Il est fléchi, ou plié en angle droit ou aigu. La posture évoque un mouvement très extraverti, rapide, tournant, voire bondissant et orgiastique.

II.B.4.4.4.1.1.2. Variante DD.4-2.

¹³¹¹ Cf. n° 164, 451, 456 et 499.

Membres supérieurs de part et d'autre du personnage, mains portées au-dessus de la tête, l'une est tournée vers l'intérieur, la seconde vers l'extérieur, les paumes sont vers le haut, membre inférieur en avant levé haut.



La variante DD.4-2 est illustrée par 2 objets¹³¹². Le buste peut être incliné vers l'arrière. Les membres supérieurs sont pliés en angle droit et en angle obtus. Les bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. Les avant-bras sont obliques et dirigés vers le haut. L'un est porté vers l'extérieur, tandis que le second est ramené vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont (1) obliques et dirigées vers le haut, ou (2) à l'horizontale. L'une est tournée vers l'intérieur, tandis que la seconde est orientée vers l'extérieur. Les paumes sont dirigées vers le haut. Les membres inférieurs sont fléchis. Celui porté en avant est levé. Dans le cas du n° 480 il est plié en angle droit. Le membre inférieur porté en arrière forme appui. Il est fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti, rapide, tournant, voire bondissant et orgiastique.

II.B.4.4.4.1.1.3. Variante DD.4-3.

Membres supérieurs de part et d'autre du personnage, celui en arrière est au-dessus de la tête, main oblique vers le bas et l'intérieur, paume vers le bas, membre supérieur en avant tendu, oblique vers le haut, main à la verticale vers le haut, paume vers l'extérieur.



La variante DD.4-3 est illustrée par 1 objet¹³¹³. La tête est fortement inclinée en arrière. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique – presque à l'horizontale –, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. Il s'inscrit visuellement au-dessus du visage du personnage. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'intérieur. La paume est tournée vers le bas. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle obtus. Le bras est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et

¹³¹² Cf. n° 193 et 503.

¹³¹³ Cf. n° 509.

l'extérieur. La paume est tournée vers le haut. Les membres inférieurs sont espacés. Celui porté en avant est représenté de face. Il est levé. Le membre inférieur porté en arrière forme appui. Il est fléchi. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti, rapide, tournant, voire bondissant et orgiastique. La figure apparaît comme désarticulée.

II.B.4.4.4.1.2. *Schemata* de quête et d'approche : la variante satyresque DD.4-4.



La variante DD.4-4 est illustrée par 2 objets¹³¹⁴. Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus et en angle aigu. Les bras sont obliques, dirigés vers le haut ou vers le bas, et les extérieurs. Les avant-bras sont (1) obliques vers le haut, ou (2) plus rarement à l'horizontale vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont (1) à l'horizontale vers l'intérieur, ou (2) obliques vers le haut. Les paumes sont tournées vers le bas. Le membre inférieur porté en avant forme appui. Il est fléchi. Le pied est à plat ou sur la pointe. Le membre inférieur porté en arrière est levé haut. Il est fléchi ou plié en angle aigu. La posture évoque un mouvement très extraverti, rapide, tournant, voire bondissant et orgiastique.

II.B.4.4.4.1.3. *Schemata* d'invitation : la variante DD.4-5.

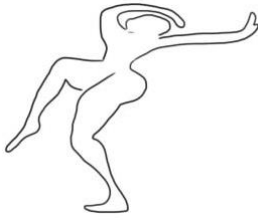


La variante DD.4-5 est illustrée par 1 objet¹³¹⁵. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et ramené vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est à l'horizontale vers l'intérieur. Elle s'inscrit visuellement au-dessus de la tête du personnage. La paume est tournée vers le haut. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit. Le bras est oblique, dirigé vers le bas et l'extérieur. L'avant-bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. La main est fermée en poing. Elle est dans l'alignement de l'avant-bras. Elle tient une coupe par le pied. L'objet est porté à la bouche du personnage. Le membre inférieur porté en avant est plié. Il est levé. Le membre inférieur porté en arrière est tendu. Il forme appui. Le pied est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti et rapide, voire bondissant et orgiastique.

¹³¹⁴ Cf. n° 165 et 337.

¹³¹⁵ Cf. n° 498.

II.B.4.4.4.1.4. *Schemata* de refus : la variante DD.4-6.



La variante DD.4-6 est illustrée par 4 objets¹³¹⁶. La tête peut être fortement inclinée en arrière. Un membre supérieur est plié en angle droit ou en angle aigu. Le bras est alors oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à l'horizontale vers l'intérieur, ou (2) oblique vers le haut. Il s'inscrit visuellement au-dessus de la tête. La main est ouverte. Elle est (1) dans l'alignement de l'avant-bras ou (2) oblique vers le bas ou le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. Le second membre supérieur est tendu. Le bras et l'avant-bras, dans un même alignement, sont obliques, dirigés vers le bas ou vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est (1) à la verticale vers le haut ou le bas, ou (2) oblique vers l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur, plus rarement vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit ou en angle aigu. Il est levé. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Il forme appui. Le pied est à plat ou sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti, rapide, tournant, voire bondissant et orgiastique.

II.B.4.4.4.1. Avec retournement.

II.B.4.4.4.1.1. *Schemata* d'ouverture.

II.B.4.4.4.1.1.1. Variante DD.4-7.

Buste incliné vers l'arrière, membres supérieurs de part et d'autre du personnage, bras obliques vers le haut, main en avant à la verticale vers le haut, paume vers l'intérieur, main en arrière oblique vers le haut et l'intérieur, paume vers le haut.



La variante DD.4-7 est illustrée par 1 objet¹³¹⁷. La tête et la ligne des épaules sont inclinées vers l'arrière. Les membres supérieurs sont levés haut. Celui porté en avant est plié en angle aigu. Le bras est oblique, dirigé

¹³¹⁶ Cf. n° 379, 336, 337 et 338.

¹³¹⁷ Cf. n° 475.

vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est à l'horizontale et tourné vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est à la verticale vers le haut. La paume est tournée vers l'intérieur. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle obtus. Le bras est oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le haut. La main est oblique, dirigée vers le haut et ramenée vers l'intérieur. La paume est tournée vers le haut. Les membres inférieurs sont fléchis. Le pied porté en avant est à plat. Le pied porté en arrière est sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti, rapide, tournant, voire orgiastique.

II.B.4.4.4.1.1.2. Variante DD.4-8.

Buste incliné vers l'arrière, membres supérieurs de part et d'autre du personnage, mains portées au-dessus de la tête, tournées vers l'intérieur, paumes vers le haut.



La variante DD.4-8 est illustrée par 4 objets¹³¹⁸. La tête peut être inclinée vers l'arrière. Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus, en angle droit ou plus rarement en angle aigu. Les bras sont obliques, dirigés vers le haut et les extérieurs. Les avant-bras sont (1) obliques vers le haut, ou (2) plus rarement à l'horizontale vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont obliques, dirigées vers le haut et ramenées vers l'intérieur. Les paumes sont tournées vers le haut. Le membre inférieur porté en avant forme appui. Il est fléchi. Le pied est à plat. Le membre inférieur porté en arrière est levé haut. Il est fléchi, ou plié en angle droit ou aigu. La posture évoque un mouvement très extraverti, rapide, tournant, voire bondissant et orgiastique.

II.B.4.4.4.1.1.3. Variante satyresque DD.4-9.

Buste incliné vers l'arrière, membre supérieur de part et d'autre du personnage, bras en avant à la verticale vers le haut, avant-bras au-dessus de la tête, main oblique vers le bas, bras en arrière à l'horizontale, avant-bras à la verticale vers le bas, main ouverte et oblique vers le bas.

¹³¹⁸ Cf. n° 164, 451, 456 et 499.



La variante DD.4-9 est illustrée par 1 objet¹³¹⁹. Le buste est incliné vers l'arrière, ainsi que la tête. Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus et en angle droit. Le bras porté en avant est à la verticale vers le haut. L'avant-bras est à l'horizontale vers l'intérieur. La main est ouverte. Elle est oblique, vers le bas et l'extérieur. Le bras porté en arrière est à l'horizontale vers l'extérieur. L'avant-bras est à la verticale vers le bas. La main est ouverte. Elle est oblique, dirigée vers le bas et l'extérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit. Celui porté en arrière est fléchi – presque tendu. Les deux pieds sont sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti, rapide, tournant, voire bondissant et orgiastique.

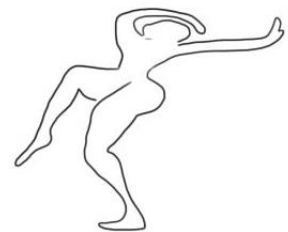
II.B.4.4.4.1.2. *Schemata* de quête et d'approche : la variante DD.4-10.



La variante DD.4-10 est illustrée par 2 objets¹³²⁰. Les membres supérieurs sont pliés en angle obtus et en angle aigu. Les bras sont obliques, dirigés vers le haut ou vers le bas, et les extérieurs. Les avant-bras sont (1) obliques vers le haut, ou (2) plus rarement à l'horizontale vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes. Elles sont (1) à l'horizontale vers l'intérieur, ou (2) obliques vers le haut. Les paumes sont tournées vers le bas. Le membre inférieur porté en avant forme appui. Il est fléchi. Le pied est à plat ou sur la pointe. Le membre inférieur porté en arrière est levé haut. Il est fléchi ou plié en angle aigu. La posture évoque un mouvement très extraverti, rapide, tournant, voire bondissant et orgiastique.

II.B.4.4.4.1.3. *Schemata* de refus : la variante DD.4-11.

La variante DD.4-11 est illustrée par 4 objets¹³²¹. La tête peut être fortement inclinée en arrière. Un membre supérieur est plié en angle droit ou en angle aigu. Le bras est alors oblique, dirigé vers le haut et l'extérieur. L'avant-bras est (1) à l'horizontale vers l'intérieur, ou (2) oblique vers le haut. Il s'inscrit visuellement au-dessus de la tête. La



¹³¹⁹ Cf. n° 288.

¹³²⁰ Cf. n° 165 et 337.

¹³²¹ Cf. n° 379, 336, 337 et 338.

main est ouverte. Elle est (1) dans l'alignement de l'avant-bras ou (2) oblique vers le bas ou le haut. La paume est tournée vers l'extérieur. Le second membre supérieur est tendu. Le bras et l'avant-bras, dans un même alignement, sont obliques, dirigés vers le bas ou vers le haut et l'extérieur. La main est ouverte. Elle est (1) à la verticale vers le haut ou le bas, ou (2) oblique vers l'extérieur. La paume est tournée vers l'extérieur, plus rarement vers l'intérieur. Le membre inférieur porté en avant est plié en angle droit ou en angle aigu. Il est levé. Le membre inférieur porté en arrière est fléchi. Il forme appui. Le pied est à plat ou sur la pointe. La posture évoque un mouvement très extraverti, rapide, tournant, voire bondissant et orgiastique.

II.C. Décor.

Par décor, nous entendons les éléments matériels et mis en scène qui caractérisent l'environnement immédiat des acteurs. Le décor donne un cadre visuel. Nous distinguons ainsi les objets mobiliers, immobiliers et naturels. Cette distinction repose sur la définition élaborée par Erving Goffman précédemment relevée.

II.C.1. Les objets mobiliers.

Les objets mobiliers constituent l'ensemble des équipements qui servent à l'aménagement d'un lieu. C'est d'ordinaire autour d'eux que s'organisent les individus¹³²². Il s'agit d'objets mobiles¹³²³ qui, dans le cadre de cette étude, vont donner un cadre à la danse, vont contribuer à l'identification des différents types de danse mais aussi à mieux comprendre leurs modalités d'exécution. Nous distinguons le mobilier support, le mobilier contenant, le mobilier de toilette, les éléments vestimentaires, les armes et les assimilés humains. Cette distinction répond à une typologie fonctionnelle. Chacune des catégories incite à interroger la composition même des objets, tant par leur structure que par leur fonction¹³²⁴.

II.C.1.1. Le mobilier support.

Par mobilier support, nous entendons la famille structurale des objets pensés pour soutenir, porter, pour servir d'appui et sur lequel repose une chose ou une personne. Nous en distinguons six : le lit, la chaise, la table, le *kylikeion*, l'estrade et l'autel.

¹³²² Mathieu 1984, § 4 : « Les meubles sont les premières composantes de l'intérieur domestique, car c'est par eux et autour d'eux que s'organise la vie quotidienne de la famille. »

¹³²³ Id., § 5 : « Le sens premier du mot mobilier tient de son apparentement à *movere* qui signifie mouvoir. En principe, un meuble est donc un objet mobile. [...] sont meubles par nature les corps qui peuvent se transporter d'un lieu à l'autre, soit qu'ils se meuvent par eux-mêmes comme les animaux, soit qu'ils ne puissent changer de place que par l'effet d'une force étrangère. »

¹³²⁴ Cf. Ibid. Trois niveaux de fonctions sont à distinguer mais coupler : « La typologie [...] rejoint trois niveaux de fonction : un premier niveau basé sur la morphologie du meuble (fait pour contenir, fait pour supporter) ; un deuxième relié à sa fonction directe qui répondrait à la question « quoi » (contenir la vaisselle, les aliments, le linge et supporter le corps ou le matériel) ; et un troisième niveau indirect et complémentaire pour répondre à la question « pourquoi » (pour préparer, conserver, ou pour s'étendre, s'asseoir, rester debout). Ce dernier niveau, en ce qu'il est appliqué aux supports, traduit une influence notable de la théorie de Marcel Mauss sur les techniques du corps. »

II.C.1.1.1. Le lit.

Le lit est composé principalement d'un cadre rigide destiné à supporter des parties souples et à être garni de couvertures ou d'autres pièces qui permettent de recouvrir les corps et les protéger. D'un point de vue structurel, les représentations étrusques laissent entrevoir un traitement particulier des pieds. Ceux-ci possèdent un profil ouvragé, formé de moulures et non droit, ce qui permet de les rapprocher d'exemples que nous connaissons en Méditerranée, et principalement en Grèce, mais qui s'enrichiront considérablement au cours du IV^e siècle par l'ajout de marqueterie par exemple ou d'appliques de bronze¹³²⁵.

D'un point de vue fonctionnel, l'objet est utilisé pour s'étendre. Dans le cadre de la danse étrusque, il est voué à quatre types de fonctions : le support et l'exposition d'un corps mort, le support de personnages engagés dans un banquet, le support d'une scène sexuelle et le support d'effigies. Dans le premier cas, le corps est allongé de tout son long. Sa tête, orientée toujours à droite sur l'image, est relevée par des coussins (ill. 133). Son corps est recouvert d'étoffe. Dans la majorité des cas, le visage est laissé découvert. Dans deux cas, le visage est désormais caché¹³²⁶. Dans un cas, le corps n'est pas représenté mais évoqué : le lit est sculpté sur celui qui, dans la tombe, devait supporter le véritable corps (ill. 297)¹³²⁷. Les gestes et postures afférant au lit funèbre sont essentiellement liés à la lamentation funèbre. Dans un cas cependant, des gestes très extravertis et tournants sont représentés au plus près du mort, c'est-à-dire sur le côté arrière du lit¹³²⁸. Lorsqu'il s'agit de scènes de banquet, les personnages allongés, en appui sur un coude d'ordinaire, exécutent des gestes variés. Les danseurs qui l'accompagnent sur la même scène ou une scène adjacente effectuent des gestes particulièrement extravertis, voire orgiastiques. Il en est de même dans l'unique cas où le lit est utilisé à des fins sexuelles. Lorsque le lit est le support d'effigies, comme dans la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre à Tarquinia (ill. 298)¹³²⁹, il s'inscrit au centre de scènes à la fois de banquet, et athlétiques. Les postures de danse sont à rattacher au combat.

¹³²⁵ Cf. Descamps-Lequime 2011, p. 486-487, pour les vestiges en verre et ivoire découverts à Korinos. Nous renvoyons aussi à la bibliographie indiquée. Ces types de mobiliers supports se diffuseront dans le cadre de l'adoption de pratiques grecques telles que le *symposion*, et ceci dans tout le bassin méditerranéen. Pour l'espace celtique par exemple, se reporter à Verger 2006, et en particulier p. 41-43.

¹³²⁶ Cf. n° 308 et 424.

¹³²⁷ Cf. n° 411 (ill. 297).

¹³²⁸ Cf. n° 480.

¹³²⁹ Nous suivons l'interprétation formulée par Jean-René Jannot. Cf. Jannot 1977 et Jannot 1988b. Pietro Romanelli déjà en 1940 rapprochaient les deux bonnets placés sur le lit aux lectisternes romains, cf. Romanelli 1940. L'idée sera poussée plus avant par Francesco Roncalli, cf. Roncalli 1990, qui propose d'y reconnaître les Dioscures, interprétation que développera aussi Françoise-Hélène Massa-Pairault, cf. Massa-Pairault 1992, puis

II.C.1.1.2. Le siège.

Le siège est composé d'une partie horizontale soutenue par quatre pieds. Il peut éventuellement comporter un dossier. D'un point de vue fonctionnel, la partie horizontale est celle sur laquelle l'on s'assoie. Deux types de siège apparaissent dans l'image de la danse étrusque. Aucun des sièges n'apparaît directement impliqué dans la danse, cependant sa position adjacente et son utilisation indirecte invite à l'intégrer. Son étude permet de mettre en lumière dans un second temps les modalités d'exécution de la danse et ses fonctions.

II.C.1.1.2.1. La chaise curule.

Le premier type de siège est caractérisé par une partie horizontale soutenue par quatre pieds. Il n'y a pas de dossier, ni d'accoudoirs. C'est la forme de siège la plus commune et la plus diffusée dans les représentations de danse. Nous en distinguons deux types.

II.C.1.1.2.1.1. La chaise curule aux pieds croisés.

Le premier type de chaise curule est caractérisé par quatre pieds qui se croisent deux par deux. Ils forment ainsi un motif de croix stylisé. Il s'agit de la forme la plus connue. Nous relevons une occurrence : sur la paroi du fond de la tombe n° 495 dite des Jongleurs à Tarquinia (ill. 281). L'objet est représenté de face, donc les deux pieds arrière sont cachés par les deux pieds avant. Ce siège apparaît dans une scène de danse et de performance musicale liée à la consommation du vin¹³³⁰. Le personnage assis sur le siège est barbu, d'âge mûr, et a été identifié comme la représentation du défunt¹³³¹. Ce type de siège apparaît aussi sur le relief n°

Giovanni Colonna en 1996. Selon Stephan Steingraber en 1984, il s'agit des représentations symboliques des défunts, cf. Steingraber 1984, p. 325-326.

¹³³⁰ Cf. n° 495.

¹³³¹ Steingraber 1984, p. 315-316 ; Thuillier 1985a, p. 622 : « Sur la paroi du fond de cette tombe, une jeune femme semblable à celle de la Tombe du Singe tient en effet un candélabre en équilibre sur la tête cependant que son jeune partenaire, à droite, lance des anneaux sur le candélabre. Là aussi, l'exercice est accompagné musicalement par un aulète mais ce n'est pas un personnage féminin qui contemple, assis sur une *sella curulis*, l'exhibition des saltimbanques ; c'est un homme, certainement le défunt, titulaire de la tombe, qui s'appuie en même temps sur un bâton et, l'index tendu, joue sans doute à la fois le rôle du spectateur et de l'agonothète, tout cela rétrospectivement. » ; Roncalli 2006, p. 414 ; Steingraber 2006, p. 70 : « Dans d'autres cas, le défunt, la défunte, ou le couple de défunts ne sont mis en exergue que par l'image, en tant que participants ou spectateurs au cours de banquets, *comos*, danses ou jeux, comme dans les tombes des Jongleurs, 5591, Cardarelli et des Bacchantes à Tarquinia, ou dans la tombe du Singe à Chiusi. »

441 (ill. 299), sur lequel un personnage que l'on peut identifier comme un magistrat est assis¹³³².

II.C.1.1.2.1.2. La chaise curule aux pieds droits.

Le second type de chaise curule est caractérisé par ses quatre pieds verticaux. L'objet étant représenté de face, les deux pieds arrière sont cachés visuellement par les deux pieds avant. Ce siège apparaît dans trois types de représentation : une scène de jugement d'un danseur armé accompagné d'une joueuse de crotales, une scène de danse orgiastique liée à la consommation du vin, et une scène athlétique (ill. 300)¹³³³. Ainsi l'objet sert soit à des juges pour s'asseoir et rendre un jugement¹³³⁴, à un couple mixte engagé dans un rituel initiatique amoureux¹³³⁵, ou au support d'une étoffe identifiée comme la représentation symbolique du défunt¹³³⁶.

II.C.1.1.2.2. Le siège à dossier et repose-pied.

Le second type de siège est caractérisé par une partie horizontale soutenue par quatre pieds verticaux, un dossier et un repose-pied. Il s'agit d'une forme bien connue qui pourrait remonter à la première moitié du VII^e siècle avant J.-C., date à laquelle sont attestés les premiers trônes¹³³⁷. Ce type de siège est noté à une période antérieure, au Moyen-Orient. Sur le relief WA 124564-6 conservé au British Museum à Londres et daté de 865-860 avant J.-C. (ill. 301), le roi Ashurbanipal II est assis sur un fauteuil pourvu d'un dossier et d'un repose-pied et il lève une coupe à vin.

¹³³² Le personnage tient en effet un bâton dont l'extrémité est recourbée. Il s'agirait d'un insigne de pouvoir. Cf. Jannot 1993b.

¹³³³ Cf. n° 524, 436, 506.

¹³³⁴ La scène a été interprétée comme telle par Jean-Paul Thuillier, cf. Thuillier 1985a, p. 440-445.

¹³³⁵ Nous reprenons l'interprétation de Natacha Lubtchansky, cf. Lubtchansky 2006, p. 231 : « A côté des tombes des Jongleurs (paroi de gauche) et de la Chasse et de la Pêche (les chasseurs de la première chambre ; les pêcheurs et chasseurs de la seconde chambre) qui se rattachent au versant masculin de l'éducation, il semble bien que l'image de la jeune femme, assise sur un tabouret, tenant un jeune garçon nu sur ses genoux avec un volatile, dans la tombe des Vases Peints, figure un moment de cette initiation érotique féminine. Ce couple fait pendant à celui plus marital du centre de la paroi qui trône sur le lit de *symposion*. »

¹³³⁶ Cf. D'Agostino 1993, p. 193-suiv.

¹³³⁷ Dont l'un des plus connus, celui de la tombe 89/1972 Lippi de Verruchio. Cf. Verger 2010, et en particulier, p. 172-173.

Dans l'iconographie étrusque de la danse, ce siège apparaît dans une seule représentation : il s'agit d'une scène de banquet dans la partie supérieure d'une stèle funéraire (ill. 302)¹³³⁸. Dans le registre inférieur, trois personnages composent une scène de danse et se dirigent en cortège vers la droite. Le siège supporte un personnage féminin, reconnaissable au bonnet qu'il porte. Il est positionné à proximité d'un lit sur lequel sont allongés deux personnages. La disposition est très proche de scènes de consommation rituelle et royale du vin au Moyen-Orient. Sur le relief d'Ashurbanipal (ill. 304), daté de 645-635 avant J.-C. et conservé au British Museum à Londres, un personnage masculin est allongé sur un lit et porte une coupe à sa bouche. Un personnage féminin l'accompagne : il est assis sur un trône pourvu d'un dossier et d'un repose-pied et positionné au niveau de ses pieds.

II.C.1.1.3. Estrade.

Par estrade, nous entendons une plate-forme dont l'usage est de surélever l'objet ou la personne qu'elle supporte. Nous distinguons trois types d'estrade : (1) les estrades qui ont pour fonction de surélever une personne, (2) les estrades sur lesquelles sont déposées des chaussures et permettent de monter sur un lit, et (3) les podiums. Les premières sont les plus communes. Nous relevons 4 occurrences¹³³⁹. Elles apparaissent principalement dans des scènes de lamentation. Elles servent alors à surélever le joueur de double flûte ou certains personnages, dans le cas des enfants, qui viennent se pencher sur le corps mort. Ces estrades sont petites et peu larges. Nous relevons deux autres occurrences dont le contexte est autre. Dans un premier cas, l'estrade est très large et sert à surélever un groupe de juges. Il s'agit alors d'une scène de jugement athlétique (ill. 305). Dans un second cas, l'estrade apparaît dans une scène de banquet et sert à surélever un personnage pour s'occuper des convives allongés. L'estrade est de petit format, ce qui permet de le déplacer facilement et à la personne, s'il s'agit d'un serviteur, d'être plus mobile parmi les convives. L'estrade est ainsi plus ou moins longue selon l'usage. Le second type d'estrade apparaît en dessous du lit, d'ordinaire dans les scènes de banquet (ill. 270)¹³⁴⁰. Nous relevons une occurrence où la scène est une exposition du mort¹³⁴¹, l'objet supporte alors deux types de chaussures : des sandales et des bottines. Dans les scènes de banquet, il sert aux convives à monter sur les lits et à se

¹³³⁸ Cf. n° 410.

¹³³⁹ Cf. par exemple n° 436, 449, 479, 498.

¹³⁴⁰ Cf. par exemple n° 514 et 509.

¹³⁴¹ Cf. n° 308. Dans le cas de la paroi du fond de la tombe n° 510, le lit serait une exposition symbolique des défunts, cf. Jannot 1988a.

déchausser. Sur la paroi du fond de la tombe n° 522 dite du Guerrier à Tarquinia ou sur celle n° 514 dite du Navire (ill. 306), se distinguent les sandales des convives qui ont été déposées sur les estrades. Ce petit mobilier est différent des tables sur lesquelles sont déposés les mets dans la mesure où il est beaucoup plus bas. Le troisième type d'estrade correspond à des podiums. Nous relevons une occurrence : le miroir n° 108 (ill. 75), sur lequel est représentée une scène de type athlétique. Le danseur sportif et le joueur de double flûte apparaissent au centre d'un podium. Ces types d'estrades sont fréquents dans la production de miroirs. Dans d'autres cas, ils surélèvent des personnages divins, comme l'illustre un plectre en bronze conservé à Francfort sur lequel est représenté Dionysos (ill. 303)¹³⁴².

II.C.1.1.4. La table.

Les tables sont plus hautes que les estrades. Sur la paroi du fond de la tombe n° 509 du Triclinium à Tarquinia (ill. 270), dans la scène de banquet, elles sont représentées en effet à la même hauteur que la structure du lit alors que l'estrade ne monte d'ordinaire pas plus haut que la moitié des pieds du lit. Ainsi ces objets apparaissent exclusivement dans des scènes de banquet. Nous relevons onze occurrences. Alors qu'à Tarquinia les tables diffèrent nettement des estrades par leur taille, dans la production de reliefs clusiens, elles sont de petite taille et les estrades inexistantes. Les mets qu'elles supportent permettent de les identifier comme des tables et non comme des estrades. L'absence de ces dernières invite à se demander si les lits clusiens ne sont pas plus bas que les lits tarquiniens. La hauteur des lits tarquiniens obligerait ainsi à ajouter un matériel particulier afin d'y monter et engendrerait de fait une gestuelle, des mouvements et une temporalité supplémentaires.

Nous relevons deux modalités d'utilisation de la table. Elle peut être laissée vide, ou supporter différents mets ou ustensiles. Dans le premier cas, les convives tiennent leur coupe dans la main, comme l'illustrent les objets n° 237, 420 et 506 (ill. 76). Lorsque la table supporte des ustensiles, ceux-ci sont liés à la consommation du vin (ill. 270)¹³⁴³. Lorsqu'il s'agit de mets, ceux-ci sont difficilement identifiables, à l'exception des grenades dont la forme est très

¹³⁴² Colonna 2005, p. 2015-2016. D'après l'auteur, le personnage apparaît comme un simple komaste, mais la présence d'une grappe de raisin dans l'une de ses mains et surtout la présence du podium sur lequel il s'inscrit invite à l'identifier comme étant Dionysos.

¹³⁴³ Cf. n° 509.

reconnaissable¹³⁴⁴. Dans un seul cas, la table apparaît dans une scène de lamentation autour du corps mort. Elle est située visuellement sous le lit et supporte des grenades¹³⁴⁵.

II.C.1.1.5. *Kylikeion*.

Le *kylikeion* est une desserte d'origine grecque. Il apparaît en dans l'iconographie grecque en effet au cours du VI^e siècle avant J.-C., essentiellement au sein de scènes de consommation du vin. Il est alors employé pour conserver et présenter les ustensiles nécessaires au bon déroulement de la consommation. Le terme apparaît chez Athénée ou Aristophane, et il qualifie une sorte de buffet ou desserte à vases¹³⁴⁶. Dans l'iconographie étrusque de la danse, l'objet apparaît essentiellement en Etrurie du sud, et plus exactement à Tarquinia durant tout le Ve siècle avant J.-C. Il apparaît alors dans le programme peint des tombes où il s'inscrit iconographiquement entre les scènes de danse et les scènes de banquet, créant ainsi une sorte de lien visuel (ill. 307)¹³⁴⁷. Dans un cas, il s'agit alors d'une coupe à pied haut (ill. 153), le *kylikeion* est au centre d'une danse orgiastique dans laquelle les convives sont pourvus de ceintures qui comportent un pénis et une queue chevaline. Nous relevons au total huit occurrences¹³⁴⁸. Dans tous les cas, la danse à proximité de la desserte est liée à la consommation du vin.

II.C.1.1.6. L'autel.

Par autel, nous entendons une sorte de tertre sur lequel on déposait diverses offrandes à destination d'une divinité particulière. La fonction de l'objet est ainsi religieuse. L'objet est d'ordinaire rectangulaire ou carré et pourvu d'une décoration variée. Des exemples notables sont connus dans l'iconographie étrusque comme sur les plaques Campana conservées au Musée du Louvre à Paris et datées entre 550 et 525 avant J.-C. (ill. 308). Ces plaques accueillent un autel orné de moulures et d'un décor en damier pourvu d'un feu¹³⁴⁹.

¹³⁴⁴ Cf. n° 413.

¹³⁴⁵ Cf. n° 307.

¹³⁴⁶ Athénée, *Les Deipnosophistes*, XI, qui fait référence à Aristophane, *Les Laboureurs*.

¹³⁴⁷ Ce que relève déjà Bruno D'Agostino en 1987 : cf. D'Agostino 1987a.

¹³⁴⁸ Cf. par exemple n° 379, 513, 507, 523, 522, 514, 506.

¹³⁴⁹ Sur les plaques et leur décor, cf. Brigueat 1988, p. 73-75 ; Roncalli 1965, p. 84-93. Torelli 2000a, p. 597 ; Gaultier-Haumesser-Chatziefremidou 2013, p. 76-79 ; AA.VV. 2013, p. 245-247. Le relief clusien B.I.5. (dénomination Jannot 1984a, cf. p. 23-25) conservé au musée du Louvre (inv. MA 3610, MA 3611 et MA 3603) comporte une scène de sacrifice sur l'une de ses faces et d'un autel pareillement pourvu d'un feu. Cependant, comme Jean-René Jannot le souligne, l'objet a fortement été restauré, cf. Jannot 1984a, p. 24-25 et Jannot 2010.

Dans l'iconographie de la danse étrusque, nous relevons une occurrence dans laquelle la scène de danse apparaît à proximité d'un autel (ill. 309). Il s'agit alors d'une danse de type orgiastique et l'objet accueille un feu en son centre, comme sur les plaques Campana. L'autel comporte une décoration légèrement différente. Il est composé d'un tronc rectangulaire et haut, d'une base rectangulaire et basse qui crée une marche autour de l'autel, d'un couronnement rectangulaire et bas qui crée un rebord et enfin d'un couronnement composé de deux volutes. La danse apparaît être exécutée devant l'autel.

II.C.1.2. Le mobilier contenant.

Par mobilier contenant, nous entendons la famille structurale des objets pensés pour contenir, transporter ou servir, et ainsi qui renferme dans leur capacité ou leur volume. Le mobilier contenant se caractérise par sa grande maniabilité¹³⁵⁰. Leurs contenus, d'ordinaire liquides ou semi-liquides comme le parfum, déterminent leur utilisation et leur fonction. Nous distinguons ici deux types de contenu : le vin et le parfum, et ainsi onze types de contenants, regroupés par le contenu qui caractérise leur fonction, et leur forme.

II.C.1.2.1. Contenants à vin.

II.C.1.2.1.1. Conserver et transporter : l'amphore.

L'objet est reconnaissable à sa panse haute et bombée, à son col resserré et à ses deux anses verticales qui s'inscrivent entre l'épaule et la lèvre. La fonction de l'objet est de conserver le vin encore pur. Nous relevons dix occurrences. Il apparaît dans l'image selon deux modalités : à même le sol dans trois cas¹³⁵¹, ou sur un *kylikeion* dans sept cas¹³⁵². L'amphore apparaît dans des scènes produites essentiellement en Etrurie du sud entre la fin du VI^e siècle et le début du Ve siècle avant J.-C., plus exactement à Tarquinia.

La disposition de l'autel apparaît très proche de celle de l'autel représenté dans les plaques Campana du Louvre. Ainsi les restaurateurs se sont-ils inspirés de ces dernières pour le relief ?

¹³⁵⁰ Cf. Mathieu 1984, § 7 : « À première vue, il apparaît que les meubles contenant précédèrent en importance les meubles supports, tout simplement parce que dans une perspective évolutive, l'homme transforme progressivement sa situation de vie de nomade à celle de sédentaire et, dans un cas comme dans l'autre, il concrétise ce besoin élémentaire d'identifier une appropriation de biens par un regroupement matériel allant du bagage au complexe mobilier. »

¹³⁵¹ Cf. n° 346, 499, 509.

¹³⁵² Cf. n° 379, 507, 523, 522, 514, 516, 506.

II.C.1.2.1.2. Présenter et mélanger.

II.C.1.2.1.2.1. Le cratère.

L'objet est reconnaissable par sa panse renflée, son col resserré, sa lèvre très évasée et ses anses traitées selon trois manières différentes. Le cratère se distingue ainsi selon trois types dans l'image : à colonnettes, à volutes et en cloche. Les deux premiers sont les plus communs et peuvent tendre parfois à se confondre. Ils apparaissent d'ordinaire à même le sol, dans seize cas¹³⁵³, et plus rarement exposés sur un *kylikeion*¹³⁵⁴. Lorsque l'objet est posé à terre, les personnages s'orientent en sa direction et tendent à danser autour, comme l'illustrent les tombes n° 493 et n° 498, l'amphore n° 172 ou la flasque n° 395. Alors que ces deux types de cratères se rencontrent en Etrurie du sud et en Etrurie padane entre la seconde moitié du VI^e siècle et la première moitié du Ve siècle avant J.-C., le cratère en cloche est présent uniquement dans des représentations de la deuxième moitié du Ve siècle et exclusivement à Tarquinia. L'objet est alors exposé sur un *kylikeion*¹³⁵⁵.

II.C.1.2.1.2.2. Le *dinos*.

Le *dinos* est reconnaissable par sa panse très renflée, voire globulaire. Nous relevons trois occurrences. Le col peut soit se confondre avec la panse et être donc très évasé¹³⁵⁶, soit être très resserré¹³⁵⁷. L'objet ne présente d'ordinaire pas d'anses, ce qui ne les exclue toutefois pas complètement¹³⁵⁸. Il est ainsi soit positionné à même le sol, soit sur un trépied. Il est alors au centre de la danse¹³⁵⁹ ou de la représentation sportive¹³⁶⁰. Enfin, l'objet peut être positionné en dessous d'une banquette dans une scène de banquet¹³⁶¹.

II.C.1.2.1.2.3. La situle.

¹³⁵³ Cf. n° 353, 382, 279, 286, 184, 498, 395, 337, 338, 147, 248, 336, 408, 493, 172 et 409.

¹³⁵⁴ Nous relevons deux occurrences : les n° 506 et 514.

¹³⁵⁵ Cf. n° 523, 522 et 516.

¹³⁵⁶ Cf. n° 004.

¹³⁵⁷ Cf. n° 483, 302.

¹³⁵⁸ Le *dinos* positionné sous la banquette sur la scène de banquet sur l'objet n° 483 est pourvu d'anses horizontales.

¹³⁵⁹ Cf. n° 302.

¹³⁶⁰ Cf. n° 004.

¹³⁶¹ Cf. n° 483.

La situle se caractérise par une forme allongée et un col resserré. Nous relevons ici une occurrence (ill. 311)¹³⁶². L'objet apparaît sous un lit, à même le sol, et dans une scène de lamentation funèbre autour d'un corps mort. Il a une fonction semblable au cratère, mais peut aussi être utilisé pour contenir de l'eau.

II.C.1.2.1.3. Puiser.

II.C.1.2.1.3.1. La cruche.

Les cruches sont à rapprocher des deux formes grecques bien connues : l'*olpé* et l'*oenochoé*. Nous relevons trois occurrences pour l'*olpé*. L'objet est placé sur un *kylikeion* ou sur la lèvre d'un vase plus grand. Elle apparaît dans des scènes de l'Etrurie du sud et au cours du Ve siècle avant J.-C. Dans le cas de l'*oenochoé*, nous relevons deux formes : l'*oenochoé* Schnabelkanne, ou *oenochoé* à bec de canard qui est d'origine étrusque¹³⁶³, et l'*oenochoé* à anse haute et bec trilobé, qui est une forme commune et très diffusée dans le bassin Méditerranéen. Nous relevons deux occurrences pour l'*oenochoé* Schnabelkanne. Elle apparaît sur un *kylikeion* jointe à une amphore ou à même le sol, toujours dans une scène de danse de type orgiastique et sur des objets produits dans le sud de l'Etrurie, plus exactement à Tarquinia à la fin du VIe siècle avant J.-C. (ill. 265). L'*oenochoé* à anse haute et bec trilobé possède une panse basse et évasé, ainsi qu'un col haut et très resserré. Elle apparaît à Tarquinia, toujours sur un *kylikeion*, et dans la deuxième moitié du Ve siècle avant J.-C.

Dans tous les cas, les objets apparaissent dans des scènes liées à la consommation du vin et au cœur de danses orgiastiques.

II.C.1.2.1.3.2. La louche.

Par louche, nous entendons un ustensile à cuilleron demi-sphérique et à long manche. L'objet est semblable au *sympulum* romain, dont nous ne reprenons toutefois pas la terminologie du fait du contexte qui diffère. Nous relevons une occurrence (ill. 71)¹³⁶⁴. L'objet est suspendu en

¹³⁶² Cf. n° 481.

¹³⁶³ Sur ce type d'objets, leur production et diffusion, cf. Bouloumié 1973.

¹³⁶⁴ Cf. n° 493.

hauteur près d'un cratère monumental à colonnettes autour duquel sont postés deux musiciens. La fonction de la louche, dont les dimensions sont adaptées au cratère, est de puiser le vin avant de le verser dans des vases de service plus maniables et déplaçables. Nous pouvons supposer que les dimensions de l'objet permettent d'accéder jusqu'au fond du cratère.

II.C.1.2.1.4. Boire.

II.C.1.2.1.4.1. Le gobelet.

Nous relevons une seule occurrence¹³⁶⁵ du gobelet, présenté *supra*. L'objet est posé à même le sol, les danseurs engagés dans des pas orgiastiques gesticulent autour de lui. Il apparaît dans des scènes produites en Etrurie du sud, à Tarquinia à la fin du VIe siècle avant J.-C.

II.C.1.2.1.4.2. La coupe.

Les coupes que nous relevons sont de type *kylix*, d'inspiration grecque¹³⁶⁶. Le pied de l'objet est haut, la panse et le col très courts, la lèvre très évasée. Les anses sont petites et horizontales. Nous relevons 9 occurrences¹³⁶⁷. L'objet est disposé dans l'image selon quatre modalités : posé à même le sol, posé sur la lèvre d'un vase plus grand, généralement un cratère, posé sur un *kylikeion*, ou accroché en hauteur par une anse. Lorsque que l'objet est posé à même le sol, les personnages sont disposés de part et d'autres et gesticulent. Il en est de même lorsqu'il est posé sur la lèvre d'un vase. Lorsqu'en revanche il est posé sur un *kylikeion*, il est situé entre une scène de danse et une scène de banquet. L'objet est renversé, le pied vers le haut, et sur l'objet n° 516, il est empilé sur d'autres coupes. Enfin, lorsqu'il est accroché, il est positionné au-dessus d'un *kylikeion*¹³⁶⁸. L'objet apparaît principalement dans des scènes produites en Etrurie du sud, à Tarquinia, entre la fin du VIe siècle et la fin du Ve siècle avant J.-C.

II.C.1.2.1.4.3. Le *skyphos*.

¹³⁶⁵ Cf. n° 346.

¹³⁶⁶ Sur l'adoption des ustensiles grecs liés au *symposion*, cf. par exemple Adam 1995b et la bibliographie indiquée.

¹³⁶⁷ Cf. par exemple n° 147, 346, 353, 382, 513, 522, 516, 506.

¹³⁶⁸ Cf. la paroi droite de la tombe n° 514.

Le *skyphos* a la particularité d'être un gobelet haut, généralement sans pied et pourvu de deux petites anses horizontales. Celui que nous relevons dans les représentations étrusques de danse présente un pied bas et évasé, une panse légèrement renflée, un col resserré, une lèvre évasée et des anses horizontales hautes. Nous distinguons une seule occurrence¹³⁶⁹ : l'objet est posé à même le sol. Les danseurs, engagés dans des pas orgiastiques, se déplacent autour (ill. 312).

II.C.1.2.1.4.4. Le canthare.

Nous relevons trois occurrences du canthare (ill. 312). L'objet apparaît selon deux modalités : (1) posé à même le sol, les danseurs engagés dans des pas orgiastiques gesticulent autour de lui¹³⁷⁰, ou (2) il apparaît parmi des satyres¹³⁷¹, et dans des scènes produites en Etrurie du sud, à Tarquinia, entre la fin du VI^e siècle et le début du Ve siècle avant J.-C.

II.C.1.2.2. Les contenants à parfum : l'aryballe.

Les aryballes sont caractérisés par leur forme globulaire, leur absence de pied, leur col très resserré et leur embouchure plate. L'objet est utilisé pour contenir de l'huile que l'on applique sur le corps, d'où son embouchure caractéristique qui en facilite l'utilisation. Il apparaît principalement dans des contextes sportifs. La seule occurrence que nous relevons présente l'objet dans un contexte sportif¹³⁷². Il est suspendu en hauteur grâce à une lanière. La scène de danse se tient ainsi dans un cadre athlétique dans lequel d'autres activités prennent place.

II.C.1.3. Le mobilier de toilette.

II.C.1.3.1. Le coffret.

Nous relevons deux occurrences dans lesquelles un coffret est représenté suspendu, soit dans la partie haute de l'image, soit dans un arbuste (ill. 314)¹³⁷³. L'objet présente une panse droite et large, ainsi qu'un couvercle et une lanière pour le suspendre. Il est d'ordinaire rattaché à la

¹³⁶⁹ Cf. n° 346.

¹³⁷⁰ Cf. n° 346.

¹³⁷¹ Cf. n° 335. L'état de conservation de l'objet ne permet pas d'aller plus avant dans son étude.

¹³⁷² Cf. n° 524.

¹³⁷³ Cf. n° 499.

sphère féminine et constituerait un ustensile de toilette. Il s'agit d'un mobilier contenant que nous traitons cependant parmi les objets de toilette puisque les objets contenus sont à la fois solides et variés : maquillage, parfum, etc. Dans la première chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia, l'objet est suspendu dans un arbuste et apparaît dans un décor végétalisé dans lequel se développe une scène de danse orgiastique. Françoise-Hélène Massa-Pairault, qui a proposé à plusieurs reprises une étude originale du décor en focalisant son attention sur les objets suspendus dans les arbustes, y a vu une allusion à la sphère féminine et à une divinité féminine¹³⁷⁴.

II.C.1.3.2. Le miroir.

Nous relevons une occurrence : dans la première chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (ill. 314). L'objet est suspendu à un arbuste, et joint au coffret étudié *supra*. D'après Françoise-Hélène Massa-Pairault, l'objet renverrait à la sphère des femmes et serait une allusion à une divinité féminine¹³⁷⁵.

II.C.1.4. Les accessoires vestimentaires.

Parmi les éléments liés à la parure vestimentaire, nous distinguons l'étoffe, les bijoux et les couronnes.

II.C.1.4.1. Les pièces d'étoffe.

Par pièces d'étoffe, nous entendons toute matière textile. Nous relevons 8 occurrences¹³⁷⁶. Deux types d'étoffe pourraient apparaître : l'une vestimentaire¹³⁷⁷, la seconde de type bandelette¹³⁷⁸ dont l'usage serait alors de consacrer un espace. Le premier type d'étoffe est illustré sur l'exemple n° 524 (ill. 300). Dans la chambre principale, sur la paroi d'entrée, quatre personnages tournent leur regard vers un siège qui supporte une étoffe. Celle-ci est pourvue de nombreux plis et de pans, et forme un amas conséquent sur le mobilier support sur lequel elle apparaît. Nous pensons ainsi à un manteau, comme l'affirme Bruno D'Agostino

¹³⁷⁴ Cf. Massa-Pairault 1992, p. 80, 84-86 et 88 ; Massa-Pairault 1993, p. 255-258.

¹³⁷⁵ Massa-Pairault 1993, p. 255-258.

¹³⁷⁶ Cf. n° 147, 499, 493, 524, 172, 090, 509, 506.

¹³⁷⁷ Cf. n° 147 et 524.

¹³⁷⁸ Cf. n° 499, 493, 509, 506, 172, 090.

qui voit dans cette étoffe l'évocation du défunt *ex absentia*¹³⁷⁹. Nous rapprochons de cette image l'amphore n° 147 qui comporte sur l'une de ses deux faces un couple de danseurs masculins autour d'une composition faite de différents contenants à vin (ill. 316). Une étoffe apparaît dans le champ de l'image à gauche. Elle est enroulée et forme un amas. Un pan tombe vers le bas. L'étoffe est très différente des bandelettes qui sont d'ordinaire agencées de manière à créer des festons, comme l'illustre l'amphore n° 172 (ill. 317). Le tissu serait ainsi une pièce de vêtement que nous ne sommes pas en mesure de définir plus précisément.

Parallèlement à ces étoffes de type vestimentaire, nous distinguons des bandelettes plus ou moins épaisses. Ces dernières présentent trois teintes, qu'illustrent la première chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia : foncée voire noire, ocre et achrome. Sur les parois de la tombe n° 493, l'étoffe est de teinte ocre uniquement (ill. 318), tandis que sur celles des tombes n° 509 et n° 506 les étoffes, nombreuses, sont de teinte ocre et achrome, et alternent ainsi de manière régulière. Elles présentent enfin deux formes caractéristiques. Elles sont soit fines et pourvues de franges à chacune de leurs extrémités, ou épaisses, sans franges et régulièrement ornée de files de points. Dans la tombe n° 506, l'étoffe épaisse apparaît spécifiquement au-dessus du *kylikeion* et forme un motif de feston, tandis que les arbres accueillent les deux types de bandelette. Ces bandelettes ont d'ordinaire la fonction de consacrer un objet ou un espace¹³⁸⁰.

Ainsi, l'étoffe de type vestimentaire apparaît dans un contexte sportif ou de danse orgiastique liée à la consommation du vin, à la fois sur un siège ou dans le champ de l'image. Lorsqu'il s'agit en revanche de bandelettes, ces dernières sont positionnées communément dans les arbustes parmi lesquels gesticulent orgiastiquement des danseurs, ou dans le champ de l'image.

II.C.1.4.2. Les bijoux.

Dans la première chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (ill. 314), les arbustes parmi lesquels les danseurs gesticulent de manière orgiastique supportent différents types d'objets, dont des bijoux. La tombe constitue la seule occurrence dans laquelle les bijoux font partie du décor de la scène de danse. Ils consistent principalement en

¹³⁷⁹ D'Agostino 1993, p. 193-suiv.

¹³⁸⁰ Cf. Rouveret 1988, à partir de la première chambre de la tombe de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia.

colliers formés d'assemblages de motifs ronds tels que grenades ou de têtes de bélier – dont on retrouve un exemplaire proche au cou du personnage masculin allongé sur le fronton de la paroi du fond de la seconde chambre. Ces bijoux seraient donc à rattacher à la sphère masculine.

II.C.1.4.3. Les guirlandes et couronnes.

Nous entendons des motifs circulaires de petite taille pour les couronnes, ou de plus grande taille pour les guirlandes, qui sont accrochés sur des supports variés. Ces couronnes ont d'ordinaire la fonction de consacrer un objet ou un espace¹³⁸¹. Nous relevons dix-sept occurrences, entre la fin du VI^e siècle et le premier tiers du Ve siècle avant J.-C. principalement en Etrurie du sud, plus particulièrement à Tarquinia et Vulci, plus rarement en Etrurie intérieure et en Campanie. Nous distinguons quatre types de guirlandes ou couronnes : (1) celles constituées d'une ligne simple formant un cercle (ill. 319)¹³⁸², (2) celles constituées d'une ligne centrale simple et circulaire agrémentée de points positionnés sur les extérieurs (ill. 320)¹³⁸³, (3) celles pourvues de files de points en leur centre (ill. 162)¹³⁸⁴, et (4) celles feuillagées¹³⁸⁵. Les couronnes sont disposées selon cinq modalités dans l'image : (1) dans le champ de l'image, (2) dans le champ de l'image mais au-dessus d'un contenant à vin, (3) sur un vase, ou (4) accrochées à une corniche. Dans tous les cas la danse est liée à la consommation du vin et présente un caractère orgiastique. Dans un cas cependant, dans la tombe n° 498 (ill. 136), une couronne apparaît au-dessus du lit du défunt autour duquel sont exécutés des gestes de lamentation.

II.C.1.5. Les armes.

Parmi les armes qui apparaissent dans le champ de l'image de la danse étrusque, nous distinguons le casque, les cnémides, le bouclier et les verges.

II.C.1.5.1. Le casque.

¹³⁸¹ Cf. les travaux de Germaine Guillaume-Coirier sur la fonction des couronnes : Guillaume-Coirier 1993 et Guillaume-Coirier 1995.

¹³⁸² Cf. n° 206, 254, 255, 256, 371.

¹³⁸³ Cf. n° 163, 156, 147, 230, 237, 248, 288.

¹³⁸⁴ Cf. n° 499, 496, 493, 498, 509, 506.

¹³⁸⁵ Cf. n° 493.

Nous relevons deux occurrences¹³⁸⁶. Le casque est de type corinthien. L'objet est représenté dans les deux cas à même le sol. Il apparaît dans une scène de lamentation autour du corps mort. Il est positionné en-dessous du lit funèbre. Il est accompagné de cnémides. Le casque apparaît aussi dans une scène de performance armée. Il est alors positionné entre les personnages qui gesticulent et constitue alors le prix du vainqueur à l'issue de l'affrontement.

II.C.1.5.2. Les cnémides.

Nous relevons une seule occurrence (ill. 321)¹³⁸⁷. Les cnémides sont représentées à même le sol, dans une scène de lamentation autour d'un corps mort. Elles sont positionnées en-dessous du lit funèbre, et sont accompagnées d'un casque de type corinthien. Elles font partie ainsi d'un mobilier qui souligne la qualité guerrière du défunt exposé.

II.C.1.5.3. Le bouclier.

Nous relevons une occurrence¹³⁸⁸. L'objet présente une forme ovale fortement échancrée sur ses deux longs côtés. Il est à rapprocher des boucliers saliens qui se caractérisaient par une forme en huit (ill. 322)¹³⁸⁹. L'objet apparaît sur une scène de danse armée, entre le joueur de double flûte et le danseur masculin représenté dans une attitude mixte, à la fois de défense et d'agression. Dans l'image étudiée, il ne possède pas de fonction particulière¹³⁹⁰.

II.C.1.5.4. Les verges.

Par verges, nous entendons des objets longs et effilés. Nous relevons 1 occurrence (ill. 323)¹³⁹¹. Elles apparaissent dans une scène de danse armée, entre les membres inférieurs d'un danseur pourvu d'un casque, d'un bouclier, d'une lance, d'une cuirasse et de cnémides. Elles sont positionnées obliquement. D'après Jean-René Jannot, il s'agirait de perches semblables à

¹³⁸⁶ Cf. notamment n° 417.

¹³⁸⁷ Cf. n° 417.

¹³⁸⁸ Cf. n° 293.

¹³⁸⁹ Nous allons dans le sens des interprétations proposées par Giovannangelo Camporeale et Nigel Spivey. Cf. Camporeale 1987 et Spivey 1988b. Pour un aperçu historique du bouclier salien et des comparaisons de type archéologique, cf. Bloch 1958. Sur les Saliens, cf. Bayet 1957, et en particulier sur la dimension sacrée de leur danse, p. 86 et suiv. Sur les sodalités saliennes, cf. Helbig 1906, Cirilli 1913 et plus récemment Scheid 1990.

¹³⁹⁰ Raymond Bloch note que certains boucliers peuvent présenter quelques échancrures, mais ils sont alors de très petite taille. Cf. Bloch 1958.

¹³⁹¹ Cf. n° 486.

celles que l'on rencontre sur d'autres reliefs, dans des scènes de type athlétique, tels que sur les reliefs 8386 et 8400 conservés à Palerme (ill. 324 et 325) et le relief 1228 conservé à Berlin (ill. 326)¹³⁹². Nous émettons toutefois des réserves quant au rapprochement effectué par l'auteur. En effet, nous distinguons une différence nette entre les perches verticales illustrées sur les reliefs 8386 et 8400 conservés à Palerme (ill. 324 et 325), et les verges obliques illustrées sur le relief 1228 conservé à Berlin (ill. 326) et le n° 486 de notre corpus. Nous rapprochons les perches verticales d'un motif similaire représenté sur une amphore du Peintre de Micali (ill. 327). La scène représentée sur la panse laisse apparaître une verge sur laquelle un personnage grimpe. Sur les reliefs 8386 et 8400 conservés à Palerme cependant, ces « perches » sont plus épaisses que celles qui servent à grimper, et elles sont accompagnées de chevaux en course qui sont tournés dans leur direction. Sur l'amphore n° 185 (ill. 327), des chevaux en course sortent d'une porte qui présente un profil relativement fin, mais plus épais qu'une perche, et possède une sorte de terre à son extrémité inférieure, comme sur le relief 8386 conservé à Palerme (ill. 324). Ainsi plutôt qu'une perche, sur laquelle est d'ordinaire représenté un grimpeur, nous verrions le profil d'une porte, ou éventuellement d'une borne. Les verges obliques ne nous apparaissent pas non plus comme des perches, du fait de leur inclinaison qui les rendent impossible à grimper, et leur petitesse puisque sur le relief étudié n° 486 (ill. 323) leur hauteur s'arrête au niveau des genoux du danseur armé. Elles apparaissent ainsi comme des obstacles placés autour et entre les membres inférieurs du danseur.

II.C.1.6. Les assimilés humains : le phallus.

Par phallus, nous entendons la représentation d'un organe sexuel masculin en érection. Nous relevons deux occurrences dans lesquelles un phallus apparaît dans le champ de l'image de la danse étrusque¹³⁹³. L'objet est posé à même le sol et intégré à une danse de type orgiastique mené soit par des femmes exclusivement, soit par des personnages hybrides. Les personnages, féminins, tournent alors autour (ill. 328). Tandis que les personnages hybrides s'appêtent à s'asseoir dessus.

¹³⁹² Jannot 1984a, p. 158 : « Le personnage suivant est un danseur en armes ; vêtu du *chitoniskos*, les jambes chaussées de cnémides, le casque à cimier sur la tête, le bouclier rond tendu horizontalement sur le bras gauche, il tient à la main droite une courte lance, et de tout son corps fléchi, il s'appête à sauter vers la droite en faisant un bond semblable à celui qu'exécute le petit danseur en armes de la T. del Colle. Derrière lui, on remarque le curieux assemblage d'une perche oblique et d'un étai vertical que nous avons déjà rencontré (C,II,33-C,III,5-C,III,11) et que les peintures perdues de Poggio al Moro représentaient clairement. »

¹³⁹³ Cf. n° 248, 182.

II.C.1.7. Synthèse : la position des objets mobiliers dans l'espace visuel de la danse.

Ainsi, les objets mobiliers qui caractérisent le décor des représentations étrusques de danse peuvent être présentés selon cinq modalités : (1) ils caractérisent un espace, (2) ils déterminent les mouvements de la danse, (3) ils définissent le type de danse, (4) ils constituent un lien visuel entre plusieurs scènes, ou (5) ils tendent à caractériser des personnages à proximité ou dans la scène de danse.

II.C.2. Les objets immobiliers.

Les objets immobiliers constituent l'ensemble des équipements qui ne se meuvent pas et ne peuvent être déplacés. Contrairement aux objets meubles *autour* desquels les individus s'organisent, les objets immobiliers constituent le cadre construit *dans* lequel les personnages s'organisent. Ils contribueront dans un second temps à l'identification des différents types de danse et à mieux comprendre leurs modalités d'exécution. Nous distinguons les colonnes, les portes, les corniches, les consoles, les dais, les tentures et les poutres faîtières.

II.C.2.1. Les colonnes.

Les colonnes se caractérisent par leur verticalité. Elles soutiennent d'ordinaire un entablement et sont composées d'un fût, d'un chapiteau et d'une base. Nous relevons deux occurrences, à Tarquinia entre la fin du VI^e siècle et le début du Ve siècle avant J.-C. Dans la tombe n° 493 dite des Lionnes, les colonnes sont de forme dorique et marquent les quatre angles du monument ainsi que le milieu des parois latérales. Elles montent jusqu'au plafond à double pente orné d'un damier. Dans la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre (ill. 298), les colonnes, de même style, supportent une tenture.

II.C.2.2. Les portes.

Les portes, lorsqu'elles sont visibles de face, se caractérisent dans l'image par quatre éléments précis : (1) un cadre épais composé de deux montants verticaux et d'un linteau qui avance vers les extérieurs, (2) de deux vantaux placés à l'intérieur des montants verticaux, (3) de bandeaux horizontaux positionnés sur les vantaux et ponctués de motifs circulaires

identifiables à des têtes de clou, et (4) d'un chambranle central et vertical, positionné entre les deux vantaux et ponctué de têtes de clou. Lorsqu'elles sont visibles de côté, les portes sont constituées d'une base large et d'un montant vertical comme l'illustre l'amphore n° 185 (ill. 327). Nous relevons donc 6 occurrences (ill. 60)¹³⁹⁴. D'après Jean-René Jannot, les portes, lorsqu'elles sont de face, seraient vues de l'extérieur en raison des têtes de clou qui sont laissées visibles. Ainsi, alors que la porte implique une circulation, le fait de la représenter de l'extérieur, et fermée, suggérerait une mise à distance.

Ces portes fictives apparaissent dans la production iconographique du sud de l'Etrurie, à Tarquinia d'ordinaire, mais aussi à Vulci, entre la fin du VI^e siècle et le début du Ve siècle avant J.-C. Sur l'amphore du Peintre de Micali (n° 185), l'objet apparaît parmi des scènes de type athlétique. Des chevaux, que l'on distingue par leurs pattes avant, semblent en sortir. Dans les tombes tarquiniennes, les portes apparaissent selon deux modalités : (1) sur l'ensemble des parois comme dans la tombe n° 496, ou (2) sur la paroi du fond uniquement comme l'illustre l'exemple n° 494 (ill. 160). Ces portes déterminent et impactent l'organisation de l'ensemble du programme iconographique des tombes. Dans les représentations de danse, elles concentrent particulièrement cinq types de scène : (1) des musiciens postés de chaque côté¹³⁹⁵. (2) des danseurs qui gesticulent de part et d'autre, (3) un cortège de danseurs qui se dirige en sa direction, (4) des danseurs qui s'en éloignent de chaque côté, ou (5) deux hommes postés de chaque côté dans des gestes de lamentation.

II.C.2.3. Les corniches.

Les corniches sont omniprésentes dans la peinture funéraire tarquinienne. Elles sont peintes et caractérisées par des bandeaux de différentes couleurs qui alternent régulièrement. La teinte des bandeaux est relative à la palette chromatique utilisée dans l'ensemble du décor de la tombe. Ainsi, dans les monuments rattachés à l'atelier de la tombe n° 502 des Bacchants par exemple (ill. 55), défini par Giovannangelo Camporeale et dont la palette chromatique varie selon plusieurs nuances d'ocres¹³⁹⁶, la corniche qui parcourt les parois de la tombe et marque leur partie supérieure présente des bandeaux dont les teintes varient de l'ocre très clair au brun

¹³⁹⁴ Cf. n° 494, 501, 239, 496, 497, 185.

¹³⁹⁵ Les musiciens postés de part et d'autre d'une porte feinte apparaissent dans la tombe n° 501 dite Cardarelli. Dans la tombe du Coq par exemple, les musiciens sont postés en revanche de part et d'autre de la porte d'entrée. D'après Jean-René Jannot, la présence de musiciens autour de ces portes renverrait à un « rite de la porte ». Cf. Jannot 1984c.

¹³⁹⁶ Camporeale 1968.

foncé. Ces corniches peintes, comme l'a mis en lumière Francesco Roncalli de manière très convaincante¹³⁹⁷, renvoient aux corniches moulurées présentes à la fois dans l'architecture religieuse et domestique.

Alors que les corniches sont semblables d'une paroi à une autre et se suivent, la tombe n° 495 dite des Jongleurs présente une disposition unique et différente (ill. 281). La paroi du fond diffère des autres parois en raison de l'épaisseur de ses bandeaux peints. Ceux-ci sont traités complètement à part : leur nombre est plus élevé, ceux placés en position supérieur et pourtant conjoint aux bandeaux latéraux diffèrent nettement de ces derniers et donc ne les suivent pas. La corniche est de plus limitée, à ses deux extrémités latérales, par des bandeaux verticaux qui rompent tout lien avec les corniches latérales et accentue ainsi la différence visuelle.

La corniche peinte de la paroi du fond cache à peine un candélabre porté par un personnage féminin au centre de la scène figurée. Il apparaît ainsi que la corniche pourrait avoir été reprise et épaissie alors que la scène figurée était déjà peinte, ceci peut-être afin de camoufler des détails peints qui ne devaient pas l'être. Il convient cependant de s'interroger sur la taille des personnages. En effet, ceux des parois latérales sont nettement plus grands que ceux présents sur la paroi du fond. La première hypothèse ne fonctionne donc plus: la petitesse des personnages sur la paroi du fond implique que la corniche épaissie était déjà peinte au moment où ces derniers ont été dessinés. Donc le candélabre a délibérément été peint en filigrane, et ce de manière à apparaître impérativement dans le programme figuré, ce qui souligne ici son importance sémantique. Le nivellement entre les différences corniches n'a pas été rattrapé. Alors que dans l'ensemble des tombes tarquiniennes qui présentent de telles corniches les bandeaux se suivent rigoureusement d'une paroi à une autre, pourquoi y a-t-il un tel désaccord visuel entre les parois latérales et la paroi du fond dans la tombe n° 495 dite des Jongleurs ? Il s'avère que la petitesse des corniches sur les parois latérales crée un effet de perspective vers la paroi du fond, alors que sur cette dernière la corniche crée une proximité visuelle. Il nous apparaît donc que le but d'une telle différence était de recréer l'illusion optique de l'espace et du volume en les représentant tels qu'on devrait les voir à partir d'un point précis. Il s'agirait ainsi d'une perspective fuyante, procédé qui apparaîtra beaucoup plus abouti à une époque postérieure, tel que l'illustrent les fresques du second style de la maison de Fannius Synistor à Boscoréale datées du milieu du IIe siècle après J.-C. (ill. 329).

¹³⁹⁷ Roncalli 1990.

II.C.2.4. Les consoles.

La console, en architecture, est d'ordinaire une partie saillante de formes diverses, mais qui souvent présente un profil en S. Elle est destinée à soutenir un élément de construction, comme la charpente et constitue ainsi un élément cheville entre la toiture et les murs, ou de décoration. Elle apparaît dans le décor peint des tombes tarquiniennes, généralement dans le fronton des parois d'entrée et du fond, entre la corniche peinte et la poutre faîtière fictive qui marque le centre du plafond à double pente. D'après Francesco Roncalli en 1990, les consoles dans l'art funéraire tarquinien symboliseraient le sacrifice, lui conférant ainsi une dimension religieuse (ill. 281)¹³⁹⁸.

II.C.2.5. Les dais.

Par dais nous entendons deux types de couvertures. Il peut s'agir d'une tenture fixée et déployée au-dessus d'un lit, d'un catafalque ou tout autre objet autour duquel se développe une scène de danse. L'étoffe est tendue et soutenue par plusieurs montants ou colonne sous laquelle se déroule la scène, comme l'illustre la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre à Tarquinia (ill. 298). Nous relevons 6 occurrences¹³⁹⁹. Dans la majorité des cas, seules les tentures sont visibles. Elles apparaissent alors en festons, c'est-à-dire en une ligne formée d'arcs accolés.

Dans d'autres cas, le dais est un ouvrage constitué dans une matière dure dont la forme rappelle celle des temples. Il est ainsi composé d'un fronton, vraisemblablement d'une toiture à double pente, l'ensemble maintenu sur des colonnes. Nous relevons 3 occurrences (ill. 330)¹⁴⁰⁰. Il s'agirait selon Jean-René Jannot de pavillons destinés, dans le cas de la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre à Tarquinia (ill. 298) à accueillir une représentation symbolique des défunts¹⁴⁰¹, ou dans d'autres cas, des défunts exposés. Sur le relief n° 480 (ill. 330), le dais qui accueille une *prothesis* a été différemment interprété. Il s'agirait ainsi soit d'un temple¹⁴⁰², d'une construction temporaire¹⁴⁰³, d'un temple distyle prostyle dont le seuil ou le porche est

¹³⁹⁸ Roncalli 1990. Repris par Rita Benassai en 2001 : cf. Benassai 2001a et Benassai 2001b. L'auteur propose de voir un lien entre la console-autel et un culte à Dionysos.

¹³⁹⁹ Cf. n° 414, 422, 425, 427, 447, 510.

¹⁴⁰⁰ Cf. n° 480, 510, 105.

¹⁴⁰¹ Jannot 1988a, p. 53-67 et pl. 8-12.

¹⁴⁰² Braun 1840, p. 145-155 ; Micali 1844.

¹⁴⁰³ Phillips-Talocchini 1970.

utilisé pour la *prothesis*¹⁴⁰⁴, ou d'une construction permanente destinée aux cérémonies et disposées dans les nécropoles¹⁴⁰⁵.

II.C.2.6. Les poutres faîtières.

Les poutres faîtières, parfois appelées *columen*¹⁴⁰⁶, apparaissent uniquement dans les tombes tarquiniennes. Elles marquent la partie la plus haute de l'intérieur de la tombe. Elles sont creusées dans la roche et d'ordinaire peintes de motifs qui ont été étudiés par Stephan Steingraber en 1984¹⁴⁰⁷, Alessandro Naso en 1996¹⁴⁰⁸ et évoqués par Natacha Lubtchansky en 2012¹⁴⁰⁹ pour souligner leur redondance d'une tombe à une autre et ainsi leur normalisation. Ces poutres faîtières fictives marquent la partie centrale et sommitale d'un plafond à double pente, et ainsi évoquent de manière très aboutie des éléments d'architecture réelle. Les motifs qui ornent ces poutres faîtières sont d'ordinaire considérés comme des motifs décoratifs. Cependant il apparaît que l'ensemble des éléments architecturaux peints dans les tombes doit être considéré plus que d'un simple élément de décor. Les détails reproduisent des parties d'architecture qui agencées ensemble font sens. Les bandeaux peints en effet évoquent de manière convaincante certains entablements, ioniques par exemple, dont les fascies se superposent. Il ne serait pas improbable ainsi que les motifs décoratifs des poutres faîtières renvoient à des éléments d'architecture ou des systèmes, éventuellement stylisés, de fixation. La lecture de Vitruve permet d'avoir un aperçu intéressant des systèmes de constructions romains, et éventuellement étrusques. Il s'avère qu'à la poutre faîtière, ou panne faîtière, étaient joints des poinçons. Ces poinçons étaient des pièces verticales positionnées entre la panne faîtière et l'entrait. Positionnés en à plomb, ils soutenaient à la fois le faîtage et les différentes forces déchargées par les contrefiches. Alors que les auteurs modernes ne tendent à employer que le terme de *columen*, Vitruve distingue cependant le *culmen*, qui constitue la panne faîtière sur laquelle se terminent les chevrons et sur laquelle sont fixés les arbalétriers, et le *columen* qui correspond à l'entrait. Les restitutions effectuées permettent de distinguer que l'entrait supportait les poinçons sur lesquels étaient fixés les contrefiches. Il n'est pas improbable que le système de fixation de ces poinçons sur l'entrait consistait à enfoncer des

¹⁴⁰⁴ Jannot 1974b, p. 723-744.

¹⁴⁰⁵ Jannot 1984a, p. 27-28 par exemple.

¹⁴⁰⁶ Le terme est emprunté à l'architecture romaine. Cf. Vitruve, *De Architectura*, IV, 2, 1, 13. Nous préférons celui de poutre faîtière dans le sens où les auteurs tendent à confondre le *columen* du *culmen*.

¹⁴⁰⁷ Steingraber 1984, et notamment fig. 198.

¹⁴⁰⁸ Naso 1996.

¹⁴⁰⁹ Lubtchansky 2012, p. 306-307.

tiges, vraisemblablement en métal, en-dessous de l'entrait et qui le traversaient jusqu'au poinçon. Il résultait de ce procédé une succession de tête de fixation sur la face inférieure de l'entrait. Sur la panne faîtière, un système similaire de fixation des poinçons devait alors exister. Cependant les têtes de fixation des tiges métalliques se situaient sur la face supérieure de la panne faîtière. Aux fixations des poinçons sur la panne faîtière devaient s'ajouter celles des arbalétriers, pièces positionnées régulièrement entre les pannes sablières et la panne faîtière et supportant les pannes intermédiaires. Cependant leur maintien devait dépendre de leur alternance avec les poinçons. S'ils étaient en effet placés en face des poinçons, leurs fixations, avec celles des poinçons, se rencontreraient et se gêneraient mutuellement. La position en miroir des arbalétriers implique enfin d'accoler les systèmes de fixation et non de les superposer. Ainsi, les systèmes de fixation des poinçons et des arbalétriers créent une disposition très proche des motifs des poutres faîtières fictives des tombes tarquiniennes. Il s'avère ainsi que ces derniers, plutôt que d'être de simples motifs décoratifs, pourraient renvoyer à des systèmes de fixation architecturaux précis. Les motifs circulaires qui se suivent pourraient évoquer les fixations des poinçons, et les motifs plus petits et doubles qui alternent régulièrement avec les motifs circulaires pourraient renvoyer aux fixations des arbalétriers. Il est à souligner cependant que les motifs circulaires évoquent les têtes des fixations des poinçons qui devaient être positionnées sur la face supérieure de la panne faîtière, alors que les motifs doubles plus petits, en raison de la jointure des arbalétriers au-dessus de la panne¹⁴¹⁰, devaient être positionnés sur la face inférieure de la panne faîtière. Il pourrait s'agir ici d'une recombinaison dont l'objectif serait plus de signifier la poutre faîtière et ainsi le type d'architecture, large, imposante et durable, que de véritablement reconstituer de manière véridique le système de couverture.

II.C.3. Les objets naturels.

Les objets naturels s'opposent aux objets techniques et construits dans le sens où ils n'ont pas été modifiés par l'homme. Ils sont issus de la nature. L'objet technique constitue ainsi un assemblage de composants effectué par et pour l'homme et sont assurées à chaque composant une fonction et une utilité précises. Nous distinguons les animaux, les végétaux et les minéraux.

¹⁴¹⁰ Les arbalétriers en effet se rejoignaient sur le sommet de la toiture, au-dessus de la panne faîtière, et ce dès l'époque géométrique, si l'on en juge à partir des urnes cinéraires latiales. Pour une étude de ce corpus, cf. Bartoloni-Buranelli-D'Altri 1987.

II.C.3.1. Les animaux.

II.C.3.1.1. Les animaux terrestres.

II.C.3.1.1.1. Les canidés.

Dans un article publié en 1985, L. Caloi, M. R. Palombo et C. Romei avançaient l'idée convaincante que les Etrusques maîtrisaient déjà le croisement des espèces canines et étaient arrivés à créer deux espèces que l'on pouvait assez nettement distinguer dans l'image : la première possédait une forme élancée et au museau long, la seconde une forme plus trapue destinée à protéger la famille qui avait adopté l'animal, ainsi que ses ressources¹⁴¹¹. Les deux espèces seraient donc issues de deux races déjà bien définies qui renseignent sur la présence d'une pratique d'élevage orientée et sélective afin de profiter de caractéristiques déterminées chez les animaux, et en l'occurrence les chiens. Dans les représentations de danse étrusques nous relevons quatre occurrences. Dans les quatre cas, l'animal est de forme allongée et élancée. Il possède un long museau (ill. 53). Il est positionné diversement, selon deux modalités. Il peut être positionné sous le lit de banqueteur ou sous le lit funèbre. Il est alors assis et renifle au-dessus de lui. Il peut aussi être debout, joint à une scène de danse orgiastique. Il est alors tourné et dirigé vers une porte – la porte d'entrée de la tombe comme dans la tombe n° 509, ou une porte feinte comme dans la tombe n° 496. Dans la tombe n° 496 dite des Inscriptions (ill. 60), l'animal, dont le corps est orienté vers la porte mais la tête tournée vers les danseurs, a l'une des deux pattes avant levée et en appui contre la fausse porte, comme pour en souligner la matérialité ou renforcer la séparation entre l'avant et l'arrière de la porte. L'animal apparaît ainsi entre la fin du VIe siècle et la première moitié du Ve siècle avant J.-C.

II.C.3.1.1.2. Les équidés.

Les chevaux sont plus souvent utilisés par les acteurs qu'ils n'apparaissent dans le décor des scènes de danse. Nous relevons ainsi une occurrence : sur l'amphore de Micali n° 185 (ill. 327). Les chevaux sont organisés en formation, ils sont au nombre de quatre et émergent au

¹⁴¹¹ Caloi-Palombo-Romei 1988, p. 51-57.

galop d'une porte représentée de profil. Ils sont tournés vers les groupes de personnages hybrides qui s'avancent en gesticulant vers la gauche, en direction de la porte.

II.C.3.1.1.4. Les reptiles.

Les reptiles se caractérisent par leur action de ramper. Leur forme serpentiforme dans l'image permet de les distinguer. Les reptiles que nous distinguons sont essentiellement des serpents. Ils apparaissent à la fois dans une scène de danse orgiastique, et dans une scène de danse armée. Nous relevons donc 1 occurrence¹⁴¹². L'animal est en appui sur l'extrémité de sa queue, son corps est enroulé et sa gueule est ouverte. Sur le miroir n° 113 (ill. 258), deux serpents sont représentés entre les deux danseurs et ils sont enlacés. L'animal apparaît sur des objets produits en Etrurie du sud, à Tarquinia et Vulci, dans la première moitié du Ve siècle avant J.-C.

II.C.3.1.2. Les animaux volatiles.

Les volatiles sont d'ordinaire distingués selon qu'ils sont sauvages tels que les canards, ou domestiques comme que les oies. Ces travaux ont été complétés par ceux de Paul Fontaine en 2009 qui, grâce à une description très méticuleuse, ont permis d'avancer dans l'identification de certaines espèces¹⁴¹³. La présente étude revient sur l'identification des différents oiseaux et s'arrête aussi sur leur position et leur traitement dans l'image. Ainsi, dans les représentations étrusques de danse, il a été possible d'identifier clairement six espèces : les anatidés, les colombidés, les corvidés, les échassiers, les gallinacés et les turdidés.

Dans la famille des anatidés, nous distinguons les canards et les oies. Les premiers sont présents dans la tombe n° 494 (ill. 160), dans la seconde chambre de la tombe n° 499, et enfin sur la partie inférieure des parois de la tombe n° 493 (ill. 318). Ils se caractérisent par un large bec, des pattes courtes et des ailes longues et pointues. Il s'agit d'un oiseau aquatique. Ils sont représentés en vol, ou éventuellement sur le sol comme dans la tombe n° 494 (ill. 160). Dans les tombes n° 499 et 493, ils sont de teintes variées : bleus, verts, rouges, ou même achromes. Les oies, plus grandes et trapues que les canards, sont des animaux souvent domestiqués. Ainsi, elles apparaissent dans des espaces en apparence domestiques, dans des scènes de

¹⁴¹² Cf. n° 113.

¹⁴¹³ Fontaine 2009.

banquet ou d'exposition funèbre, et souvent sous un lit. L'animal est soit couché, soit debout, soit avec les ailes déployées. Sur le miroir n° 112 (ill. 332), deux oies se font face et apparaissent aux pieds des personnages. Sur les deux objets n° 308 (ill. 333) et 326 (ill. 334), les volatiles ne sont pas distinguables. Cependant, leur long cou, leur corps trapu et leurs ailes longues et pointues nous invitent à les rattacher à la famille des anatidés.

Nous relevons deux exemples de colombidés : sur les miroirs n° 099 (ill. 240) et 092 (ill. 335). Ils apparaissent dans deux scènes de danse composées d'une figure féminine et d'un personnage hybride. L'animal a, dans les deux cas, les ailes déployées. Sur le miroir n° 099 (ill. 240), il se pose sur le bras de la danseuse. Sur le miroir n° 092 (ill. 335), deux colombes se font face et sont représentées dans la partie inférieure de l'image. L'animal est caractérisé par une relative petite taille¹⁴¹⁴.

Nous ne relevons qu'un exemple de corvidés : dans la tombe n° 495. Ils sont au nombre de deux, représentés en vol, et dirigés vers un personnage qui défèque (ill. 358). Ils ont leur teinte noire caractéristique et leur physionomie est proche de celle du rapace. Leurs ailes sont représentées légèrement pliées. Leur mode de représentation dans la tombe constitue une caractéristique du vol de l'oiseau, et plus précisément à un moment du vol où il fond sur un objet ou un animal.

Les échassiers, comme l'illustrent les exemples n° 190, 397, 398 et 334, sont identifiables par leur profil long, élancé et fin. Nous les identifions plus précisément à des grues, ces grands échassiers aux pattes et au cou longs. Dans la majorité des représentations, l'animal est posté. Sur l'exemple n° 190 toutefois, sa tête est levée, son bec dirigé vers le haut et ses ailes déployées dans une attitude caractéristique de la danse des grues (ill. 257). Sur l'exemple n° 334, l'animal possède une houpette à l'arrière de la tête et son extrémité forme une volute. Ses pattes ne sont pas à plat sur le sol. Elles sont en pointes vers le bas, représentées dans l'acte de sauter, caractéristique aussi de la danse des grues (ill. 208).

Parmi les gallinacés nous distinguons les perdrix. Nous relevons 4 occurrences (ill. 173)¹⁴¹⁵. Comme l'illustrent les exemples n° 112 (ill. 332) et 182 (ill. 173), elles sont identifiables par leurs tâches et les lignes obliques et parallèles qui marquent l'extrémité de leurs deux ailes.

¹⁴¹⁴ Nous fondons notre étude des volatiles sur Prin-Prin 1997.

¹⁴¹⁵ Cf. par exemple n° 144, 182.

Leur plumage se caractérise en effet par la présence de points noirs sur la poitrine – du moins pour ce qui concerne la perdrix bartavelle – et les flancs sont rayés de blanc, noir et châtain. Ils apparaissent à la fois dans des scènes de danse orgiastique – les personnages sont alors hybrides – ou de performance armée. Ces oiseaux apparaissent selon deux modalités : en vol ou postés. Lorsqu'ils sont en vol, ils se dirigent vers l'un des danseurs jusqu'à presque se poser sur eux ou les agripper. Lorsqu'ils sont postés, ils sont dans le champ de l'image comme pour l'illustrer, ou ils participent à la scène et grimpent alors sur les personnages et les boucliers comme pour chercher de quoi manger.

Enfin, les turdidés constituent une famille de passereaux qui pratiquent le sautillement et se rapprochent de la terre pour se nourrir. Ils sont ainsi très présents dans les bosquets et les arbustes. Ils se caractérisent par leur petitesse, leurs petites pattes, et leur bec pointu. Nous relevons deux occurrences : dans les tombes n° 513 (ill. 44) et 509 (ill. 52 et 53) où les oiseaux se meuvent dans un espace boisé et dans lequel des danseurs, engagés dans des pas orgiastiques, se déploient.

II.C.3.1.3. Les animaux aquatiques.

Les poissons sont reconnaissables en raison du corps allongé ou plus exactement fusiforme dont ils sont pourvus, et de leurs nageoires. Nous relevons ainsi sept occurrences (ill. 318 et 336)¹⁴¹⁶. Ils apparaissent dans des productions de l'Etrurie du sud, à Tarquinia et Vulci, entre la fin du VI^e siècle et la première moitié du Ve siècle avant J.-C. Les poissons sont représentés selon trois modalités : (1) ils sautent au-dessus des flots¹⁴¹⁷, (2) ils nagent en banc dans une même direction¹⁴¹⁸, ou (3) convergent en sautant ou simplement nageant vers un point central de l'image¹⁴¹⁹. Lorsque les poissons convergent vers un point central de l'image, ce dernier constitue un fruit particulier, tel qu'un gland, ou des serpents. Et au-dessus de ce point central, sont représentés une figure de musicien, une ménade ou un couple dansant.

¹⁴¹⁶ Cf. n° 499, 493, 510, 110, 102, 113, 096.

¹⁴¹⁷ Cf. n° 499, 493, 510.

¹⁴¹⁸ Cf. n° 110.

¹⁴¹⁹ Cf. n° 102, 113, 096.

Les poissons représentés sont d'ordinaire difficilement identifiables. Cependant dans quatre cas¹⁴²⁰, leur profil particulièrement allongé et leur rostre permettent de les identifier à des dauphins, ces mammifères marins qui appartiennent à la famille des cétacés.

II.C.3.1.4. Les animaux fantastiques.

Nous relevons six types d'animaux fantastiques : les chevaux ailés, les griffons, les chiens monstrueux, les sirènes, les sphinges et les phallus volants. Ils se caractérisent tous par leur aspect irréel. Ces chevaux fantastiques, d'origine orientale, sont très présents dans l'imaginaire grec, mais aussi étrusque. Dans la mythologie grecque, ils sont les conducteurs des chars divins comme celui des Néréides ou de Poséidon. Chez les Etrusques, ils peuvent revêtir une fonction similaire de conducteurs¹⁴²¹.

La particularité des griffons réside dans leurs caractéristiques doubles : ils sont identifiables par la présence d'éléments de corps d'aigle, d'ordinaire la tête, les ailes et les serres, et d'éléments de corps félin, c'est-à-dire l'abdomen, les pattes et la queue. Nous relevons trois occurrences¹⁴²². Dans les trois cas, l'animal est lié à une scène de danse orgiastique. Les personnages sont hybrides dans deux cas, et humains et masculins dans le troisième cas. Sur le miroir n° 089, les griffons sont es protomés positionnés dans la partie inférieure et supérieure de l'image. Sur l'amphore n° 166, le griffon est posté devant un satyre et lève l'une de ses pattes avant dans sa direction. Sur celle de l'exemple n° 203, l'animal, de petite taille, est représenté dans le champ de l'image et se dirige vers un danseur qui semble l'accueillir.

Nous relevons une seule occurrence du chien monstrueux : sur l'urne n° 001 (ill. 341). L'animal est assis sur son arrière-train. Il est pourvu de quatre grosses pattes qui sont portées en avant. Sa tête est monstrueuse. Sa grande gueule est ouverte et laisse entrevoir une mâchoire très puissante. L'animal est très rare dans l'iconographie étrusque, dans laquelle nous ne relevons pas d'autres exemples comparables. Sur l'urne de Bisenzio n° 001 – objet à destination funéraire –, l'animal peut être interprété de diverses manières, comme un chien

¹⁴²⁰ Cf. n° 499, 493, 510, 096.

¹⁴²¹ Sur cette interprétation, cf. par exemple Torelli 1999, p. 150. D'après Natacha Lubtchansky, les premières représentations en Etrurie remonteraient au VIII^e siècle av. J.-C., « plus précisément dans la zone de culture d'Este ». Cf. Lubtchansky 2005, p. 40-41. Sur les figures animalières et fantastiques comme éléments psychopompes et liminaires, cf. aussi Cébeillac-Gervasoni 1989, p. 25-27, et plus particulièrement p. 25 concernant les figures hybrides : « [...] il ne fait aucun doute que l'adjonction d'ailes à des figures humaines implique la même idée de mouvement en direction d'une autre sphère d'existence. »

¹⁴²² Cf. n° 203, 166 et 089.

gardien, tel Cerbère, le chien des Enfers. En raison de son emplacement sur l'urne – sur le sommet du couvercle et entouré de personnages armés – et sur la stèle daunienne, entouré de guerriers – nous nous limitons à l'interpréter pour l'instant à un chien ou un ours monstrueux.

Les sirènes sont caractérisées par leur corps de volatile (queue, ailes, serres) et leur buste féminin (poitrine, visage, cheveux). Nous relevons 4 occurrences¹⁴²³. L'animal est posté dans trois cas, et représenté en vol dans un seul cas. Il apparaît d'ordinaire dans des scènes de danse orgiastique¹⁴²⁴, et beaucoup plus rarement dans des scènes de danse armée¹⁴²⁵. La sirène, d'origine orientale, est selon la tradition homérique une divinité de la mer qui avait la particularité de séduire les navigateurs par sa voix et ses dons exceptionnels et ainsi de les précipiter vers les récifs et vers leur mort. Le récit le plus célèbre est celui d'Ulysse, qui a connu une grande postérité dans l'iconographie grecque et plus largement méditerranéenne.

Nous relevons trois occurrences pour les sphinges (ill. 342, 345)¹⁴²⁶, et deux autres¹⁴²⁷ dans lesquelles les animaux n'apparaissent pas directement dans les scènes de danse mais de manière contigüe. Dans les trois occurrences relevées les animaux apparaissent dans des scènes de danse orgiastique et ils sont dans une position très statique. L'animal, d'origine orientale, apparaît dès le VIIe siècle avant J.-C. en Etrurie. Il est alors souvent utilisé pour marquer un espace liminaire, comme dans le couloir d'accès d'une tombe.

Enfin, par phallus ailés nous entendons des sexes masculins en érection pourvus d'une paire d'ailes. Nous relevons deux occurrences : sur l'amphore n° 257 (ill. 347) et dans la tombe n° 500 (ill. 348). Sur l'amphore, les phallus volent parmi les danseurs composés à la fois de personnages féminins et de personnages masculins hybrides. Dans la tombe n° 500, le phallus ailé est représenté sur la paroi gauche en direction de la porte d'entrée. Selon Jean Marcadé, il serait assez courant de rencontrer ce genre de représentation à proximité d'une porte dans le but d'en protéger l'accès¹⁴²⁸.

II.C.3.2. Les végétaux.

¹⁴²³ Cf. n° 142, 143, 253 et 303.

¹⁴²⁴ Cf. n° 142, 143 et 253.

¹⁴²⁵ Puisque nous ne relevons qu'une occurrence : le n° 303.

¹⁴²⁶ Cf. n° 142, 143 et 367.

¹⁴²⁷ Cf. par exemple n° 258.

¹⁴²⁸ Marcadé 1968, p. 25-28.

Les travaux de Paul Fontaine en 2009¹⁴²⁹ ont permis de réactualiser l'interprétation des végétaux dans l'image étrusque depuis les études menées par Renato Pampanini en 1930 et 1931, et Maria Stangl en 1974¹⁴³⁰. L'auteur se concentre uniquement sur la peinture tarquinienne, mais permet de préciser certaines espèces comme le laurier et le myrte. A partir de ces travaux et de notre analyse attentive des végétaux qui apparaissent dans l'iconographie étrusque de la danse, nous sommes arrivés à identifier, à partir de 120 occurrences, 5 espèces végétales, à savoir (1) le myrte, (2) le lierre, (3) le lotus, (4) la palme, et (5) le gland.

II.C.3.2.1. Le myrte.

Le myrte est un arbuste dicotylédone particulièrement fréquent en Méditerranée. Il se caractérise par ses petites feuilles vertes persistantes, et parfois de ses baies noires. Dans les tombes tarquiniennes, les arbustes parmi lesquels apparaissent d'ordinaire des danseurs, comme l'illustre la première chambre de la tombe n° 499 (ill. 314), ont été alternativement identifiés comme des lauriers ou des myrtes, comme le rappelle Paul Fontaine en 2009¹⁴³¹. Ce dernier souligne que la majorité des arbustes sont bel et bien des myrtes. Cependant parmi eux est représentée une autre catégorie d'arbuste qu'il n'a pas été en mesure d'identifier, mais qui ne relève pas du laurier. Il avance en effet, de manière peu convaincante toutefois, que les feuilles sont traitées différemment de celle du myrte¹⁴³². Les différences légères qu'il souligne au niveau du feuillage et des ramures ne nous apparaissent pas distinctives. Nous voyons ainsi dans ces arbustes aussi des myrtes. Nous relevons alors vingt-neuf occurrences de myrte, et trois modalités de représentation. Le myrte apparaît (1) comme un arbuste, (2) comme une tige feuillagée, ou (3) à la fois, dans une même image, comme un arbuste et une tige feuillagée.

Dans le premier cas, l'arbuste est composé d'une tige centrale de laquelle se développent des rameaux. L'arbuste, qui apparaît comme tel dans seize occurrences, crée par sa répétition dans l'image une impression de bosquet, voire de forêt lorsque ceux-ci, comme dans la première chambre de la tombe n° 499, surpassent largement en taille les danseurs qui se meuvent parmi eux. Dans tous les cas, les arbustes tendent à alterner régulièrement avec les danseurs, les

¹⁴²⁹ Fontaine 2009.

¹⁴³⁰ La thèse de cet auteur, intitulée *Die Pflanzendarstellungen in der etruskischen Wandmalerei* (Graz, 1974), n'est cependant pas publiée. Elle est citée par Zanoni 1998, p. 28, note 7 et Fontaine 2009, p. 373, note 3.

¹⁴³¹ Fontaine 2009, p. 374, et cf. note 7 pour la bibliographie.

¹⁴³² Id., p. 374-375.

séparant ainsi des uns des autres. Dans la tombe n° 509 (ill. 52 et 53) et sur le miroir n° 102 (ill. 337), les arbustes ont une taille et des floraisons différentes, ce qui confère un certain aspect négligé et renforce l'impression de forêt non maîtrisée.

Dans d'autres cas, le myrte est évoqué par une simple tige feuillagée, plus ou moins ondulante. Les feuilles sont positionnées par deux et parallèles. Ces tiges feuillagées ponctuent l'espace comme les arbustes précédent (ill. 162, 333)¹⁴³³, ou jalonnent et délimitent un espace particulier. Dans certains cas en effet, la tige végétale apparaît aux extrémités de la scène de danse, comme l'illustre l'exemple n° 351 (ill. 349), entre deux danseurs autour de laquelle ils convergent et gesticulent, ou afin de délimiter un espace donné, comme celui de l'exposition du mort sur un son lit comme l'illustre le relief n° 425 (ill. 350), celui d'une activité musicale comme sur la paroi du fond de la tombe n° 495 (ill. 281). Ces tiges peuvent aussi délimiter un groupe de personnages précis, comme sur l'amphore n° 185 (ill. 327) sur laquelle le groupe des satyres est séparé de celui des femmes lui-même séparé de celui des hommes aux crotales.

Enfin, le myrte peut apparaître dans l'image à la fois comme des arbustes ou de simples tiges végétales. Nous relevons trois occurrences. Cette disposition confère un caractère négligé aux végétaux représentés et renvoie à une sorte de bosquet non maîtrisé.

II.C.3.2.2. Le lierre.

Le lierre constitue avec le myrte l'un des éléments végétaux les plus fréquemment représentés. Nous relevons ainsi soixante-et-onze occurrences. Il s'agit d'une plante plutôt vivace composée de feuilles fixées sur une tige ligneuse grimpante. La plante est donc très fréquemment représentée ondulante dans l'image. Les feuilles du lierre sont de deux formes : celles caulinaires ont une forme à cinq lobes, et celles florifères – qui ont pour fonction de recueillir la lumière et qui sont alors dans une position supérieure – sont de forme ovale¹⁴³⁴. Les fruits du lierre forment des grappes, comme l'illustre le miroir n° 099 (ill. 240). Le lierre, dans l'iconographie étrusque de la danse, apparaît selon des formes, et des modalités différentes.

¹⁴³³ Cf. n° 498 et 308.

¹⁴³⁴ Cf. n° 374.

Nous distinguons ainsi quatre formes. Le lierre peut être (1) une simple tige ondulante¹⁴³⁵, (2) une tige ponctuée régulièrement de motifs de point, (3) une tige pourvue de feuilles caulinaires, c'est-à-dire en forme de cœur ou à cinq lobes, ou (4) une tige pourvue à la fois de feuilles et de fruits. L'identification des tiges ondulantes comme du lierre résulte de la mise en comparaison de l'ensemble des représentations. La seule indication de la tige permet de mieux en souligner le caractère ondulant, vivace et grimpant. Elle apparaît à la fois dans des scènes de danse orgiastique et de performance armée. Sur l'amphore n° 214 (ill. 351), le caractère sommaire du lierre répond à celui de la représentation. Sur l'hydrie n° 314 (ill. 352) et l'amphore n° 183 (ill. 353) en revanche, l'aspect particulièrement ondulant des tiges fait écho aux corps en mouvement qui s'affrontent.

Dans la majorité des représentations cependant, la tige est agrémentée de points – jusqu'à devenir elle-même une ligne de points (ill. 354)¹⁴³⁶ – qui la parcourent de tout son long et sur ses deux côtés (ill. 333, 354, 355)¹⁴³⁷. Etant une liane arborescente qui forme des tiges ligneuses, ces points pourraient évoquer les attaches de la plante sur quelque surface, ou bien les fruits dont la forme est ronde. Cependant, il s'avère que ces ronds tendent à apparaître comme des feuilles dans d'autres représentations, comme sur les amphores n° 007 et n° 254 (ill. 319). Sur la première, la tige est parcourue de points, tandis que sur la seconde, dont la représentation est en tous points similaire, ces points sont devenus des feuilles. Ainsi, ces tiges, qui parfois forment de petits arbustes, sont feuillagées et l'indication sommaire de leurs feuilles permet de multiplier les points et de renforcer leur aspect vivace et ondulant.

Dans d'autres cas, et nous relevons dix-huit occurrences, les tiges sont pourvues de feuilles sur tout leur long. Ces feuilles apparaissent selon trois formes caractéristiques : (1) en cœur, (2) avec trois lobes, ou (3) de forme allongée. Tous les cas, les feuilles se multiplient sur la tige jusqu'à presque la faire disparaître.

Enfin, plus rarement, les serments de lierre sont à la fois feuillagés et porteurs de fruits. Nous relevons dix occurrences, principalement sur des productions de l'Etrurie du sud, c'est-à-dire à Tarquinia et Vulci de la première moitié et le milieu du Ve siècle avant J.-C. Dans la tombe n° 509 (ill. 52), le lierre apparaît ponctuellement, au pied des arbustes qui parcourent les

¹⁴³⁵ Cf. par exemple n° 214, 279, 183, 314, 297 et 098.

¹⁴³⁶ Cf. n° 150.

¹⁴³⁷ Nous relevons en effet 24 occurrences : les n° 391, 160, 366, 332, 279, 180, 193, 285, 181, 348, 352, 176, 309, 308, 315, 255, 256, 306, 150, 375, 370, 270, 277, 185.

parois latérales, ou dans la console peinte au centre du fronton des parois du fond et d'entrée. Sur les miroirs en revanche, le lierre enrichi, composé de deux tiges qui se rejoignent dans la partie supérieure de l'image, encercle la scène représentée. Dans quatre cas, les fruits se concentrent ou prennent plus d'ampleur à l'extrémité des deux tiges, et donc au centre et dans la partie supérieure de l'image.

De manière générale, la disposition du lierre dans l'image répond à quatre modalités différentes. Le végétal est en effet, (1) représenté sur le pourtour de l'image, principalement dans le cas des miroirs ; (2) il peut délimiter l'image, (3) se développer entre les membres inférieurs des danseurs, (4) se développer dans le champ supérieur de l'image, (5) se développer dans le champ inférieur de l'image, les tiges sortent alors du sol, (6) séparer les personnages entre eux, ou (7) tapisser tout l'espace laisser libre, créant ainsi un décor très végétalisé où les lianes s'emmêlent.

II.C.3.2.3. Le lotus.

Le lotus est une plante aquatique qui se développe principalement en Afrique et en Asie orientale. Ses fleurs sont grandes et comportent de nombreux pétales de couleur rose, blanche ou bleu. La représentation du lotus a connu une très grande ferveur dans l'Égypte antique, dont les modèles ont en partie influencé l'ensemble des représentations méditerranéennes, en l'occurrence grecque et étrusque. Le lotus mis en image comporte trois aspects : le bouton, le bouton semi-éclos, la corolle (ill. 52). De plus, alors que les fleurs de lotus sont d'ordinaire désolidariser les unes des autres, elles peuvent apparaître en bouquet, voire même en bosquet (ill. 53). Dans l'iconographie étrusque de la danse, nous relevons ainsi quatre formes de lotus : (1) en bouton, (2) en bouton semi-éclos, (3) en corolle et (4) à la fois en corolle et en bouton.

Nous relevons enfin sept modalités de représentations : (1) au centre de l'image, la plante est alors en corolle, elle forme un arbuste et les danseurs se meuvent autour d'elle ; (2) le lotus est dans un coin de l'image, il s'agit alors d'arbuste avec corolles ou de tiges pourvues d'un boutons semi-éclos ; (3) la plante est de chaque côté de l'image comme pour la délimiter, elle constitue alors un bouton sur une tige ou une corolle ; (4) le lotus est représenté en bouquet, les fleurs apparaissent empilées les unes au-dessus des autres, (5) le lotus est représenté entre les personnages et tend à les distinguer des uns des autres, il s'agit alors de corolles sur des

tiges uniques ; (6) le lotus tend à tapisser l'image en se développant à la fois entre les membres inférieurs des personnages et entre eux ; ou (7) il s'agit d'une tige ornée d'un bouton à son extrémité qui pointe du sol, elle peut éventuellement être agrémentée de volutes.

II.C.3.2.4. La palme.

La palme se caractérise par une longue tige et une feuille haute à l'extrémité supérieure arrondie. Comme l'illustre l'amphore n° 187, les feuilles sont d'ordinaire de type costapalmée (ill. 164). Il s'agit d'une construction intermédiaire entre les feuilles palmées et celles pennées (ill. 356), c'est-à-dire qu'elles sont en forme d'éventail, ou disposées comme les doigts d'une main, et les différentes tiges sont disposées comme les barbes latérales des plumes. Nous relevons quatorze occurrences, et quatre formes de palme : (1) ovale, (2) circulaire, ou (3) en arbuste. Les palmes en arbustes sont représentées sur une tige fichée dans le sol à l'extrémité de laquelle fleurissent deux feuilles ou plusieurs paires de feuilles (ill. 358)¹⁴³⁸. Les palmes sont d'ordinaire de teinte foncée, représentées en silhouette, ou dessinée au trait et elles sont alors laissées achrome.

Nous distinguons cinq modalités d'apparition dans l'image. Les palmes peuvent apparaître (1) à l'une des extrémités supérieures de l'image, (2) à l'une des extrémités inférieures de l'image, (3) en arbuste sur l'image et en face d'un personnage, (4) entre les personnages, et alors ces derniers se meuvent autour, ou (5) au cœur d'un programme décoratif comme celui de la tombe n° 495. Dans tous les cas, la présence d'une palme dans l'image permet de donner un cadre végétalisé à la scène de danse.

II.C.3.2.5. Le gland.

Le gland constitue le fruit du chêne. Il est parfaitement identifiable en raison de sa forme losangique et de sa cupule claire pourvue de fines aspérités qui contient une grosse graine de teinte plus foncée, châtain et vert. Il apparaît dans des scènes de danse orgiastique composées de personnages hybrides. Il est alors soit dans le champ de l'image, soit dans sa partie inférieure. Nous relevons donc deux occurrences. Dans un premier cas, le gland est situé à proximité d'un personnage féminin assailli par un satyre. Dans le second cas, le gland est

¹⁴³⁸ Cf. par exemple la paroi gauche de la tombe n° 495 dite des Jongleurs à Tarquinia.

positionné sous le personnage féminin central et deux bancs de poissons bondissants se dirigent vers l'axe du fruit. Il apparaît ainsi essentiellement sur des miroirs produits en Etrurie du sud, à Vulci, au court du Ve siècle avant J.-C.

II.C.3.3. Les minéraux.

Par minéraux nous entendons les objets non organiques et naturels qui apparaissent dans les représentations de danse. Nous n'en relevons qu'un seul type : la pierre, ou la roche. Notre corpus regroupe ainsi une seule occurrence : l'*olpé* n° 327 (ill. 359). La pierre est positionnée entre les membres inférieurs du danseur masculin qui s'apprête à la dépasser. La forme de la pierre, en poire, est proche de celle tenue par un centaure sur un cratère à figures noires provenant de Bisenzio et conservé à Florence (ill. 104). D'après Françoise Gaultier, ce type de pierre, « striée de blanc », constituerait un motif de remplissage caractéristique du Peintre de la Danseuse aux Crotales¹⁴³⁹.

¹⁴³⁹ Cf. Gaultier 1987, p. 72-73 et Gaultier 2003, p. 63 avec indications bibliographiques pour le motif. La pierre tripartite serait ainsi un élément iconographique spécifiquement étrusque.

II.D. Synthèse générale.

L'étude typologique s'est concentrée ainsi, en particulier, sur la façade personnelle des acteurs, sur leurs postures et leurs gestes ainsi que sur le décor dans lequel ils prenaient place. La décomposition effectuée de l'image étrusque de la danse a permis de mettre en lumière que le corpus constitué est multithématique – alors que constitué sur la base d'un motif – dans la mesure où il a été possible de relever le genre des différents acteurs ainsi que leur nature notamment au travers de l'étude de leur vêtement et de leurs caractéristiques physiques. La typologie s'est, dans un second temps, concentrée sur les postures et gestes que nous relevons. Par la classification à partir du traitement des membres inférieurs et des membres supérieurs, il a été possible de déterminer des types de danse, ainsi que des moments, tous organisés selon qu'ils étaient plus ou moins rapides et vifs. Enfin, l'étude du décor s'est concentrée à relever les différents éléments visuels qui permettaient de situer les scènes de danse et ainsi de donner un cadre aux différents acteurs. Il doit s'agir désormais, à partir de cette étude typologique, de croiser l'ensemble des informations relevées en vue de les comprendre au prisme des pratiques rituelles préromaines.

II.D.1. De la grammaire visuelle...

La présente analyse typologique de l'image de la danse étrusque offre une grille d'étude pour les postures et les gestes que livre l'image étrusque de la danse, mais plus généralement l'iconographie étrusque. Par l'étude de la façade personnelle et du décor, elle contribue aussi à délimiter plus avant l'iconographie étrusque. Dans ce cadre, il est possible de revenir sur certains objets dont aujourd'hui le lieu de production est encore mal assuré, tel que le *kyathos* n° 1899. 7, 21 à figures noires conservé au British Museum à Londres, de contexte et de provenance inconnus (ill. 361)¹⁴⁴⁰. Le contexte funéraire serait très envisageable, de même que l'utilisation funéraire de l'objet, dans le cadre par exemple des funérailles. La panse de l'œuvre offre en effet une représentation de *prothésis*. Le mort est étendu sur une banquette au centre de la représentation. Sur l'un des deux longs côtés du lit, un personnage masculin est tourné vers le visage du mort et tend ses deux mains. Ses paumes sont dirigées vers le mort. À

¹⁴⁴⁰ Pour la bibliographie relative à l'objet, cf. Brigger-Giovannini 2004, p. 218-220, Camporeale 1959, p. 34-36, et Shapiro 1991, p. 633.

l'avant du lit, un personnage se penche sur le corps. Il s'apprête très certainement à déposer ses mains sur lui. En face du lit, plusieurs personnages masculins défilent. Ils plient leur membre supérieur gauche et ouvrent leur main. Ils lèvent leur main droite à la tête. Derrière le lit, une femme se penche légèrement au-dessus de la tête du défunt. Elle pose ses deux mains de chaque côté des oreillers. Derrière elle, plusieurs personnages féminins défilent. Tous se portent les mains à la poitrine.

Les gestes effectués par les deux personnages masculins placés sur le côté droit du lit et par le personnage féminin qui se penche sur le corps derrière la tête du lit n'appartiendraient pas au rituel de la lamentation funèbre. Le geste effectué par le personnage masculin situé au premier plan devant le défunt peut être rapproché de l'amphore 175 conservée à la Bibliothèque nationale à Paris (ill. 362). Le personnage féminin effectuerait d'après Giovannangelo Camporeale un geste de désespoir. Il ne serait donc pas à rattacher à la lamentation funèbre. Aussi, le personnage masculin placé devant le mort sur le *kyathos* exprimerait plutôt des paroles ou un chant. Les mains tendues vers le cadavre et les paumes ouvertes seraient en effet le signe d'un discours. Aussi, le second personnage masculin placé sur le côté droit du lit funèbre se courbe légèrement au-dessus du corps. Ses mains sont ouvertes. Elles sont dirigées vers le cadavre, peut être afin de se poser sur le corps. Le geste peut être rapproché de celui qui est effectué par le personnage masculin précédent. Les deux personnages ouvrent leurs mains. Ils les dirigent vers le défunt. Le geste effectué par ce second personnage doit alors être compris comme aussi un geste de discours et non de lamentation.

Enfin, le personnage féminin qui se penche légèrement sur la tête du défunt derrière le lit funèbre n'appartiendrait pas à la lamentation funèbre. Cette représentation est fréquente dans l'iconographie funéraire attique. Sur la loutrophore attribuée au Peintre de Bologne (ill. 363), le personnage féminin situé derrière le lit se penche au-dessus de la tête du défunt. Il porte ses deux mains de part et d'autre de son visage très certainement afin de lui positionner correctement la tête sur l'oreiller. Ainsi, le traitement des mains correspondrait plus à un geste d'attention à l'égard du défunt plutôt que de lamentation.

Les personnages qui défilent de chaque côté du lit exécutent à l'inverse des gestes de lamentation. Les personnages féminins derrière la tête du lit portent leurs mains sur l'abdomen de manière symétrique ou asymétrique. Les bras sont ramenés près du corps. Les avant-bras sont placés de manière oblique sur le torse. Les mains sont jointes ou placées de manière asymétrique. Le rapprochement que nous pouvons faire par exemple avec les statues féminines du tumulus de la Pietrera à Vetulonia (ill. 365) nous permet d'affirmer que le geste qui consiste à placer ses avant-bras de manière oblique sur la poitrine et à rejoindre les mains

appartient à la lamentation funèbre¹⁴⁴¹. Les personnages masculins qui défilent devant le lit funèbre portent leur main droite à la tête. Elle est posée à plat sur le crâne. Leur bras gauche est ramené le long du corps. L'avant-bras forme un angle droit avec le bras. Il est placé horizontalement. La main est ouverte. La paume est orientée vers le lit funèbre. Sur la plaque attique attribuée au groupe de Burgon et conservée au musée du Louvre à Paris, des personnages masculins défilent devant le lit funèbre (ill. 366). Leur geste est comparable à celui qui est effectué par les personnages devant le lit funèbre sur le *kyathos* étrusque. Les hommes en effet lèvent leur main droite haut devant eux. Le membre supérieur gauche est soit enveloppé dans leur *himation*, soit plié et ramené le long du corps. Ces personnages divergent toutefois dans le sens où ils n'effectuent aucun geste de douleur. Sur le *kyathos* étrusque en effet, les personnages portent leur main droite à la tête en signe de douleur. Sur l'amphore 1916.55 (33) conservée à l'Ashmolean Museum à Oxford (ill. 367), une file de personnages masculins munis d'une épée à la taille avancent vers la droite en direction du lit funèbre. Ils se portent une main à la tête. Leur seconde main est levée haut devant eux.

Pour Giovannangelo Camporeale, l'origine étrusque de l'œuvre ne ferait pas de doutes¹⁴⁴². Divers éléments dans la représentation divergent en effet tout à fait des représentations grecques, tel que la proximité des personnages masculins avec le corps mort et les gestes de

¹⁴⁴¹ Le tumulus de la Pietrera à Vetulonia aurait été pourvu de huit à dix statues funéraires, de sexe féminin et masculin. L'exemple n° 8553 conservé au Musée archéologique de Florence est l'un des mieux conservé (ill. 365). Pour la bibliographie relative, cf. Bartoloni 2000a, p. 63, 176, 275, 277 ; Camporeale 1967 ; Colonna-Di Paolo 1997, p. 160 ; Colonna-Von Hase 1986 ; Cristofani 1978, p. 7 ; Damgaard-Andersen 1993, p. 49-59 ; fig. 39 ; Haynes 2000, p. 82-83 ; Hus 1976, p. 90 ; Hus 1961 ; Pincelli 1943 ; Sprenger-Bartoloni 1983, p. 89 ; Torelli 2000a, p. 364. Les avant-bras sont placés de manière oblique sur le torse et les mains sont posées à plat sur la poitrine. Ces statues ont été découvertes à l'intérieur du tumulus de la Pietrera. Leur destination funéraire ne fait donc pas de doutes. Leur position exacte dans la tombe reste toutefois obscure. Sur la tombe, cf. Hus 1961, p. 103-106. D'après Giovanni Colonna, Enrico Di Paolo et Frederik W. Von Hase, les statues devaient être placées le long des parois du *dromos* d'accès. Cf. Colonna-Di Paolo 1997, p. 160-161 ; Colonna-Von Hase 1986, p. 40. Or, la majorité d'entre elles aurait été découverte dans la chambre supérieure du tumulus. Et à chaque lit aurait correspondu deux statues, une de chaque sexe. Cf. Hus 1961, p. 103-106, en particulier p. 105 : « C'est donc au chiffre de cinq statues de chaque sexe qu'il convient d'attribuer le plus de vraisemblance, la possibilité d'un nombre plus élevé de statues n'étant pas mathématiquement exclue, mais improbable du fait des dimensions de la chambre. Ces chiffres doivent être rapprochés de celui des lits funéraires contenus dans la chambre supérieur. S'il est impossible d'en préciser le nombre, Falchi considère qu'il ne saurait être inférieur à quatre, et sans doute faut-il penser à cinq. » R. Pincelli ne semblait pas non plus écarter cette idée. Cf. Pincelli 1943, p. 67-68. Bien que la tombe Andriuolo 58 découverte à Paestum soit un exemple postérieur puisque daté des environs de 340 avant J.-C., elle accueille une représentation tout à fait similaire aux statues du tumulus de la Pietrera et peut ainsi nous livrer un élément de comparaison probant (ill. 364). Sur la plaque Nord, deux figures féminines effectuent des gestes de lamentation accompagnés d'un joueur de double flûte. L'une d'entre elles porte ses mains à la poitrine. Les bras sont ramenés le long du corps. Les avant-bras sont placés de manière oblique sur le torse. La main droite se pose sur la main gauche sur la poitrine. Les personnages sont tournés vers la plaque est sur laquelle est représentée une scène de *prothésis*. Leur position par rapport à cette scène indique qu'ils doivent y être rattachés. Ainsi, le geste qui consiste à ramener les bras le long du corps, à porter les avant-bras de manière oblique sur le torse et à poser ses mains sur la poitrine serait donc de nature funéraire. Sa présence sur des scènes de *prothésis* indique de plus qu'il appartenait au rituel de la lamentation funèbre.

¹⁴⁴² Camporeale 1959, p. 35-36

lamentation qu'ils effectuent en direction du lit et qui consiste à se frapper la tête. Selon Eliane Brigger et Adalberto Giovannini et Alan Shapiro cependant¹⁴⁴³, l'image serait grecque. Nous relevons en effet des éléments qui sont propres à l'iconographie grecque, comme l'organisation genrée de la scène de *prothesis* : les personnages féminins défilent d'un côté, tandis que les personnages masculins défilent au côté opposé. Les différences peuvent être résumées comme suit :

Caractéristiques étrusques	Caractéristiques grecques	Incongruité
Proximité des personnages masculins avec le mort.	Cortèges opposés féminin/masculin.	Port d'un bonnet, de type <i>tutulus</i> (donc féminin), par le défunt dont le visage est barbu (donc masculin).
Gestes de lamentation effectué par les personnages masculins.		
Le vêtement revêtu par les personnages masculins est étrusque (comparaison : paroi du fond de la tombe des Augures à Tarquinia).		

Tableau n° 03 – distinction des caractéristiques iconographiques et incongruités de la scène d'exposition du mort sur le kyathos n° 1899. 7, 21 conservé au British Museum à Londres.

Ainsi, nous relevons que les particularités étrusques dans l'image sont plus nombreuses que celles que nous rattachons à l'iconographie grecque. Ce qui pourrait aller dans le sens de l'interprétation proposée par Giovannangelo Camporeale. Cependant la présence d'un bonnet conique, de type *tutulus*, sur la tête du défunt constitue une incongruité qui ne peut être rattachée à une production de type étrusque. Ainsi, nous proposons l'hypothèse selon laquelle l'objet a été peint en Grèce ou dans un atelier grec et adapté et destiné à une clientèle étrusque.

¹⁴⁴³ Brigger-Giovannini 2004, p. 218-220 et Shapiro 1991, p. 633.

II.D.2. ... à la distinction de différents types de danse.

Comme le relève Marie-Hélène Delavaud-Roux¹⁴⁴⁴, Platon distingue, pour la danse grecque, trois types de danse qu'il qualifie comme suit : les danses pacifiques, les danses armées et les danses dionysiaques et de théâtre¹⁴⁴⁵. L'étude typologique entreprise à partir de l'image étrusque de la danse révèle des formes proches. Nous retrouvons dans les danses liées et les danses de lamentation ce qui peut caractériser les danses pacifiques. Cependant, dans la distinction opérée par Platon, les danses de lamentation ne trouvent pas leur place. L'iconographie grecque révèle d'ailleurs que cette dernière danse n'a pas connu en Grèce le développement, du moins visuel, qu'elle a pu connaître au contraire en Italie préromaine¹⁴⁴⁶. Le port d'ustensiles de consommation du vin par certains acteurs et surtout l'amplitude des postures laissent supposer une forme orgiastique. Tandis que le port et la manipulation d'armes indique une forme armée de la danse. Dans ce cadre, nous relevons cependant des postures communément employées dans les scènes de danse orgiastique qui vont aussi apparaître dans des scènes de danse armée, laissant ainsi supposer l'existence de formes orgiastiques de danses armées. De même, l'utilisation de postures de danse armée dans des scènes où les acteurs sont dépourvus d'armes indique des formes désarmées de danse armée, et l'introduction de postures orgiastiques dans des scènes de danse de lamentation amène à supposer l'existence de formes, rares dans l'ensemble de l'iconographie préromaine toutefois, orgiastiques de danse de lamentation. Enfin, certains acteurs comme la joueuse de crotales en particulier apparaît à la fois dans des scènes de danse orgiastiques et dans des scènes de danse armée indiquant ainsi un statut particulier, sur lequel il conviendra de revenir, adaptable, marginal et surtout primordial.

Nous relevons donc quatre types de danse : des danses liées, des danses de lamentations, des danses armées, et des danses orgiastiques. Nous distinguons parmi ces quatre types des

¹⁴⁴⁴ Delavaud-Roux 1994, p. 8-9.

¹⁴⁴⁵ Platon, *Lois*, VII : « Quant aux autres mouvements, dont la plus grosse part recevrait à bon droit le nom de danse, il faut y distinguer deux espèces : l'une imite, en ce qu'ils ont de noble, les mouvements des plus beaux corps, l'autre dans un dessein frivole, ceux des plus laids ; ... A l'espèce sérieuse appartiennent, d'une part, la danse guerrière et, dans les mouvements violents où ils sont engagés, celle des beaux corps qu'anime une âme virile ; d'autre part, les mouvements d'une âme tempérée dans la prospérité et les plaisirs modérés ; cette dernière danse, l'appeler pacifique serait la nommer suivant sa nature. [...] Il faut donc, tout d'abord, séparer la danse sujette à la critique de celle qui échappe à toute critique. Quelles sont-elles, et comment doit-on diviser l'une et l'autre ? Toute danse bachique et autres danses qui s'y rattachent, où, sous les noms de Nymphes, de Pans, de Silènes et de Satyres, on mime, c'est leur mot, des gens ivres, et l'on célèbre certaines purifications et initiations, tout ce genre n'est facile à définir ni comme pacifique, ni comme guerrier, ni de quelque façon qu'on voudra. »

¹⁴⁴⁶ Sur les formes dansées des lamentations en Grèce, cf. Pedrina 2001.

postures communes, mais principalement des postures caractéristiques et singulières qui permettent de les distinguer les uns des autres. Ces postures se caractérisent aussi par leur morphologie. amplitude. Les danses liées présentent en effet une amplitude très mesurée, alors que les danses de lamentations présentent un caractère extraverti plus accentué, qui s'exprime de manière paroxystique dans le cadre des danses orgiastiques. Ces dernières présentent, toutefois, aussi des postures très mesurées, ce qui laisser supposer une gradation, qui n'est pas étrangère à celle que nous connaissons pour le même type de danse, à une époque contemporaine, notamment en Grèce. La danse de combat présentent de même des phases plus mesurées que d'autres, et plus orgiastiques que d'autres, laissant supposer une gradation semblable et, dans de plus rares cas, présentant un aspect orgiastique paroxystique. Ainsi nous relevons qu'en terme de gradation les danses liées interviennent en premier lieu, suivent les danses de lamentation, puis les danses de combat et enfin les danses orgiastiques. Cette disposition graduelle de ces quatre types de danse, si l'on suit la définition effectuée du rituel funéraire étrusque par Jean-René Jannot et Giovannagelo Camporeale, pourrait coïncider avec les différentes phases des funérailles : ouverture du rituel et exposition du mort, jeux et danses armées, puis banquet et danses orgiastiques¹⁴⁴⁷.

Pour chacun de ces types de danse, nous avons identifié, à partir d'une analyse sérielle – que nous présentons ici de manière très condensée – la fonction de chaque posture et de chaque gestuelle représentée. Ainsi, pour les danses liées, les liaisons sont pratiquées par les cheveux, par les poignets ou par les mains. Les danses de lamentations sont caractérisées par l'exécution par les acteurs de six gestes précis : (1) qui consiste à se battre la poitrine – les membres supérieurs sont positionnés alors de manière symétrique ou asymétriques –, (2) à se frapper la tête, (3) à se tirer les cheveux, (4) à se griffer les joues, (5) à porter une main à la tête et la seconde en avant, et (6) à lever les mains fermées en poing en avant ou de chaque côté de la tête. La danse de combat présente différentes formes : il peut s'agir de danse sportive ou de danse armée. Dans les deux cas, nous relevons des *schemata* d'échauffement, d'avancée, de mise en garde, d'attaque ou d'esquive. La danse orgiastique enfin, comme nous l'avons noté, présente des *schemata* d'accueil et d'ouverture, de quête et d'approche, d'invitation, d'acceptation ou de refus. Il convient désormais de définir ces différents types de danse, l'ensemble de ces *schemata*, ainsi que de croiser les informations relevées en vue de les comprendre au prisme des pratiques rituelles préromaines.

¹⁴⁴⁷ Cf. Camporeale 1992a et Jannot 1988a.

RESTITUTION

La danse dans le rituel et le rituel dans l'image : formes, moments, acteurs au prisme de l'iconique.

III.1. Préliminaire.

L'analyse typologique et sérielle relève d'une approche structurale de l'image de la danse étrusque. Elle implique dans un second temps l'étude des rapports et des relations qui existent au sein des images. La règle structurale qui prédomine quant aux relations entre les éléments constituants interdit d'analyser un motif iconographique sans une saisie globale du thème dans lequel il s'insère. Les données que nous tirons alors nous laissent entrevoir dans certains cas des enchaînements qui nous incitent à proposer des restitutions de rituels et de certaines de leurs phases.

III.2. Repères méthodologiques. Du médium au rituel.

La décomposition des images étrusques de la danse a permis de soulever le répertoire iconographique à partir duquel elles étaient composées. Elle a aussi contribué à mettre en lumière, dans certains cas, les influences qui ont accompagné l'élaboration de ce répertoire. La décomposition de l'image a aussi permis de soulever des constantes, des lieux spécifiques de danse, des accessoires particuliers, ou des mouvements, postures, gestes donnés et adaptés selon le contexte et le sens et la portée donnés à l'image. Dans ce cadre, quatre types de danse apparaissent : les danses liées, les danses de lamentation, les danses de combat et les danses orgiastiques¹⁴⁴⁸. Il s'agit ici de les étudier et de mettre en lumière leurs spécificités et caractéristiques propres. Leur étude suit strictement leur classification typologique, à savoir des formes les plus introverties au plus extraverties. Ceci permet, dans un second temps, de mieux appréhender l'enchaînement de ces types les uns par rapport aux autres, les différents moments de la danse étrusque.

III.3. Retour sur la question de la restitution.

Nous avons préalablement relevé que l'histoire de la danse antique est marquée, dès la fin du XIXe siècle, par l'apparition d'une approche reconstructionniste avec Maurice Emmanuel, reprise ensuite au cours du XX^e siècle par Germaine Prudhommeau puis Marie-Hélène

¹⁴⁴⁸ Cette distinction tend à se rapprocher de celle proposée par Marie-Hélène Delavaud Roux en 1993, 1994 et 1995 qui suit la classification opérée par Platon, s'en distinguant toutefois par l'introduction de la danse des lamentations et les variations au sein des danses de combat et orgiastiques. Cf. Platon, *Lois*, VII et Delavaud-Roux 1994, p. 8-9.

Delavaud-Roux, et plus récemment par Raffaella Da Vela et Maurizio Martinelli¹⁴⁴⁹. Considérant que les postures de danse grecque antique sont des représentations photographiques de mouvements de danse et en les agençant les unes à la suite des autres, ces derniers ont en effet proposé des recompositions d'enchaînements chorégraphiques. Cette approche reconstructionniste, qui est l'un des grands courants critiques de l'histoire de la danse antique, a vivement été remise en question en 1997 avec la publication de Frederick G. Naerebout¹⁴⁵⁰. Les travaux menés depuis quelques décennies sur l'iconographie antique démontrent en effet la codification précise dont elle est l'objet. Parallèlement à l'approche reconstructionniste, des études notables ont suscité de nouvelles interrogations sur la gestuelle et sa représentation. La construction des gestes fait partie d'un système grammatical et symbolique sur lequel Richard Brilliant et Ernst Gombrich notamment se sont penchés¹⁴⁵¹. Alors que le premier se penche sur les gestes de pouvoir dans l'iconographie romaine, le second s'intéresse au geste ritualisé qu'il considère comme un élément central de la représentation grecque antique. Au milieu des années 1980 parle d'image « iconique »¹⁴⁵². et de codification culturelle de la représentation des gestes. Les imagiers tenteraient ainsi de les fixer en les prenant dans des moments ponctuels où finalement ils se reconnaissent le mieux, tendant alors à devenir iconiques. Sortis de la « gestualité » d'ensemble d'une action précise, ils deviendraient une image et un signe porteurs de significations et de fonctions particulières. Plus récemment encore, les publications de Valérie Huet, John Scheid, Lydie Bodiou, Dominique Frère et Véronique Mehl ont permis de réaffirmer la construction opérée par les artistes¹⁴⁵³.

III.4. Etude de la danse étrusque au prisme du rituel.

Dans un contexte rituel, l'importance de la danse tient à sa performativité et aux fonctions multiples qui lui sont affectées. Kathryn Soar et Christina Aamodt ont en effet rappelé le rôle fondamental attribué à cette dernière dans le cadre du rituel qui, lui-même, constitue une performance à part entière autour du faire et du dire¹⁴⁵⁴. Le corps devient ainsi le support

¹⁴⁴⁹ Emmanuel 1895, Prudhommeau 1965, Delavaud-Roux 1993, Delavaud-Roux 1994, Delavaud-Roux 1995, Da Vela 2006, Martinelli 2007. Nous développons ce point dans la première partie de notre étude.

¹⁴⁵⁰ Naerebout 1997.

¹⁴⁵¹ Brilliant 1963 ; Gombrich 1965.

¹⁴⁵² D'après la définition que donne Jean-Louis Durand. Voir Durand 1984, p. 30-31.

¹⁴⁵³ Huet-Scheid 2000 ; Bodiou-Frère-Mehl 2006. Voir aussi Baggio 2004 ou Pedrina 2001.

¹⁴⁵⁴ Soar-Aamodt 2014, p. 2 : « One of these behaviours is ritual. Ritual has always had a strongly performative element, as, at the most basic level, it involves 'doing things', but also in that it is often staged and aims to afford participants an intense experience. Dance is often one aspect of this performativity. »

d'expériences de type religieux en accédant à des états physiques et psychologiques particuliers, telle que des états de conscience marginaux ou des mouvements physiques très intenses. La propension de la danse à communiquer de plus des émotions tient à son caractère multi-sensoriel, émotionnel et symbolique¹⁴⁵⁵. Dans ce cadre, elle constitue un acte rituel privilégié dans les rites de passage et dans les rites de communication avec les divinités. La danse constitue aussi un outil éducatif. L'étude de la danse sportive et celle des lamentations funèbres en particulier permettent d'attester la tradition orale, ou gestuelle, de son apprentissage, notamment par mimétisme. La danse fait alors partie d'un système plus large de connaissances et de transmission d'une mémoire¹⁴⁵⁶. Le caractère éducatif de la danse et sa place au sein d'une communauté invite à interroger aussi son rôle social¹⁴⁵⁷. Cette dernière joue en effet un rôle fondamental dans l'organisation sociale, entre les individus d'un même groupe, et entre les individus de groupes différents.

III.5. Approche réaliste ou symbolique des images ?

Nous avons préalablement interrogé la dimension visuelle de nos documents. Deux approches existent. La première, que l'on peut qualifier de réaliste, a une orientation reconstructionniste et considère l'image comme une reproduction photographique de mouvements et d'objets. La seconde tend à considérer cette dernière comme une construction et ainsi l'appréhende comme une combinaison et un agencement de signes visuels. Nous nous insérons entièrement dans la seconde approche. Cependant nous tendons à considérer et nuancer la première. Les sources ici utilisées ont fait l'objet d'un tel soin et ont été placées dans de tels contextes que leur fonction rituelle est indéniable. Les scènes qu'elles dépeignent, du fait de l'importance du médium sur lequel elles s'insèrent, doivent constituer des évocations de rituels particuliers. Dans ce cadre, le support, son contexte et l'image qu'il accueille sont interdépendants. Jean-Pierre Vernant évoque la question de codes culturels qui ont pu orienter la constitution des images. Ces dernières constitueraient en effet un produit culturel déterminé par un arbitraire social et en l'occurrence par des commanditaires donnés.¹⁴⁵⁸ Enfin, elles seraient constituées à

¹⁴⁵⁵ Ibid. : « This can make dance one of the most effective conveyers of meaning, establishing as it does subliminal communication more effectively than other human social activities. »

¹⁴⁵⁶ Id., p. 3 : « In periods before schools and writing, community rituals, symbolised by dance, were the basic mechanism for conveying education and knowledge to the adult members of the community and from one generation to the next. »

¹⁴⁵⁷ Comme nous l'avons déjà fait en introduction.

¹⁴⁵⁸ L'importance accordée à l'exécution des images indique, comme Bruno D'Agostino le souligne, qu'elles sont le fait d'une élite. Cf. D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 15.

partir d'un répertoire visuel délimité par un groupe social donné et contribueraient de fait à l'autoreprésentation de ce dernier.

Jean-Louis Durand a de plus relevé l'importance de rendre le geste identifiable par l'observateur, impliquant ainsi la création d'un geste iconique¹⁴⁵⁹. La création de postures et de gestes iconiques n'empêche pas selon nous d'entrevoir le rituel à l'œuvre dans l'image et ainsi d'en proposer des reconstitutions. Certaines danses, telles que les formes liées et celles des lamentations, du fait de leur mesure, ont un degré de complexification iconique moindre que les danses orgiastiques rendant leur restitution envisageable. Dans le cas des danses orgiastiques, de même que pour les danses de combat, la rapidité des enchaînements caractérisée par des retournements corporels accentués et des inclinaisons importantes a entraîné une complexification iconique plus importante des corps. De plus, la typologie des gestes pour les danses liées et les danses de lamentations révèlent des gestes récurrents et limités, alors que les danses orgiastiques se caractérisent par un nombre de variations gestuelles particulièrement conséquent qui laisse supposer une plus grande liberté des imagiers mais qui de fait rend la restitution impossible. En revanche, le positionnement des postures et des gestes dans une même image relève d'un programme qui laisse entrevoir différentes phases.

III.6. L'utilisation des sciences auxiliaires.

L'insertion de méthodes auxiliaires à l'histoire de l'art, telle que la modélisation informatique, peut contribuer dans un second temps à aller plus avant dans l'interprétation et la compréhension des scènes étudiées. Dans ce cadre, nous accordons une place particulière à la modélisation en trois dimensions afin d'illustrer des interprétations de certaines séquences de danse, de mieux rendre compte du geste représenté et, dans un dernier temps, de mieux comprendre les codes de représentation qui ont guidé la construction des images. Les interprétations proposées sont donc livrées sous la forme d'images numériques, grâce au programme de modélisation POSER®. Il s'agit d'un outil simple qui permet de modéliser et fixer un personnage dans n'importe quelle posture souhaitée, sans toutefois aller au-delà des limites imposées par le corps humain : l'ensemble des postures données par l'utilisateur au mannequin informatique est toujours réalisable d'un point de vue anatomique.

¹⁴⁵⁹ Durand 1984.

III.A. Les types de la danse étrusque.

Preliminaire.

La classification operée par Platon pour la danse grecque distingue trois types : les danses pacifiques, les danses armées et les danses dionysiaques, que reprend Marie-Hélène Delavaud-Roux. La classification des danses étrusques est à faire. A partir de l'étude des reliefs de Chiusi qui offrent un échantillon remarquable pour l'étude de la danse, Jean-René Jannot propose en 1984 de distinguer les danses « à programme », à savoir les « rondes et processions dansées, les danses de lamentations et les danses de représentation », et les danses « libres »¹⁴⁶⁰. Une analyse typologique et sérielle en a précisé les contours et a proposé quatre types différents de danse qu'il s'agit ici de présenter et de comprendre au prisme des pratiques rituelles préromaines.

III.A.1. Les danses de liaison.

III.A.1.1. Définition.

Par danses de liaison, nous entendons les performances qui prennent la forme de processions et dont les acteurs se tiennent les uns aux autres. Les modes de maintien peuvent différer. Les liaisons peuvent être au niveau des mains, des poignets ou des coudes. Les acteurs sont essentiellement de sexe féminin. Ils sont ainsi vêtus d'une longue tunique, parfois accompagnée d'un long manteau qui peut recouvrir la tête, ou d'une cape placée sur les

¹⁴⁶⁰ Jannot 1984a, p. 314 : « L'ensemble des danses représentées sur les reliefs de Chiusi peut être réparti en deux catégories. L'une comporterait les représentations les plus variées, les danses nettement caractérisées, incluses dans un programme représentatif précis, ordonnées dans une séquence de rites et de manifestations funèbres : c'est ce que nous appellerons de manière volontairement assez vague les danses « à programme » : rondes et processions dansées, les danses de lamentations et les danses de représentation. Elles sont inconnues sur les parois des tombes peintes de Tarquinia, et les deux tombes de Chiusi ne nous permettent guère de croire qu'elles étaient présentes dans la peinture clusinienne. Se différenciant profondément de ces danses à programme, s'opposant même à elles par nombre d'aspects, par la liberté des attitudes, par la chorégraphie presque spontanée, par les groupements de danseurs où l'on sent que les nécessités de la composition ont primé sur l'exactitude de la description avec d'autant plus d'aisance que celle-ci importait peu et que ce qui semblait essentiel était de traduire la liberté du mouvement, nous rencontrons, le plus souvent sur des monuments allongés (des cippes) des scènes de danses qui ont toutes le caractère d'évolutions se suffisant à elles-mêmes ; par opposition à la danse « à programme », nous nommerons « danses libres » ces représentations, encore que nous ne nous dissimulions pas que cette liberté même soit finalement de commande et réponde à une nécessité rituelle ».

épaules. Tous les personnages sont engagés dans un même mouvement, d'un même point à un autre. Ces danses diffèrent des processions simples dans le sens où elles ne constituent pas un défilé mais prennent la forme de rondes.

III.A.1.2. Repères historiographiques.

Alors que les danses chorales sont d'ordinaire embrassées dans le cadre d'études générales de la danse antique, ce sont les travaux de Claude Calame en 1974 qui offrent pour la première fois un aperçu des danses liées et chorales féminines. Il met alors l'accent sur leur fonction. Ils mettent ainsi en lumière comment les jeunes filles étaient prises en charge depuis leur enfance jusqu'à leur mariage et mises en scène lors de nombreux rituels qui prenaient la forme de danses. L'auteur va donc plus avant dans l'étude de la fonction de ces danses, et relève qu'elles avaient pour fonction de soumettre les jeunes filles au regard masculin. Il s'agissait pour les jeunes filles de sortir de l'espace confiné dans lequel elles devaient être, d'accepter et d'intégrer le désir des hommes avant d'être sélectionnées pour une future union.

Ces travaux seront repris en 1994 par Marie-Hélène Delavaud-Roux. Les danses liées sont alors intégrées aux danses dites pacifiques, suivant ainsi la classification opérée par Platon. Elles se caractérisent par leur aspect non guerrier et non orgiastique¹⁴⁶¹. Elles prennent diverses formes. Il s'agit soit (1) de danses liées mixtes – telles que la *géranos*, ou (2) exclusivement féminines, (3) de danses féminines voilées, (4) du *kalathiskos*, ou (5) des danses réservées aux épouses. Ces dernières prenaient la forme de rituels aujourd'hui relativement bien connus, tels que ceux, de forme mystérieuse, à Basilis sur l'Aplée et à Eleusis, les Thesmosphories à Athènes, ou les cultes d'Hippodamie et d'Héra en Elide¹⁴⁶². Elles étaient d'ordinaire de forme liée. Les occasions de pratiquer ces danses étaient multiples. Elles constituaient d'ordinaire des rites de passage, et prenaient place particulièrement lors de rites liés à la puberté ou au mariage. Certaines divinités pouvaient être invoquées pour l'occasion : Déméter, Artémis, Athéna, Héléne, Apollon ou Aphrodite. Toutes se distinguaient par la mise en application corporelle de ce qu'est la *sophrosunè*, c'est-à-dire une certaine modération et une tempérance que Platon soulignait déjà¹⁴⁶³. D'après

¹⁴⁶¹ Delavaud-Roux 1994, p. 9 ; « Suivant l'analyse de Platon, l'appellation danse pacifique répond pour nous à deux critères : / le caractère non guerrier : il s'agit de danses s'effectuant sans armes et ne comportant aucune mimique agonistique ; / l'esprit non orgiaque : ces danses ne présentent aucune manifestation extatique ou dionysiaque, ce qui exclut toutes les danses dionysiaques [...] ».

¹⁴⁶² Id., p. 31

¹⁴⁶³ Id., p. 20 ; Platon, *Lois*, VII.

Marie-Hélène Delavaud-Roux, les danses liées plus particulièrement se caractérisaient ainsi par un rythme mesuré et une gestuelle sévère et solennelle. Les danses de forme chorale en revanche, guidées par un ou plusieurs musiciens, avaient un rythme plus soutenu et devaient présenter ainsi une chorégraphie plus mouvementée.

Les danses liées étrusques n'ont que rarement été étudiées en elles-mêmes. C'est Larissa Bonfante en 1966¹⁴⁶⁴ puis Jean-René Jannot, en 1984, qui entreprirent d'approfondir ce type de représentation. D'après le second auteur, il faudrait parler de ronde. La forme de cette danse est l'une des plus anciennes qui soient attestées, et son origine se situerait en Crète¹⁴⁶⁵.

III.A.1.3. Les formes étrusques de la danse de liaison.

Parmi les exemples de danse liée étrusque, nous distinguons quatre formes : (1) la danse liée avec liaison simple par la main, (2) la danse liée avec liaison par le poignet, (3) la danse liée avec liaison par les cheveux, et (4) la danse liée mixte, ou « danse de la grue » et proche de la *géranos* grecque.

III.A.1.3.1. La danse avec liaison simple par la main.

La danse liée avec liaison simple par la main apparaît comme la plus courante. Elle est particulièrement présente sur les calices et coupes en *bucchero*, comme l'illustre un exemple conservé à Hannovre (ill. 368), où elle est située sur la panse et encercle l'objet. Elle est ainsi très représentée au VIIe siècle avant J.-C. Les acteurs n'ont pas de signes distinctifs en dehors du fait que le vêtement revêtu – une longue tunique – permet d'identifier leur genre féminin. La forme arrondie de l'objet sur lequel cette forme de danse apparaît se prête parfaitement à la représentation de cette dernière, leur forme respective se faisant ainsi écho. D'après Arnold van Gennep, les liaisons, les objets circulaires et toutes formes fermées circulaires auraient une place particulière dans le cadre du rituel dans la mesure où ils matérialisaient et prolongeaient les effets du rituel¹⁴⁶⁶. Alors que la forme de l'objet participe à la définition du

¹⁴⁶⁴ Bonfante 1965.

¹⁴⁶⁵ Jannot 1984a, p. 320-321.

¹⁴⁶⁶ Natacha Lubchansky rejette l'étude du rituel étrusque menée au prisme des travaux d'Arnold van Gennep. Cf. Lubchansky 2014. L'auteur effectue dans ce sens une historiographie de l'ensemble des études menées sur le rituel funéraire étrusque avant d'exprimer son rejet. Ce dernier ne nous apparaît pas fondé. Toute société et tout type de documentation peuvent être étudiés au prisme de n'importe quelle approche du moment qu'elle est justifiée et fondée. Cf. Détienné 2009. Concernant les travaux d'Arnold van Gennep et la question des rites de passage, cf. van Gennep 1981.

type de danse représenté, la représentation de ce dernier sur l'objet devait lui conférer une efficacité rituelle. Ainsi, les coupes et calices sur lesquels cette forme de danse apparaît particulièrement n'avaient-ils pas une fonction particulière dans des rites de passage donnés, tels que les unions de type matrimonial ? Ces ustensiles étaient-ils utilisés pour la boisson qui venait formaliser quelque rite de passage et lier ainsi plusieurs individus entre eux ou conférer à un individu en particulier un statut donné et ainsi le lier à une autre classe sociale ?

Nous relevons à la fin du VI^e siècle avant J.-C. une occurrence à Chiusi : le relief n° 415 (ill. 369)¹⁴⁶⁷. Les acteurs, exclusivement féminins, revêtent une tunique longue accompagnée d'une capeline sur les épaules¹⁴⁶⁸. Le relief clusinien est significatif dans le sens où il introduit une variation dans le schéma de la danse liée avec liaison simple par la main : un personnage féminin vient s'agréger au groupe déjà formé. Ce dernier se distingue clairement par l'orientation de sa tête, à l'opposé de celle des autres acteurs. Il regarde ainsi en arrière tandis que l'ensemble des acteurs liés sont entièrement tournés vers leur point de direction. Le personnage en question vient s'intercaler entre deux personnages, créant ainsi une altération dans le rythme visuel de la procession. L'impression d'interposition et d'agrégation est renforcée par la position même du personnage qui vient s'ajouter à la danse. Les mains liées et les membres supérieurs des deux danseuses qui l'entourent s'inscrivent dans le dos de cette danseuse intermédiaire, mais les mains de cette dernière sont placées au niveau du fessier des deux danseuses, créant ainsi une sorte d'entremêlement. Ce type de danse est très fréquent dans l'iconographie de l'Italie préromaine, tel qu'à Francavilla Marittima ou Tarente¹⁴⁶⁹, mais aussi grecque, comme l'illustre un *skyphos* corinthien du début du VI^e siècle avant J.-C. et conservé à la Bibliothèque Nationale (ill. 370)¹⁴⁷⁰. En revanche, l'agrégation d'un personnage tiers dans la danse est tout à fait inédite et relève d'une interprétation vraisemblablement locale. Si l'image fait écho à une pratique réelle, nous proposons de voir l'agrégation progressive d'un personnage féminin dans un groupe déjà formé et qui se met en scène dans le cadre d'une danse liée. Peut-être que l'agrégation définitive du personnage dans la danse était effectuée plus avant. Ainsi, à partir du relief n° 415 (ill. 369), nous proposons trois phases. La première verrait la mise à l'écart d'un personnage et la danse liée du groupe de personnage dans lequel le premier souhaite être intégré. Dans un second temps, ce dernier approche le

¹⁴⁶⁷ Jean-René Jannot voit une liaison par le poignet, ce que nous réfutons cependant. Il nous apparaît que se sont bien les mains et les doigts qui se joignent. Cf. Jannot 1984a, p. 8 : « La scène représentée est une sorte de ronde de femmes se tenant par le poignet. »

¹⁴⁶⁸ Jean-René Jannot parle de « camail ». Cf. Id., p. 8.

¹⁴⁶⁹ Jannot 1984a, p. 321.

¹⁴⁷⁰ Delavaud-Roux 1994, p. 103 ; Flot 1928b, pl. 15 et 16.

groupe lié et s'intercale progressivement parmi les danseurs. Dans un dernier temps, les acteurs se décalent pour laisser pénétrer le personnage dans le cercle formé par la danse. Cette dernière phase marquerait l'agrégation définitive du postulant au groupe. L'image serait ainsi polysémique et adaptable au contexte dans lequel elle est utilisée. Elle peut tout aussi bien renvoyer à une danse de mariage dans laquelle un personnage féminin accède au statut d'épouse. Dans un contexte funéraire comme celui auquel appartient le relief étudié, la danse pourrait aussi être interprétée comme une allusion à l'agrégation progressive mais définitive du défunt au monde des morts.

L'*olla* n° 139 (ill. 371) présente une forme de danse liée, mais traitée de manière géométrique. La représentation est schématique. Les personnages sont traités en silhouette et représentés de face. Les membres supérieurs sont disposés de part et d'autre des personnages. Ils sont obliques et dirigés vers le bas. Le système de liaison n'est pas distinguable. Il s'agit de la forme la plus courante à l'époque géométrique. Elle est illustrée ici sur un objet provenant de Bisenzio et datant de la deuxième moitié du VIII^e siècle avant J.-C.

III.A.1.3.2. La danse avec liaison par le poignet.

La danse liée avec liaison par le poignet apparaît principalement dans la céramique clazoménienne, comme l'illustre un fragment d'amphore conservé au British Museum (ill. 375)¹⁴⁷¹. Dans le répertoire iconographique étrusque, nous relevons une occurrence : sur l'alabâtre n° 396 (ill. 261) qui provient de Cerveteri. Les personnages sont représentés les uns derrière les autres et se dirigent tous vers la gauche. Le membre supérieur positionné en arrière, en l'occurrence le gauche, est fléchi et la main vient saisir le poignet droit du personnage précédent. Le membre supérieur positionné en avant est plié et positionné de manière à ce que le personnage suivant puisse le saisir. La présente danse liée prend une forme chorale dans le sens où elle est guidée et rythmée par un musicien qui joue de la double flûte. Le personnage, féminin d'après le vêtement revêtu, se tient cependant à l'arrière du cortège. La danse se distingue aussi par la présence d'un volatile tenu par le cou par le dernier personnage, positionné en queue de cortège. L'animal, vivant, déploie ses ailes et écarte ses serres dans une attitude qui laisse deviner une tentative d'échappement. La présence telle d'un volatile dans une scène de danse liée avec liaison par les poignets est exceptionnelle. Nous ne pouvons que relever la proximité de volatiles dans des danses semblables dans la céramique

¹⁴⁷¹ Delavaud-Roux 1994, p. 105.

de Clazomènes, cependant les oiseaux ne sont pas intégrés dans la danse, ni tenus par le cou. Luigi Donati et Simona Rafanelli ont proposé de voir dans la scène ci-dessus décrite de l'alabastre de Cerveteri une scène liée au sacrifice en raison du volatile tenu par les personnages féminins et qu'ils identifient à une oie¹⁴⁷². Nous suivons cette idée, convaincante, et nous ajouterons une comparaison avec un vase à couvercle conservé à Munich sur la panse duquel des personnages féminins avancent les uns derrière les autres vers la gauche dans une danse liée avec liaison aux poignets (ill. 373). Les personnages situés aux extrémités tiennent un anneau ou une couronne dans l'une de leurs mains et encerclent ce qui apparaît être un autel. La valeur sacrificielle de ce type de danse liée ne fait pas de doute. Cependant quel lien existe-t-il spécifiquement entre le sacrifice et la liaison par les poignets ? Pourquoi les danses liées qui présentent une telle liaison sont-elles assignées aux sacrifices ?

Nous avons rappelé qu'Arnold van Gennep avait souligné que la circularité d'une danse, ou d'un objet, était particulièrement privilégiée dans les rituels. La forme constitue une allusion aux effets recherchés par le rituel engagé, à savoir la liaison des individus, l'agrégation de personnages au sein de groupes particuliers ou la liaison avec des entités divines et ainsi une mise en communication. Dominique Briquel a relevé par exemple que le sacrifice avait pour fonction symbolique et religieuse d'entrer en communication avec les divinités invoquées¹⁴⁷³. La danse liée apparaît ainsi tout à fait appropriée au contexte du sacrifice. Et la liaison par le poignet apparaît comme la forme privilégiée pour ce contexte en particulier.

III.A.1.3.3. La danse avec liaison par les cheveux ou les épaules.

La danse liée avec liaison par les cheveux ou les épaules se caractérise par une suite de personnages positionnés les uns à la suite des autres qui lèvent les membres supérieurs à hauteur du cou du personnage suivant. Chaque personnage féminin est maintenu par la chevelure ou les épaules par celui qui le précède. Il en résulte que les membres supérieurs sont levés et portés en avant. Nous relevons ici une occurrence : le relief n° 491 (ill. 374). Les personnages féminins font le tour de l'objet. Il est cependant à noter que les têtes sont voilées

¹⁴⁷² Donati-Rafanelli 2004, p. 156 : « In assenza di testimonianze sui sacrifici dei volatili, probabilmente per la modestia di questo genere di offerte al confronto con animali di grossa taglia, è preziosa la rappresentazione [sur l'alabastre en question] di un corteo di donne, di cui una con uccello acquatico tenuto per il collo, probabilmente un'oca. Il contesto fa pensare che fosse offerta a una divinità femminile, come del resto era in Grecia dove sono Afrodite-Hera e Artemide le destinatarie preferite, quest'ultima come Potnia Theron omerica e dea della caccia. »

¹⁴⁷³ Cf. par exemple Briquel 1987, et en particulier p. 270.

et donc les cheveux camouflés, ce qui concourt à contredire l'interprétation de la liaison par les cheveux. Cependant, une comparaison avec l'iconographie grecque, et notamment l'amphore 88.2-8.71a conservée à Londres (ill. 375) ou le *kotyle* 3272 conservé à Leipzig (ill. 376), révèle une position caractéristique des membres supérieurs que nous relevons sur l'exemple étrusque mentionné. Marie-Hélène Delavaud-Roux émet toutefois l'hypothèse que les membres supérieurs pourraient aussi être posés sur les épaules¹⁴⁷⁴. Nous pensons que la position actuelle des corps et des membres supérieurs sur l'exemple étrusque implique d'agripper une chevelure qui tombe dans le dos. Des mains portées sur les épaules du personnage suivant auraient conduit à positionner les membres supérieurs différemment, beaucoup plus haut, et ceci de manière à rendre évident le type de liaison entre les personnages.

La fonction d'une telle gestuelle nous échappe. Nous soulignerons cependant que les personnages sont voilés, ce qui indique un statut particulier. Nous relevons plus avant que le recouvrement de la tête constitue un élément du vêtement de personnages qui ouvrent certaines phases rituelles, et notamment les rituels liés au mariage – dans le cas des danses orgiastiques – et funèbres – ils marquent alors l'ouverture des différentes phases des funérailles. Dans d'autres cas, le recouvrement de la tête sera propre aux personnages que l'on identifie comme des épouses¹⁴⁷⁵. Si la danse est effectuée par des épouses, elle constitue alors une sorte de rite postnuptial réservé à la catégorie des femmes mariées et viserait à la fois à réaffirmer leur union, mettre en scène et confirmer leur statut. Peut-être s'agit-il aussi d'un rite lié à la fécondité, à la maternité ou à la protection du foyer. D'après Marie-Hélène Delavaud-Roux, ces danses en Grèce étaient d'ordinaire effectuées en l'honneur de Déméter¹⁴⁷⁶. Sur l'exemple étrusque mentionné, rien ne rattache la scène cependant à quelque

¹⁴⁷⁴ Delavaud-Roux 1994, p. 110 : « Sur tout l'extérieur du kotyle [N.B. le *kotyle* 3272 mentionné ci-dessus conservé à Leipzig] est représenté une série de femmes, en file, le membre supérieur droit en bas. Elles se tiennent les unes aux autres par le membre supérieur gauche qui est posé sur l'épaule ou sur les cheveux de leur voisine de devant ».

¹⁴⁷⁵ Comme sur la paroi gauche de la tombe Cardarelli, ou la paroi du fond de la tombe des Bacchants, à Tarquinia. Pour la tombe Cardarelli, Bruno D'Agostino parle de *komos* familial. Cf. D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 29 et 36. Dans les deux cas, les scènes sont composées d'un personnage masculin qui se déplace en direction d'un personnage féminin voilé en levant une coupe à vin. Dans la tombe des Bacchants, le personnage masculin prend la femme par la taille de manière très déterminée. Si les personnages féminins dont la chevelure est retenue et la tête voilée marquent le passage de phases rituelles à d'autres et s'ils peuvent apparaître dans d'autres cas comme des épouses, nous pensons alors aux travaux de Mario Torelli qui, à partir des tombes latiales des Xe-VIIIe siècle avant J.-C. et du mobilier découvert – en particulier les statuettes féminines inorganiques, ont proposé de voir des croyances eschatologiques particulières qui considèrent l'agrégation définitive du défunt au monde des morts par son union dans l'au-delà avec un personnage féminin éminent, de nature divine. Cf. Torelli 1997, p. 23-suiv.

¹⁴⁷⁶ Delavaud-Roux 1994, p. 31.

divinité. Nous soulignerons enfin la différence nette qui existe entre les danses orgiastiques où les cheveux peuvent être laissés libres, présenter un aspect négligé et renforcer le caractère orgiastique de la danse à cette danse liée où la chevelure est maintenue, comme l'est la danse elle-même dont la fonction est, du moins en Grèce, de mettre en scène les jeunes filles et de révéler les valeurs qu'elle sont censés incarner, telles que la *sophrosyné*, la mesure et la contenance¹⁴⁷⁷.

III.A.1.3.4. La danse liée mixte.

Nous entendons par danse liée mixte une performance composée d'acteurs à la fois masculins et féminins. Les personnages se tiennent la main et alternent régulièrement. Les personnages féminins en particulier sont engagés dans des pas de danse calmes et mesurés tandis que leurs homologues masculins sont représentés dans des postures plus agitées. Nous relevons une seule occurrence : sur le col de l'*œnochoé* n° 334 (ill. 208). Les personnages féminins, distinguables par la longue tunique qu'ils revêtent, ont les membres inférieurs rapprochés et orientés vers la gauche. Les personnages masculins, qui s'opposent par l'habillement aux personnages féminins, sont représentés dirigés soit vers la droite, soit vers la gauche. Les membres inférieurs sont très espacés et pliés. L'un des deux peut être levé et rejeté en arrière.

Dans l'iconographie grecque, le thème est particulièrement présent du VIII^e au VI^e siècle avant J.-C. La danse est d'ordinaire interprétée comme une *géranos*, ou danse de la grue. L'origine de cette danse serait mythique¹⁴⁷⁸. Elle aurait été inventée par Thésée, ou Dédale, à la suite de leur victoire sur le labyrinthe crétois¹⁴⁷⁹. La danse réunissait alors pour la première fois jeunes filles et jeunes hommes et les mouvements effectués devaient reproduire le cheminement dans le labyrinthe. La *géranos* grecque semble peut-être pouvoir être attestée en

¹⁴⁷⁷ Sur ce point, cf. Calame 1977, Delavaud-Roux 1994 et en particulier Delavaud-Roux 2011b qui aborde le traitement des cheveux des ménades dans l'iconographie grecque et comment ils participent à l'indication du mouvement.

¹⁴⁷⁸ Sur cette danse, cf. Roux 1979 qui propose une reconstitution des mouvements de la *Géranos* – qui reproduisaient alors les tours et détours du labyrinthe crétois (ill. 417 bis) – ainsi que l'autel, le *Kératôn*, autour duquel les participants dansaient. Cf. aussi Pollux, IV, 20, qui livre des précisions quant au déroulement de la *Géranos* et indique que les convives se tenaient par la main et étaient guidés à chaque extrémité du cortège par un « égémon », et Plutarque, *Vies*, 21). Le tracé de la danse rappelle les danseurs ciselés sur le bouclier d'Achille par Héphestos. Cf. Homère, *Iliade*, XVIII, v. 594. Cf. aussi Bruneau 2003, p. 30-32.

¹⁴⁷⁹ Delavaud-Roux 1994, p. 69 : « Les Grecs de l'Antiquité attribuent à un héros, soit Thésée, soit Dédale, l'institution de la danse dite « anamix » (*ἀναμίξις*), dans laquelle sont réunis pour la première fois les deux sexes, à la suite de la sortie victorieuse du labyrinthe crétois. C'est la *géranos* (*γέρανος*), ou « danse de la grue », censée imiter les tours et les détours des jeunes Athéniens dans le fameux labyrinthe. Dans la pensée grecque de l'époque classique subsiste donc l'idée que la danse mixte relève d'un passé précis et nullement de la nuit des temps ».

Crète, à Naxos et à Délos où elle était pratiquée au cours des Aphrodisia, rituels dédiés à Aphrodite¹⁴⁸⁰. Les mouvements effectués ont souvent été rapprochés de ceux de certains animaux, tels que la grue¹⁴⁸¹, ou le serpent et ce en raison de leurs nombreuses variations¹⁴⁸². Dans tous les cas cependant, la différence entre les acteurs féminins et masculins réside aussi dans l'opposition de mouvements. En effet, alors que les femmes sont d'ordinaire censées adopter des mouvements mesurés, les hommes font preuve d'exploits techniques et physiques et marquent en quelque sorte leur supériorité physique par rapport aux femmes. L'opposition de mouvements devait cependant avoir pour résultat de mettre chacun des deux groupes en valeur, et ceci comme le souligne Marie-Hélène Delavaud-Roux : « dans une danse féminine ou mixte, la présence d'éléments masculins donne donc à la chorégraphie son relief par effet de contraste »¹⁴⁸³.

Sur l'exemple étrusque étudié, les personnages féminins et masculins sont représentés dans une même opposition de mouvement. La présence d'un volatile de type échassier, et en particulier d'une grue, positionné entre le premier et le second personnage à gauche sur l'image permettrait d'identifier la danse représentée à la *géranos*, ou danse de la grue, inventée alors par Thésée, ou Dédale. La mixité, l'opposition de mouvements entre hommes et femmes et la présence d'une grue sur le col de l'*oenochos* n° 334 (ill. 208), ancrerait ainsi la danse et la scène figurée dans une tradition et une histoire mythique d'origine grecque. Elle s'éloigne cependant du modèle étranger par certains aspects. En effet, alors que la danse grecque évolue d'un point précis à un autre, comme le parcours dans un labyrinthe, la scène étrusque est délimitée par deux éléments verticaux, longs et effilés pourvus à leur sommet d'une excroissance losangique. S'agit-il d'arbustes ? Ou de bornes quelconques ? De plus, les personnages ne se dirigent pas tous dans le même sens : trois d'entre eux vont vers la gauche et l'un d'eux tourne la tête vers la droite, et deux autres vont vers la droite. Aussi, ils ne se joignent pas tous par les membres supérieurs. Le personnage masculin central ne tient pas la main du personnage féminin positionné derrière lui. Ce dernier d'ailleurs tient une couronne qui est levée au-dessus de la tête du personnage masculin central¹⁴⁸⁴. La danse apparaît ainsi

¹⁴⁸⁰ Delavaud-Roux 1994, p. 68-77.

¹⁴⁸¹ Id., p. 78.

¹⁴⁸² Id., p. 78-79.

¹⁴⁸³ Id., p. 68 : « Enfin, ils prennent part aux danses « pacifiques » mixtes. Dans [ce dernier] cas, le rôle de l'homme, même s'il semble minime, est capital. Par ses exploits techniques (sauts, tours, accroupissements...), l'homme affirme sa suprématie par rapport aux femmes qui n'exécutent que le pas de base, mais il fait aussi ressortir le charme de ce pas de danse, remarquable par sa délicatesse et sa grâce. Dans une danse féminine ou mixte, la présence d'éléments masculins donne donc à la chorégraphie son relief par effet de contraste ».

¹⁴⁸⁴ S'agit-il de couronner Thésée, victorieux du Minotaure ?

selon plusieurs aspects comme une *géranos*, mais diffère par d'autres. Elle constitue une adaptation. Ainsi, nous parlons uniquement de danse liée mixte.

III.A.1.4. Mise en séquence.

Les types de danse de liaison se distinguent par leur forme et leur contexte. Cependant, alors que les danses liées communes pourraient renvoyer à des formes pré-nuptiales et viseraient le passage d'un statut à un autre, que les danses liées par le poignet sont liées au sacrifice, que la danse de type *géranos* conduit à l'union de personnages féminins et masculins et qu'enfin la danse liée par les cheveux ou les épaules suppose la mise en scène des épouses, la variété des danses relève-t-elle de ce que nous pourrions appeler du séquençage ?¹⁴⁸⁵ Est-il en effet possible de distinguer un enchaînement particulier entre ces différentes danses ? Il s'avère que l'enchaînement, ou le séquençage visuel, des différentes danses liées pourrait être mis en lumière par la mise en série du cadre visuel dans lequel elles se développent. Nous relevons qu'elles apparaissent dans des contextes très variés : le sacrifice, le mythe, le mariage. Les autres types de danses liées, plus fréquentes, correspondraient à des danses féminines communes, qu'il est possible d'identifier comme des rites pré-nuptiaux ou de puberté, sans que nous puissions toutefois aller plus loin dans l'interprétation¹⁴⁸⁶.

Si les danses liées exclusivement féminines sont à rattacher à des danses de puberté, voire pré-nuptiales, et destinées alors à préparer les jeunes danseuses à leur mariage, est-il possible d'envisager la pratique des danses mixtes dans un second temps en vue de créer des rapprochements et donc de futures unions ? Les méandres mimés par une danse de la grue pourraient évoquer les premiers liens qui peuvent se tisser entre acteurs féminins et masculins, des liens qui déterminent dans un second temps les unions. Sur ce point, les travaux de John Scheid et Caspar Svenbro ont permis de mettre en lumière la portée symbolique liée au tissage que peuvent revêtir certains actes rituels, comme la danse¹⁴⁸⁷. Dans ce cadre, la danse liée, du

¹⁴⁸⁵ Par séquençage nous entendons l'enchaînement des différentes danses liées. Nous déterminons leur temporalité et les différentes séquences.

¹⁴⁸⁶ C'est l'interprétation qui s'impose dans les travaux de Claude Calame et Marie-Hélène Delavaud-Roux. Cf. Calame 1977 et Delavaud-Roux 1994.

¹⁴⁸⁷ Les auteurs s'arrêtent en particulier sur le mariage, qui serait évoqué sur le relief 2260 conservé à Chiusi (dénomination Jannot 1984a : C.I.30 – ill. 418) et sur lequel trois personnages sont représentés sous une étoffe tendue par deux personnages. Il s'agirait de la prise de possession de la mariée par le mari, à savoir la *manu captio*. L'étoffe marquerait l'union des personnages. Le tissage, les tours et détours effectués par les trames des métiers à tisser font écho de plus aux liens sociaux qui se tissent à l'occasion du mariage, liens sociaux que le *Lusus Troiae*, dans un autre contexte et de portée tout à fait différente, par les tours et détours effectués par les cavaliers, engendreraient. Cf. Scheid-Svenbro 2003, p. 73-75.

fait que la liaison constitue un élément fondamental, vient en quelque sorte matérialiser la construction d'un lien, ou vient marquer la rupture d'un lien et le tissage d'un nouveau, dans les cas par exemple de danses pré-nuptiales exclusivement féminines.

Ainsi (cf. tableau n° 04, ci-dessous), nous distinguons les rites pré-nuptiaux dans lesquels nous intégrons les danses féminines à liaison simple des mains et les danses mixtes, tandis que les danses avec liaison des cheveux ou des épaules, du fait de l'habillement des danseuses, seraient à rattacher à un rite postnuptial. Enfin les danses liées par le poignet constitueraient un rite parallèle, de fonction sacrificielle. Dans un cadre sacrificiel, une danse liée prendrait tout son sens : aider ou matérialiser un point de contact et un lien tissé entre les hommes et les entités supérieures invoquées. Les danses liées simples exécutées par les jeunes filles seraient des danses de présentation dans le sens où elles visent à mettre en scène et présenter une catégorie d'individus. Les danses liées mixtes, ou « danses de la grue », les danses liées avec liaison par les cheveux ou les épaules exécutées par des femmes adultes, et les danses de type sacrificiel avec liaison par le poignet seraient en revanche des danses d'union. Elles viendraient encourager une union, ou la matérialiser et la réaffirmer.

Etapes	Rites pré-nuptiaux	Rites postnuptiaux	Rites sacrificiels
Danses de présentation	Danses liées avec liaison simple par la main		
Danses d'union	Danse liée mixte, ou « danse de la grue »	Danses liées avec liaison par les cheveux ou les épaules	Danses liées avec liaison par le poignet

Tableau n° 04 : répartition et enchaînement des différentes danses liées.

III.A.2. Les danses de lamentation.

III.A.2.1. Définition.

Par danses de lamentation, nous entendons les performances qui prennent la forme de processions chorégraphiées dans lesquelles les acteurs sont placés les uns à la suite des autres, et ainsi se suivant. Les personnages sont engagés dans une marche plus ou moins rapide et exécutent des gestes de lamentations. Par gestes de lamentations nous entendons ceux qui expriment le deuil. Nous en relevons sept types (ill. 379). Les acteurs sont à la fois féminins et masculins, et il s'avère que certains gestes peuvent être l'apanage plus particulièrement des hommes, ou plus particulièrement des femmes. Les personnages féminins sont reconnaissables au port de quatre types de vêtement : (1) la longue tunique accompagnée d'un manteau maintenu sur les épaules et pouvant couvrir ou non la tête, (2) la longue tunique accompagnée d'un manteau maintenu sur une épaule, (3) le pagne uniquement, (4) la longue tunique uniquement. Les personnages masculins sont reconnaissables au port de sept types de vêtement différents : (1) la longue tunique accompagnée d'un manteau en chasuble, (2) la longue tunique accompagnée d'un manteau maintenu sur une épaule, (3) la tunique mi-longue, (4) la tunique mi-longue accompagnée d'un manteau maintenu sur les deux épaules, (5) la longue tunique seule, (6) la ceinture seule, (7) le manteau seul et retenu sur une épaule.

III.A.2.2. Repères historiographiques.

Les travaux d'Ernesto De Martino ont constitué, en 1955, la première étude menée sur les lamentations funèbres¹⁴⁸⁸. Grâce à une approche de type anthropologique, il a offert une première définition des gestes et un aperçu de l'évolution du rituel dans le temps couplé à des comparaisons de type ethnographique avec les lamentations qui se pratiquaient encore dans certaines parties de l'Europe dans les années 1950. La question des lamentations antiques a souvent été étudiée au travers du rituel funéraire, et ainsi toujours appréhendée selon une dimension funéraire. D'après Dominique Arnould cependant, elles sont effectuées en réaction à une situation marquante comme la peur, la douleur physique, un acte ou une parole¹⁴⁸⁹. Les lamentations résulteraient ainsi d'un choc émotionnel et d'une « rupture d'équilibre », ce qui expliquerait qu'elles étaient effectuées dans d'autres contextes, tels que les départs de guerrier ou les cultes divins¹⁴⁹⁰. Mais elles prennent une ampleur considérable et un caractère systématique au sein du rituel funéraire. Ce sont les sources iconographiques qui permettent de constater la permanence, durant l'Antiquité, des lamentations et la place qui leur était accordée. Sur une plaque attique à figures noires attribuée au Peintre de Sappho et conservée

¹⁴⁸⁸ De Martino 1955, puis De Martino 1983.

¹⁴⁸⁹ Arnould 1990.

¹⁴⁹⁰ Id., et particulièrement p. 19-20, et Alexiou 1994.

au musée du Louvre (ill. 380), le défunt est étendu sur un lit funèbre, enveloppé dans des couvertures et la tête découverte posée sur un oreiller. Il s'agit du moment de l'exposition du défunt. Plusieurs personnages défilent autour de lui. A l'avant du lit, quatre personnages masculins barbus et vêtus d'un manteau lèvent leur main droite haut devant eux dans un geste de salut. Leur main gauche est enveloppée dans leur *himation*. Les trois premiers personnages, à gauche sur l'image, sont tournés vers le mort tandis que le quatrième leur fait face. D'après les inscriptions que l'on devine, ce dernier personnage serait le père du défunt. Autour du mort sont postées plusieurs figures féminines. Elles sont représentées dans des gestes divers de la lamentation funèbre. Deux d'entre elles sont placées aux pieds du lit funèbre. L'une tend un membre supérieur vers le cadavre. Une seconde porte ses deux mains à la tête. En face d'elle, une troisième femme, tournée vers la tête du mort, porte sa main gauche à la tête tandis que son membre supérieur droit est tendu avec vraisemblablement l'intention d'atteindre le visage du mort. Un cinquième personnage, situé à gauche du lit funèbre, prend de sa main droite le visage du mort tandis qu'elle lève sa main gauche. A ses pieds, un petit personnage féminin porte ses deux mains au-dessus de sa tête. Derrière la tête du lit, une première femme se penche légèrement au-dessus du visage du cadavre en prenant sa tête entre ses mains tandis qu'une seconde porte sa main droite à la tête et lève son membre supérieur gauche haut devant elle. Les inscriptions indiquent que le mort est entouré des membres féminins de sa famille, tels que ses sœurs, ses cousines, ses tantes et ses grands-mères.

Les lamentations nous apparaissent ainsi avoir été effectuées à des moments précis du rituel (cf. tableau n° 05, ci-dessous). A l'exposition du mort, s'ajoutait le cortège qui menait le corps du défunt vers son tombeau. Sur un *kyathos* attique à figures noires conservé à la Bibliothèque nationale à Paris (ill. 381), le défunt, enveloppé dans une couverture, est étendu sur un char tiré par deux mulets. Le cortège qui l'accompagne est formé de différents personnages effectuant des gestes divers de lamentation. A la tête du défilé, deux femmes portent leurs deux mains à la tête. Au plus près du corps, une femme lève les deux mains haut devant elle. Deux personnages sont assis sur le char funèbre. L'un, de sexe féminin, porte ses deux mains à la tête. Le second, de sexe masculin et placé au niveau des pieds du défunt, porte une de ses mains à la tête et lève la seconde devant lui. Ces deux personnages seraient, là encore, des membres très proches de la famille du défunt. Derrière le char, divers personnages suivent la procession. Un personnage masculin porte l'une de ses mains à la tête. Il est suivi d'un aulète et de cinq hoplites qui avancent en se courbant légèrement vers l'avant.

Etapes	Moments	Actions
Etape 1 préliminaire	Lavage du corps	Mort lavé, habillé, exposé.
Etape 2	<i>Prothesis</i>	Port exposé sur un lit dans un espace privé ou public. Apport d'offrandes. Lamentations. Jeux et danses funèbres ?
Etape 3	<i>Ekphora</i>	Transport du mort vers son lieu d'inhumation ou d'incinération par voie terrestre sur un char. Lamentations.
Etape 4	Dépôt du mort dans la tombe	Mort déposé dans la tombe. Apport d'offrandes. Lamentations. Aménagement de la tombe.
Etape 5 finale	Fermeture de la tombe	Tombe obturée. Lamentations. Jeux et danses funèbres ?

Tableau n° 05 : les moments du rituel funéraire grec.

Dans les années 1970, les travaux se sont multipliés sur la question des lamentations funèbres. La première étude notable est celle de Margaret Alexiou intitulée *The Ritual lament in Greek tradition*¹⁴⁹¹. Elle visait à étudier les différents types de lamentation grecque à partir de sources littéraires depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. L'étude de Donna C. Kurtz et John Boardman, publiée les mêmes années sous le titre *Greek Burial Customs*, s'attachait à comprendre les pratiques funéraires grecques en s'appuyant à l'inverse sur des vestiges archéologiques¹⁴⁹². Ces deux travaux avaient contribué déjà en leur temps à offrir une étude détaillée des lamentations et à relever la place que les Grecs leur accordaient dans leur rituel funéraire. Plus récemment, l'étude de Marta Pedrina sur les gestes grecs de la lamentation à travers les productions céramiques des VIe et Ve siècles avant J.-C. en attique a permis d'en dresser une typologie rigoureuse¹⁴⁹³. La fonction et la portée symbolique, sociale ou politique

¹⁴⁹¹ Alexiou 1974.

¹⁴⁹² Kurtz-Boardman 1971.

¹⁴⁹³ Pedrina 2001.

de ces gestes est de plus embrassé, permettant ainsi d'offrir l'étude la plus complète encore à ce jour¹⁴⁹⁴. Des travaux ponctuels sont venus la compléter, comme ceux de John H. Oakley qui a abordé la question du statut des acteurs de la lamentation, et ainsi des femmes qui en sont les véritables protagonistes¹⁴⁹⁵.

Le rituel funéraire étrusque ne semble pas avoir été si différent de celui des Grecs. D'après Giovannangelo Camporeale, le rituel prévoyait en effet dès l'origine « l'exposition du défunt dans son cadre domestique (la plupart du temps sous un pavillon dressé à cet effet), la lamentation par les membres de la famille, femmes et hommes, et peut-être aussi par des pleureuses professionnelles, puis le transport, l'inhumation ou l'incinération (qui devait se faire près de la tombe), enfin la déposition du mobilier funéraire, composé des objets chers au défunt et des offrandes des parents. Des cérémonies devaient précéder l'enterrement »¹⁴⁹⁶. Les lamentations funèbres apparaissent comme dans le rituel funéraire grec avoir joué un rôle notable et connu un intérêt particulier. Elles n'ont cependant pas fait l'objet d'études nombreuses ou aussi récurrentes que pour les lamentations grecques. La première étude sur la déploration étrusque que nous pouvons signaler est celle que Jean-René Jannot propose en 1984 dans son étude sur les reliefs de Chiusi¹⁴⁹⁷. L'auteur relève la forme dansée que peuvent prendre les lamentations autour du lit funèbre et le programme dont elles font l'objet. Pour ce faire il étudie particulièrement les scènes d'exposition funèbre, qu'il qualifie de *prothésis*, et les danses représentées autour du mort qui viennent orner régulièrement les faces des urnes, des bases et des cippes clusiniens. En 1959, Giovannangelo Camporeale s'était déjà intéressé aux scènes étrusques de *prothésis*. Il avait toutefois axé son étude sur la place du modèle grec et la question de l'apparition du thème en Etrurie laissant ainsi de côté les lamentations exécutées autour du mort exposé¹⁴⁹⁸. En 2004, Eliane Brigger et Adalberto Giovannini ont offert une nouvelle étude de l'exposition du mort – qu'ils qualifient de *prothésis*, reprenant ainsi la terminologie grecque –, permettant d'en donner une définition précise¹⁴⁹⁹. Les travaux de Bruno D'Agostino sur la représentation de l'exposition du mort et des lamentations

¹⁴⁹⁴ L'auteur propose une historiographie complète de l'étude des lamentations funèbres antiques à laquelle nous renvoyons. Nous ne rajoutons ici que les travaux qu'elle n'a pas mentionnés et qui pour la plupart sont parus après sa publication ou ceux qui nous permettent d'exprimer notre point de vue sur la question. Cf. Pedrina 2001, p. 12-23.

¹⁴⁹⁵ Oakley 2004.

¹⁴⁹⁶ Camporeale 1992a.

¹⁴⁹⁷ Cf. Jannot 1984a, et en particulier p. 321-324.

¹⁴⁹⁸ Camporeale 1959.

¹⁴⁹⁹ Brigger-Giovannini 2004.

exécutées sur son corps ont proposé une lecture sociale et symbolique de l'image du rituel¹⁵⁰⁰. Enfin plus récemment, les deux articles de Laurel Taylor publiés en 2009 et 2014 ont permis de dresser un premier aperçu de l'ensemble des lamentations étrusques, du VIII^e siècle avant J.-C. jusqu'à leur disparition dans l'iconographie étrusque c'est-à-dire à la fin du Ve siècle avant J.-C. L'auteur a divisé chronologiquement ses articles, étant donné le hiatus iconographique des lamentations étrusques entre le VIII^e et le VI^e siècles avant J.-C. Le premier, qui traite la question au VIII et VII^e siècles avant J.-C., et le second, qui aborde une période s'étalant entre le VI^e et le Ve siècle avant J.-C., ne traitent cependant que la question des acteurs et ne fait qu'entrevoir celle de la gestuelle. L'étude proposée, qui est ainsi essentiellement descriptive et l'analyse très pauvre, apparaît sommaire et serait à reprendre. Les autres rares auteurs qui ont abordé la question des lamentations ne se contentent que de les mentionner, comme Sybille Haynes en 2000 qui les mentionne lorsqu'elle aborde les statuettes du tumulus de Poggio Gallinaro à Tarquinia (ill. 382)¹⁵⁰¹, l'urne cinéraire Paolozzi de Chiusi (ill. 291)¹⁵⁰², la statue 8553 du tumulus de la Pietrera à Vetulonia (ill. 365)¹⁵⁰³ ou le relief n° 447 de Chiusi (ill. 37)¹⁵⁰⁴. Ces auteurs ne font que constater des gestes de lamentation sans aller plus avant dans leur propos.

III.A.2.3. Les formes étrusques de la danse de lamentation.

III.A.2.3.1. Points de repère : les gestes.

Les documents visuels sélectionnés nous permettent d'identifier aisément les différents gestes de la lamentation funèbre étrusque. Ceux-ci sont très variés et peu différents de ceux que nous rencontrons dans le bassin méditerranéen, tel qu'en Grèce ou en Egypte. La classification des gestes est effectuée par type. Nous en relevons ainsi sept (ill. 384). Tous n'apparaissent pas dans les scènes étrusques de danse de lamentation. Cependant, leur prise en compte dans un premier temps permet de distinguer les gestes qui prennent une forme dansée et ceux qui seront au contraire mis de côté. Il s'agira alors dans un second temps de comprendre la distinction opérée entre les gestes dansés et ceux qui ne le sont pas. La classification que nous

¹⁵⁰⁰ Cf. D'Agostino-Cerchiai 1999b, D'Agostino-Cerchiai 1999c et D'Agostino-Cerchiai 1999d.

¹⁵⁰¹ Haynes 2000, p. 81-82 : « The women's hands are placed just above their pointed breasts with elbows out, an attitude suggesting they are beating their chests in mourning ».

¹⁵⁰² Id., p. 82 : « This gesture recurs in the small, clothed terra-cotta figurines of what must be mourners that encircle the shoulder and lid of funerary vases from tombs around Chiusi ».

¹⁵⁰³ Id., p. 82-83 : « The idea of providing the dead with a perpetual chorus of male and female mourners or of ancestors received its most monumental expression in the gigantic Pietrera tumulus at Vetulonia ».

¹⁵⁰⁴ Id., p. 245 : « In front of the bed stand a child, his left hand raised to his head in a gesture of mourning, and a woman is lacerating her cheeks. [...] This is clearly a family mourning a wife and mother ».

avons effectuée diffère de celle de Marta Pedrina dans le sens où elle repose sur des critères que l'on peut qualifier de « morpho-iconiques »¹⁵⁰⁵. La fonction en effet, celle de pleurer le mort, et les techniques de représentation utilisées pour ces gestes induisent leur morphologie dans l'image. Ainsi, elle s'éloigne de l'approche adoptée par l'auteur mentionné qui tend à classer la signification de chaque geste et à s'appuyer sur les conceptions antiques des émotions et de la douleur. Cette dernière, appuyée par les textes, nous apparaît périlleuse. L'étude des émotions, comme l'image mentale¹⁵⁰⁶, est difficile à capter. Elles s'opposent au tangible, et donc au saisissable.

Les gestes relevés sont ici présentés des plus extravertis au plus introvertis, et selon un axe descendant. Parmi les sept types de gestes, nous observons l'action de lever les deux membres supérieurs, celle de porter les deux mains à la tête, de porter une main à la tête, de griffer les joues, de tirer les cheveux, de porter les deux mains sur l'abdomen et celle de porter les deux mains de manière asymétrique sur l'abdomen.

III.A.2.3.1.1. Type 1 : lever les deux membres supérieurs.

Les membres supérieurs sont levés de part et d'autre du visage ou au-dessus du niveau de la tête. Les bras, les avant-bras et les mains sont portés à la même hauteur, se répondant ainsi de manière symétrique. La figure est représentée soit de face, soit de profil. Lorsque le personnage est de profil, les membres supérieurs sont portés en avant. Le geste ne peut être compris sans la présence d'un deuxième à proximité qui consiste à placer les deux poings sur la poitrine. Les deux gestes couplés renvoient ainsi au battement de la poitrine. Nous relevons trois variantes. La *première* (type 1a) consiste à lever haut les membres supérieurs de manière à placer les mains au-dessus du niveau de la tête, comme dans un geste d'élan. La *seconde variante* (type 1b) distingue les membres supérieurs qui sont pliés en angle droit et les mains fermées en poing de part et d'autre du visage. La *troisième variante* (type 1c) correspond à une représentation de profil. Les membres supérieurs sont portés en avant et pliés en angle aigu. Les mains fermées en poing sont à hauteur du visage. Ce geste est à comprendre avec celui qui consiste à placer les mains sur la poitrine. Il renverrait ainsi à l'action de se frapper la poitrine. La représentation des deux membres supérieurs positionnés en hauteur, de part et d'autre de la tête ou au-dessus serait le moment de la prise d'élan.

¹⁵⁰⁵ Minzoni-Alessio 1981, p. 11.

¹⁵⁰⁶ Telle que la définit William J. T. Mitchell. Cf. Mitchell 2005.

III.A.2.3.1.2. Type 2 : porter les deux mains à la tête.

Les deux mains sont portées à la tête afin de se frapper ou d'empoigner des mèches de cheveux. Les membres supérieurs sont levés. Les mains sont posées sur la tête. La figure est représentée soit de face, soit de profil. Les bras, les avant-bras et les mains sont portés à la même hauteur, se répondant ainsi de manière symétrique. Nous relevons cinq variantes. La *première* (type 2a) correspond aux mains placées à plat sur la tête. Sur le relief n° 422 (ill. 383), les mains sont positionnées de manière contigüe. Elles renvoient à une déclinaison visuelle de l'apposition commune des mains sur la tête. Sur le relief mentionné en effet, le personnage est représenté de profil et non de face, ce qui implique de positionner les mains l'une à côté de l'autre, ne pouvant les représenter l'une en face de l'autre de part et d'autre de la tête. La *deuxième variante* (type 2b), aux mains qui se juxtaposent, renvoie à un geste chorégraphié dénué de spontanéité. La *troisième* (type 2c) correspond aux mains qui empoignent des mèches de cheveux. Le geste est classé dans le second type de geste de lamentation dans le sens où il implique des vas-et-viens vers la tête, et ainsi des battements dans les airs. La *quatrième* (type 2d) distingue les mains dont l'une empoigne le poignet de l'autre selon un schéma qui ne nous est connu que dans l'iconographie égyptienne. Enfin, la *cinquième* (type 2e) correspond aux mains positionnées en arrière de la tête. Nous rapprochons cette disposition de représentation sur lesquelles les personnages se tirent les cheveux. Sur une hydrie attribuée au Peintre de Damon et conservée à Paris (ill. 385), en effet les mains qui embrassent l'arrière de la tête marquent une très grande affliction et on peut aisément devenir un mouvement des mains sur la tête de l'arrière vers l'avant. Dans le cas de la variante étrusque, cette disposition est liée aussi à la représentation de profil des acteurs.

III.A.2.3.1.3. Type 3 : porter une main à la tête.

Une main est ramenée sur la tête, tandis que la seconde exécute une action différente. La première main est toujours posée à plat sur le crâne. La figure est représentée soit de face, soit de profil. Ce geste ne présente donc pas de symétrie, ni de simultanéité entre les deux membres supérieurs. Nous douze variantes qui se distinguent les unes les autres par le traitement du second membre supérieur. La *première variante* (type 3a) est caractérisée par un membre supérieur dirigé vers le bas et ramené près du corps. La main est ouverte et à plat contre le membre inférieur. La posture est exceptionnelle dans l'iconographie étrusque et

méditerranéenne, et presque totémique. La *seconde variante* (type 3b) se distingue par une main qui tient l'harnachement d'une monture. Lorsque la figure est représentée en deux dimensions, le membre supérieur dirigé vers la tête est représenté en avant du visage. La *troisième variante* (type 3c) est marquée par le port d'un bouclier, tandis que la *quatrième* (type 3d) par un membre inférieur emmitouflé dans le vêtement. La *cinquième variante* (type 3e) est caractérisée par une main fermée en poing et ramenée sur le devant du buste dans l'action de frapper l'abdomen. La *sixième variante* (type 3f) est une déclinaison de la cinquième : la main est ouverte, dirigée vers le bas dans un geste de présentation ou d'accueil, et ramenée sur le devant du buste. Il en est de même pour la *septième* (type 3g) dont la main, ouverte, est positionnée à l'horizontale et ramenée sur le devant du buste, ceci dans un geste de présentation. La *huitième variante* (type 3h) se distingue par le membre supérieur qui est tendu vers l'avant. La main est dirigée vers le haut et la paume vers l'extérieur, ceci dans un geste de salut. Le membre supérieur dirigé vers la tête, représenté en deux dimensions et donc en avant du visage, doit être imaginé déployé sur le côté, comme sur les figures à cheval représentées sur le bassin n° 140 (ill. 386). La *neuvième variante* (type 3i) est caractérisée par la main qui se pose sur les pieds d'un défunt exposé, la *dixième* (type 3j) par une main tournée vers l'extérieur mais qui est levée à hauteur du visage dans un signe d'accueil, la *onzième* (type 3k) par une main ramenée, dans un acte d'introversio, au niveau du menton et du cou, et enfin la *douzième* (type 3l) par une main qui vient boucher le nez.

Ce geste, qui consiste à porter l'une des deux mains à la tête, est très proche dans sa forme visuelle de celui de l'*aposkopoein*, geste caractéristique de la vision au loin. Ce dernier est souvent exécuté par les satyres dans l'iconographie grecque de manière à souligner leur curiosité et leur voyeurisme¹⁵⁰⁷. Il a été associé à la danse par Inès Jucker. Nous distinguons cependant une nette différence entre le geste de lamentation et celui de l'*aposkopoein* dans le sens où le premier est caractérisé par l'apposition de la main entière sur la tête, comme l'illustre le relief n° 422 (ill. 383) tandis que le second est caractérisé par la position de la

¹⁵⁰⁷ Lissarrague 2014, p. 70 : « quant au regard, il faut souligner que la curiosité du satyre se double parfois d'un geste caractéristique qui consiste à mettre la main en visière au-dessus du front, comme pour se protéger du soleil et mieux porter le regard au loin. Une telle attitude est décrite par les anciens comme *aposkopoein*, et ce geste a parfois été associé à une posture de danse. On le retrouve dans une scène où un satyre s'approche du bûcher d'Héraclès et vérifie que le héros s'est volatilisé : le peintre a pris soin de nommer ce satyre *skopas*, le voyeur. Sur une terre cuite de Boston, on relève, outre la position de la main, la tension du corps qui exprime ce désir curieux si spécifique aux satyres. » Nous remercions ici Dimitri Paléothodoros, qui voit un geste d'*aposkopoein* plutôt que de lamentation dans nos représentations étrusques, pour ses suggestions et commentaires.

main à hauteur du front, légèrement en avant du visage, et à plat, la paume tournée vers le bas, et qu'illustre l'amphore n° 195 attribuée au Peintre de Micali (ill. 387).

III.A.2.3.1.4. Type 4 : griffer les joues.

Les deux mains sont portées au visage. Elles sont fermées en poing et placées sur les joues très certainement afin de les griffer. Les membres supérieurs sont pliés et relevés de manière à ce que les mains s'inscrivent visuellement sur le visage. La figure est toujours de sexe féminin et représentée de profil. Nous relevons trois variantes. La *première* (type 4a) constitue une variante simple : les membres supérieurs sont pliés et les mains, entrouvertes, portées sur les joues. Le geste apparaît mesuré et introverti. La *seconde variante* (type 4b) diffère de la première dans le sens où elle est caractérisée par l'emplacement d'une main sur une joue et de la seconde en avant du visage. A partir de ces deux variantes il est possible de suggérer soit des griffures coordonnées des mains sur les joues, soit une alternance régulière des mains ce que pourrait suggérer la seconde variante. Cependant, il est aussi possible que la représentation en avant du visage de l'une des deux mains pouvait viser à mieux faire comprendre le geste représenté. La main positionnée en avant est en effet entrouverte, les doigts clairement distincts des uns et des autres. Enfin, la *troisième variante* (type 4c) se distingue par sa rapidité et son caractère ostentatoire. Les coudes sont portés fortement en avant. Le geste implique un mouvement rapide et plus ample que le précédent. La position des coudes indiquent que les bras sont levés haut, les avant-bras sont particulièrement mobiles, et les mains largement entrouvertes. Ainsi, nous suggérons que les avant-bras devaient battre dans l'air, au-dessus et de part et d'autre de la tête, et les mains venir régulièrement griffer les joues.

III.A.2.3.1.5. Type 5 : tirer les cheveux.

Le geste qui consiste à se tirer les cheveux est exécuté essentiellement par des personnages féminins. Ils sont représentés de face. Les bras, les avant-bras et les mains sont portés à la même hauteur, se répondant ainsi de manière symétrique. Les mains sont fermées en poing. Elles empoignent la ou les mèches de cheveux qui tombent sur la poitrine de part et d'autre du visage. Nous relevons deux variantes. La *première* (type 5a) est caractérisée par les bras ramenés près du buste et les avant-bras positionnés obliquement et vers le haut sur le buste. La *seconde variante* (type 5b) se distingue par les bras ramenés près du buste mais les avant-

bras positionnés à l'horizontale sur l'abdomen, donnant l'impression, plutôt que de simplement empoigner les cheveux comme la première variante, d'aller chercher haut la chevelure afin d'en arracher des mèches.

III.A.2.3.1.6. Type 6 : porter les deux mains sur l'abdomen.

Le geste qui consiste à se porter les deux mains de manière symétrique sur l'abdomen afin de se frapper est essentiellement exécuté par une figure féminine. Cette dernière est toujours représentée de face. Les bras, les avant-bras et les mains sont portés à la même hauteur, se répondant ainsi de manière symétrique. Les mains sont fermées en poing. Nous relevons huit variantes. Ces variantes se distinguent selon deux modes : l'un contenu et introverti, l'autre extraverti et expansif. Le premier marque quatre premières variantes. La *première variante* (type 6a) se distingue par les bras ramenés très près du buste, les coudes s'inscrivent sur l'abdomen, les avant-bras sont portés à la verticale sur la poitrine, et les mains sont entrouvertes, positionnées sous le cou et dirigées vers les extérieurs. Il s'agit d'un geste très fort d'affliction et de grande introversion. La *seconde variante* (type 6b) tend à être légèrement plus extravertie. Elle correspond aux bras qui sont ramenés près du buste, les avant-bras sont sur l'abdomen et positionnés obliquement vers le haut. Les mains sont fermées en poing et jointes. La *troisième variante* (type 6c), proche de la seconde, se caractérise par des mains ouvertes, à plat sur la poitrine et qui se juxtaposent. La *quatrième* (type 6d) est proche de la seconde, or les mains ne se juxtaposent plus. Elles sont à plat sur la poitrine et positionnées symétriquement, l'une en face de l'autre. La mise à plat des mains sur la poitrine avait vraisemblablement pour fonction de provoquer un bruit de claquement. Cependant l'emplacement des bras et avant-bras marquent une amplitude très limitée. Seuls les avant-bras devaient légèrement se mouvoir d'avant en arrière et les poignets se fléchir, comme l'illustre la restitution que nous proposons (ill. 388). La *cinquième* (type 6e) variante est proche de la troisième, cependant les mains sont désormais fermées en poing. Les pouces sont marqués.

Le second mode marque les trois dernières variantes. La *sixième* (type 6f) en effet est composée de bras obliques dirigés vers le bas et positionnés de part et d'autre de la figure. Les avant-bras sont à l'horizontale, ramenés vers l'intérieur sur le buste. Les mains, dans le prolongement des avant-bras, sont fermées en poing. La *septième variante* (type 6g) correspond à un geste traité de manière à la fois ample simple dans l'image : les bras sont à

l'horizontale vers les extérieurs, et les avant-bras sont ramenés sur la poitrine à l'horizontale, se juxtaposant ainsi sur les bras. Le geste est déterminé. La position des membres supérieurs supposent un frappement localisé entre la poitrine et la gorge.

La *huitième variante* (type 6h) caractérise un geste plus contenu, les bras sont obliques vers le bas, les avant-bras à l'horizontale ou légèrement obliques vers le bas et ramenés sur le buste, et les mains entrouverte. Ces dernières sont dirigées vers le haut, provoquant une flexion du poignet. L'emplacement des bras, des avant-bras et des mains diffère du simple geste de se frapper la poitrine que l'on rencontre de manière récurrente dans l'iconographie étrusque. La construction opérée amène à penser que la technique de représentation utilisée serait celle du rabattement¹⁵⁰⁸. Elle consiste à représenter le geste comme si le spectateur le regardait d'au-dessus, et ainsi de manière à ce qu'il soit aisément perçu par celui qui regarde l'image. S'il avait été figuré strictement de face, il aurait été difficilement compréhensible puisque les avant-bras auraient gêné la représentation de la partie supérieure du corps, et notamment du visage. Les poings sur la poitrine, les avant-bras placés de manière oblique, les poignets fléchis et les mains dirigées vers le haut indiqueraient un geste légèrement différent de celui qui consiste à se frapper la poitrine. Si donc celui-ci est représenté rabattu sur le corps du personnage, il devrait être réinterprété relevé (ill. 388). Les membres supérieurs ne seraient alors plus dirigés vers le bas, mais vers le haut, avec les coudes pointant haut devant le personnage. Cette restitution pourrait d'ailleurs être corroborée par la position des membres supérieurs des deux personnages qui lèvent leurs poings. Ce type de geste implique en effet de garder les bras fixes, de les placer en avant du corps et non strictement sur les côtés, et d'agiter uniquement les avant-bras et les mains. Les membres supérieurs des personnages dont les poings sont représentés sur la poitrine doivent donc être imaginés en position haute et non basse comme la représentation nous la livre. Les avant-bras seraient à replacer de manière oblique et dirigés vers le bas, non pas vers le haut. La position des mains devrait elle aussi être revue et considérée en position haute sur le torse.

Ainsi, le geste représenté différerait d'un simple battement de poitrine. L'impact recherché sur le torse devait probablement être sensiblement différent. Les femmes qui se frappaient

¹⁵⁰⁸ Cette technique est fréquemment utilisée dans l'iconographie celtique. Cf. par exemple Huth 2003. Il existerait aussi celle du dépliement de l'espace, que J.-R. Jannot évoque notamment pour l'iconographie étrusque et que nous avons préalablement cité. Cf. Jannot 1986b, p. 120 et suiv.

émettaient un son, des pleurs, accompagnant ainsi leurs gestes¹⁵⁰⁹. Les poings qui venaient heurter la poitrine devaient moduler le son émis. L'impact devait permettre de propulser plus d'air entre les cordes vocales et ainsi augmenter le volume sonore produit. Le fait de placer les mains plus haut sur la poitrine était donc probablement lié à l'effet sonore recherché. Le placement des poings plus près du larynx visait certainement à moduler la voix et à la faire vibrer différemment¹⁵¹⁰.

Ce sont les trois dernières variantes qui apparaissent dans les scènes de danse et ainsi dans des formes chorégraphiées. Les quatre premières variantes sont illustrées par des figures statiques, positionnées dans les tombes soit dans le couloir d'accès, soit dans la chambre funéraire, ou soit sur le sommet de la tombe, à l'extérieur. Les formes chorégraphiées, dont les représentations sont plus les fréquentes entre le VI^e et le Ve siècle avant J.-C., sont ainsi beaucoup plus amples et expansives. Les gestes plus mesurés pourraient à l'opposé évoquer une affliction et un rituel statique, au plus près du défunt, comme pourrait l'illustrer le relief n° 418 (ill. 83). Sur la scène d'exposition du défunt en effet, deux personnages féminins marquent les deux extrémités de l'image et matérialiseraient une sorte de bornage à l'intérieur duquel, trois personnages s'affairent autour du mort. Ces deux personnages statiques ont ramenés leurs membres supérieurs au plus près de leur buste et ont levé l'une de leurs mains à hauteur du visage ou du coup. Ils rentrent de plus en opposition forte avec les personnages qui se lamentent et tournent autour du mort en se frappant la poitrine de manière ostentatoire.

Les statuettes de Poggio Gallinaro à Tarquinia (n° 123 – ill. 382) et celles de la tombe Regolini-Galassi à Cerveteri (n° 124 – ill. 389) diffèrent cependant. Les premières ont les membres inférieurs statiques mais la partie haute du corps renvoie à une gestuelle expansive. Le port du pagne marque de plus, comme nous l'avons souligné précédemment, le caractère

¹⁵⁰⁹ Chez les Grecs, seules les femmes exécutaient les gestes de lamentation alors que chez les Étrusques ceux-ci étaient pratiqués à la fois par les hommes et les femmes. Pour les gestes grecs de la lamentation funèbre, cf. M. Pedrina 2001. Pour les sons émis lors des lamentations, cf. De Martino 1983, p. 195 ; Metcalf-Huntington 1992, p. 53.

¹⁵¹⁰ Il est à noter que le personnage au centre de l'image sur le relief n° 447 (ill. 424) a les membres supérieurs plus rabattus que celui placé à gauche. Cela peut-il être arbitraire ? Selon Jean-Pierre Vernant, « l'imagerie est une construction, non un décalque ; c'est une œuvre de culture, la création d'un langage qui, comme tout autre langue, comporte un élément essentiel d'arbitraire ». Cf. Vernant 1984, p. 5. Ce geste se retrouve toutefois sur les reliefs n° 481 (ill. 449) et n° 482 et ainsi ne constitue pas une exception ou une adaptation du geste au cadre quelque peu étroit dans lequel il s'insère. Cf. Jannot 1984a, p. 144-146 et p. 147. Si tel avait été le cas, l'artisan n'aurait pas hésité à confondre les membres supérieurs du personnage avec ceux des figures qui le flanquent comme nous le constatons par exemple sur le relief n° 458. Cf. Jannot 1984a, p. 119-120. Le traitement résulterait donc d'un choix. Peut-être qu'au cours des funérailles certains individus appuyaient de manière significative leurs pleurs. Sur l'organisation des pleurs, la passation du rôle de meneuse de pleurs et la hiérarchisation des pleureuses chez les Grecs, cf. Alexiou 1978, p. 40 et suiv.

performatif voire sportif de l'acte. Il est envisageable de penser que le traitement des membres inférieurs, particulièrement statiques, permettait de fixer les statuettes dans le sol ou les stabiliser sur un autel. Sur ce point, les statuettes n° 124 de la tombe Regolini-Galassi à Cerveteri iraient dans ce sens (ill. 389). Toutes évoquent des gestes qui se déclinent selon quatre modalités, laissant ainsi supposer une danse de lamentations. Leur position autour d'un lit métallique, destiné à l'exposition du défunt, confirme l'idée de chorégraphie autour du mort. Les pieds joints de ces statuettes pouvaient viser alors une recherche de stabilité des statuettes dans l'antichambre et autour du lit.

III.A.2.3.1.7. Type 7 : porter les deux mains sur l'abdomen de manière asymétrique.

Le geste relevé consiste à porter les deux mains de manière asymétrique sur l'abdomen. Les figures sont représentées soit de face soit de trois-quarts face. Les bras sont symétriques. Les avant-bras et les mains s'opposent. Nous relevons trois variantes. Ces variantes se distinguent selon deux modes : l'un contenu et introverti, l'autre extraverti et expansif. Le premier marque deux premières variantes. La *première* (type 7a) est caractérisée par les bras ramenés au plus près du buste. Les avant-bras sont ramenés sur le devant du corps et positionnés obliquement. Ils s'opposent : l'un est orienté vers le haut, l'autre vers le bas. Les mains sont fermées en poing. L'une est positionnée au niveau du cou et empoigne quelque chose – le col de la tunique revêtue ? L'autre main est positionnée sur les membres inférieurs à hauteur du pubis. La *seconde variante* (type 7b) est très proche de la première. Seules les mains changent : l'une est à plat sur une joue, l'autre est à plat sur les membres inférieurs.

Le second mode marque la dernière variante. Cette *troisième variante* (type 7c) en effet est caractérisée par des bras positionnés obliquement sur les côtés de la figure. Ils sont dirigés vers le bas et les extérieurs. Les avant-bras sont ramenés sur le devant du buste et positionnés asymétriquement. Le geste est plus ample.

Dans les deux modes, les gestes sont employés dans ce que nous distinguons comme des chorégraphies.

III.A.2.3.1.8. Synthèse I : gestes dansés / gestes non dansés.

Comme l'illustre le tableau n° 06, nous relevons trois caractéristiques qui permettent de définir ce qui distingue les gestes de lamentation dansés et ceux qui ne le sont pas. Ainsi les gestes dansés sont caractérisés par leur forte amplitude et leur expansivité, alors que les gestes non dansés seront introvertis et mesurés. Aux membres inférieurs en mouvement qui indiquent la danse et la mise en chorégraphie, les membres inférieurs statiques renvoient à une absence de mouvement. Enfin, à l'alternance de gestes s'oppose la représentation isolée. Dans ce cadre cependant existent des exceptions. Nous avons vu en effet, pour les statuettes de la tombe de Poggio Gallinara à Tarquinia et celles de la tombe Regolini-Galassi à Cerveteri, qu'il suffisait qu'à l'introversión, la mesure (critère 1A) et les membres inférieurs statiques (critère 2A) se joigne l'alternance des gestes (critères B3 du tableau n° 06) pour que nous qualifiions la représentation de dansée. Ceci nous amène à conclure que la présence seule ou multiple d'un des critères relevés pour les gestes dansés permet de les qualifier comme tels. Lorsque l'ensemble des critères pour les gestes non dansés sont réunis, nous parlons de geste rituel simple.

	A. Gestes non dansés	B. Gestes dansés
1. Amplitude	Introversion et mesure	Extraversion et expansion
2. Posture	Membres inférieurs statiques	Membres inférieurs en mouvement
3. Nombre	Représentation isolée	Alternance des gestes

Tableau n° 06. Synthèse des gestes dansés et non dansés.

III.A.2.3.1.9. Synthèse II : gestes féminins / gestes masculins.

L'étude des gestes révèle enfin une égale participation des personnages féminins et masculins dans le rituel de la lamentation funèbre, ce qui diffère nettement des pratiques grecques¹⁵¹¹. Ceci laisse supposer une appréhension différente du corps mort, tandis qu'il constitue en Grèce une souillure.¹⁵¹² Ainsi, nous relevons, comme résumé dans le tableau n° 06 bis,

¹⁵¹¹ Ce sont les femmes qui, en Grèce, et pour des raisons biologiques, s'occupent des corps, de la naissance à la mort. Les hommes sont ostensiblement en retrait. Lors de la prothésis ces derniers se limitent à saluer le défunt devant le lit. Sur les gestes de la lamentation en Grèce, cf. Pedrina 2001, et Shapiro 1991, p. 629-suiv.

¹⁵¹² Les travaux de Henri Duday ont permis de démontrer que dans d'autres aires culturelles le corps mort pouvait être régulièrement déplacé au cours des différentes phases de sa décomposition. Cf. par exemple Duday 1990 et le cas du site de l'Aven de la Boucle à Corconne dans le Gard. Le fait que les tombes étrusques aient de plus été conçues pour accueillir plusieurs dépositions (cf. la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche qui accueillait

l'exécution de 15 gestes spécifiques pour les personnages masculins, de 20 gestes par les personnages féminins, et qu'enfin 7 gestes sont exécutés à la fois par les personnages féminins et les personnages masculins. Nous constatons que les gestes qui consistent à se frapper la poitrine et la tête sont mixtes. Celui de se tirer les cheveux diffère selon que les cheveux sont longs ou courts. Les personnages masculins, du fait qu'ils portent une chevelure courte, lève les deux mains au-dessus de la tête. Les personnages féminins en revanche, du fait que leur chevelure est longue, tirent les mèches qui tombent sur leur poitrine. Ainsi, leurs membres supérieurs sont dirigés vers le bas. Les gestes exclusivement masculins consistent à porter une main à la tête et à exécuter un autre geste de la seconde : tenir l'harnachement de leur cheval, porter un bouclier, se pincer les narines, etc. Le geste présente un caractère ostentatoire et cérémoniel remarquable. Celui qui consiste à se frapper la poitrine présente de plus grande variation chez les personnages féminins, du moins dans les représentations datées du VIIe siècle avant J.-C., ce qui supposerait une main-mise sur le rituel. Les représentations masculines sont plus ponctuelles à cette date, puis tendent à se développer au VIe siècle avant J.-C. et être autant représenté que sur les personnages féminins. Enfin, le geste qui consiste à se griffer les joues n'est pratiqué que par les personnages féminins.

Masculin	Féminin	Mixte
2d ; 2e ; 2f. 3a ; 3b ; 3c ; 3d ; 3e ; 3f ; 3g ; 3h ; 3i ; 3j ; 3k ; 3l.	1a ; 1c. 4a ; 4b ; 4c. 5a ; 5b ; 5c ; 5d ; 5e. 6b ; 6c ; 6d ; 6e ; 6f ; 6g ; 6h ; 6i. 7c ; 7d.	1b. 2a ; 2b ; 2c. 6a. 7a ; 7b.

Tableau n° 06 bis. Répartition par genre des gestes de lamentations à partir de l'ill. 384.

à la fois une inhumation et une incinération) laisse supposer que ces dernières étaient pensées pour être réouvertes, ce qui implique de côtoyer de nouveau les corps préalablement déposés. Les tombes grecques à l'inverse étaient pensées pour accueillir un seul corps et pour être définitivement obturées. Concernant le traitement du corps mort, nous renvoyons aux pratiques rituelles qui ont encore cours à Madagascar, et où les corps des défunts sont chaque année déterrés afin de les réintégrer temporairement dans le monde des vivants. Sur ce point, cf. Decary 1962 et Mangalaza 1999.

III.A.2.3.2. Mise en forme.

Quel rapport les *schemata* entretiennent-ils avec leur support ? Quelle place observent-ils ? Et qu'est-il possible d'en déduire d'un point de vue visuel et rituel ? Ainsi par la mise en forme des danses de lamentations nous entendons la distinction de séquences visuelles de gestes, et donc de chorégraphies.

III.A.2.3.2.1. Configuration des scènes et données disponibles.

Parmi l'ensemble des scènes, nous relevons quatre configurations : (1) les contextes guerriers, (2) les expositions du défunt en présence et (3) les expositions du défunt en absence¹⁵¹³.

III.A.2.3.2.1.1. Les contextes guerriers.

Dans le premier cas, les personnages engagés dans des gestes de lamentation suivent ou sont à proximité de personnages en arme. Ils sont engagés dans des postures et gestes caractéristiques : les membres inférieurs sont tendus et peu espacés tandis que les membres supérieurs sont pliés et les mains fermées en poing portées sur la poitrine. Le geste consiste donc à se frapper le buste. Dans le cas de la pyxide A, n° 117, de la Pania (ill. 390 et 391), les personnages, tous féminins et au nombre de quatre, se dirigent vers un personnage masculin nu dont la tête est couverte d'un casque. La posture dans laquelle ce dernier est engagé rappelle en tous points celle des personnages de la face B de l'hydrie n° 154 (ill. 392) dont la face A accueille des personnages masculins qui tiennent une étoffe dans les mains. Sur la pyxide n° 117 (ill. 58), nous relevons une scène de départ de guerrier. Un personnage armé est représenté en train de monter sur un char tiré par des chevaux et guidé par un second personnage. Derrière le char, quatre personnages masculins le suivent disposés en file. Ces derniers, pourvus d'un casque à cimier, d'un bouclier circulaire et d'une lance, portent une de leur main à la tête. La représentation d'un geste de lamentation ici et qui consiste à se frapper la tête aurait pu faire écho aux personnages féminins, sur la même frise, qui se frappent la poitrine. Cependant, ces quatre personnages armés sont engagés dans un cortège guerrier, ouvert par un personnage masculin nu monté sur un équidé. Dans l'iconographie grecque, les

¹⁵¹³ La terminologie fait écho à celle de Bruno D'Agostino. Ce dernier emploie le terme « *in absentia* », que nous adaptons. Cf. D'Agostino-Cerchiai 1999c, p. 19. Par opposition, lorsque le défunt est présent dans l'image nous emploierons « en présence ».

lamentations sont d'ordinaire réservées aux personnages qui assistent au départ, mais qui n'y participent pas de manière active. Dans ce cadre, nous souhaiterions ajouter une autre hypothèse, celle du geste de l'*aposkopoein* qui consiste à porter la main au front dans le but de porter le regard au loin¹⁵¹⁴. Le geste, plutôt que de déplorer le départ, renforcerait l'idée d'éloignement du guerrier en train de monter sur son char. La scène s'insérerait alors dans la série des scènes marginales qui constitue le répertoire iconographique de la pyxide, telle que l'épisode homérique de Scylla et Ulysse dans son bateau, ainsi qu'Ulysse fuyant de l'ancre du Cyclope avec ses compagnons, mais aussi les animaux hybrides et fantastiques dans les registres figurés inférieurs, et les motifs floraux composites ou d'origine orientale. Par le matériau employé, particulièrement précieux, le degré de technicité atteint dans la confection des scènes figurées, mais aussi la maîtrise de la mythologie et du répertoire grecs¹⁵¹⁵ permettent d'affirmer qu'il s'agit d'un objet de prestige qui a fait l'objet d'une utilisation rituelle régulière. La marginalité du répertoire en fait selon nous un objet pouvant aisément être utilisé dans le cadre de rites de passage, et notamment dans le cadre du rituel funéraire comme son contexte de découverte nous le suggère. Un dessin de G. Terrosi effectué en 1900 nous indique que la pyxide avait été déposée à un endroit particulier du monument funéraire (ill. 393). Accompagnée d'un nombre important de *buccheri*, elle était positionnée dans la partie gauche de la tombe, de manière à être placée symétriquement au lit funèbre¹⁵¹⁶. Une correspondance semble avoir été instaurée entre l'œuvre et le lit funèbre, confirmant ainsi l'utilisation funéraire de la pyxide et des scènes qu'elle accueille. L'étude de la gestuelle effectuée par les trois fantassins à l'arrière du char doit être menée au prisme du contexte dans lequel elle apparaît. Si le geste représenté est bien celui de l'*aposkopoein* comme nous le proposons, il accentuerait alors l'idée de départ et d'éloignement du guerrier en train de monter sur le char, et rejoindrait alors l'hypothèse formulée par Mario Torelli qui y voit une métaphore du « grand voyage » qu'il s'apprête à effectuer¹⁵¹⁷.

III.A.2.3.2.1.2. Les contextes funéraires.

¹⁵¹⁴ Sur ce geste, cf. Lissarrague 2014, et en particulier p. 70, qui relève sa présence chez certains satyres dans l'iconographie grecque des VI^e et Ve siècle avant J.-C.

¹⁵¹⁵ Nous renvoyons à la bibliographie relative, et en particulier à Cristofani 1996b, Cristofani 1971a et Cristofani 1971b. Pour une étude du contexte funéraire, cf. Minetti 1998.

¹⁵¹⁶ Minetti 1998, p. 30.

¹⁵¹⁷ Torelli 2002, p. 50-51 : « Nella seconda fascia della situla il cerimoniale della profectio è rappresentato come un vero e proprio congedo funebre : il princeps armato di tutto punto si accinge a partire per il « grande viaggio » montando sul carro guidato da un auriga e gli opliti, che nelle coeve scene di consimile argomento sono da bravi fanti rappresentati al seguito o attornianti il carro del *princeps*, qui compiono invece il gesto, ben noto nell'iconografia funeraria, del commiato e al tempo stesso del compianto funebre. » Cf. aussi Menichetti 1994, p. 33.

Étudiées par Giovannangelo Camporeale dans un article paru en 1959, par Jean-René Jannot en 1984 dans un ouvrage sur les reliefs de Chiusi puis par Eliane Brigger et Adalberto Giovannini en 2004, les scènes étrusques d'exposition du mort apparaissent à partir de la seconde moitié du VI^e siècle avant J.-C. Dès cette date, leur représentation se développe en Etrurie et plus précisément en Etrurie interne, dans le territoire de Chiusi. Elle adopte alors assez nettement un modèle attique, mais qui comportera des divergences notables par l'indication du genre du défunt, les gestes exécutés par les différents acteurs, ainsi que la position de ces derniers autour du mort exposé et leur statut. Les références à l'exposition du mort sont apparues toutefois à une date antérieure¹⁵¹⁸. À côté des scènes d'exposition réalistes, nous en relevons d'autres dont le mort n'est plus présent mais seule la chorégraphie caractéristique est représentée. Nous parlerons alors d'exposition funèbre avec absence du défunt, que nous opposerons aux expositions funèbres en présence du défunt.

III.A.2.3.2.1.2.1. Les expositions funèbres en présence du défunt.

L'exposition du défunt sur un lit autour duquel se développent des personnages engagés dans des gestes de lamentation constitue l'essentiel des documents sur lesquels nous relevons une chorégraphie des lamentations. Ces scènes se détachent nettement du fait de la présence du mort dans l'image. La présence du défunt exposé n'implique cependant pas nécessairement que tous les gestes exécutés autour de ce dernier appartiennent à la lamentation funèbre. Dans l'iconographie grecque, comme Marta Pedrina l'a étudié¹⁵¹⁹, les lamentations autour du mort sont très codifiées : les personnages féminins et masculins sont positionnés à des endroits particuliers autour du lit funèbre. Les premiers se dirigent d'ordinaire en direction de la tête du défunt et exécutent des gestes divers tels que se frapper la poitrine. Les personnages masculins en revanche se situent en cortège devant les pieds du défunt et effectuent le salut caractéristique : une main est emmitouflée dans l'*himation* tandis que la seconde est portée vers l'avant. Sur une plaque funéraire attribuée au Peintre de Sappho (ill. 380), cinq personnages féminins s'affairent autour du lit dans des gestes divers qui consistent à la fois à se tirer les cheveux ou à se frapper la tête. Les diverses inscriptions qui accompagnent les figures indiquent leur lien de parenté avec le défunt exposé¹⁵²⁰. Ils sont positionnés sur les

¹⁵¹⁸ Nous pensons par exemple à la disposition autour d'un lit en métal des statuettes de pleureuses en *bucchero* dans l'antichambre de la tombe Regolini-Galassi à Cerveteri. Sur ce point, cf. Pareti 1947, p. 251 et p. 272-282.

¹⁵¹⁹ Cf. Pedrina 2001.

¹⁵²⁰ Denoyelle 1994, p. 112.

côtés du lit et derrière la tête du défunt. Les personnages masculins se situent uniquement devant les pieds du mort et effectuent un salut.

III.A.2.3.2.1.2.2. Les expositions funèbres avec défunt absent.

Nous constatons, parallèlement aux scènes d'exposition funèbre avec le défunt présent, des représentations très proches, constituées de figures représentées dans des actions collectives de lamentation, et vraisemblablement chorégraphiées du fait de la répétition et de l'alternance des figures. L'élément déterminant est cependant l'absence du défunt exposé sur un lit funéraire. Nous parlons donc d'exposition du défunt en absence. Le terme, déjà employé par Bruno D'Agostino, souligne l'absence du défunt malgré la présence de l'élément distinctif des danses de lamentation, à savoir leur mise en chorégraphie. Sur ce point, la tombe Regolini-Galassi dans la nécropole de la Banditaccia à Cerveteri a livré une quarantaine de figurines en *bucchero* représentées dans des gestes divers de la lamentation funèbre – n° 124 (ill. 389, 394 et 395)¹⁵²¹. Ces dernières étaient disposées autour d'un lit funèbre dans l'antichambre dans le but de reproduire symboliquement le rituel de l'exposition funèbre durant lequel les proches se lamentaient autour du défunt exposé. D'après Giovanni Colonna et Ernesto Di Paolo, le lit n'aurait jamais accueilli de dépouille. Il est donc probable que sa présence dans l'antichambre, entouré d'une quarantaine de figurines féminines, marque la volonté d'évoquer et de symboliser l'exposition du mort autour duquel venaient se lamenter des figures féminines¹⁵²². Les gestes effectués par les petits personnages sont très divers. Luigi Pareti les classe en quatre groupes que nous reprenons¹⁵²³.

III.A.2.3.2.2. Les séquences.

III.A.2.3.2.2.1. Repères méthodologiques.

¹⁵²¹ Cf. Pareti 1947, Colonna-Di Paolo 1997, Buranelli-Sannibale 2004, p. 56 et Bartoloni 2000a, p. 166.

¹⁵²² Bartoloni 2000a, p. 166 ; Colonna-Di Paolo 1997, p. 159-160 : « Non resta allora che pensare all'altro uso che del letto si è fatto fin dalle età più antiche, ossia l'esposizione del morto, che avveniva appunto nel vestibolo della casa. Al riguardo, la tomba Regolini-Galassi offre una esplicita testimonianza, stranamente finora non valorizzata, poichè il letto, oltre ad essere disposto con la parte da piedi verso la porta, come sappiamo che avveniva nella prothesis, era semicircondato da una quarantina di statuette di *bucchero* raffigurando donne piangenti. »

¹⁵²³ Pareti 1947, p. 273 : « Nel I gruppo ambe le mani sono sotto il mento ; nel II gruppo la mano sinistra è sotto il mento e l'altra sul ventre ; posizione invertita nel III gruppo, in cui la mano sotto il mento è la destra ; mentre nel IV gruppo, femminile, la sinistra è aperta sulla guancia sinistra, e la destra stesa pendente sul davanti. »

L'alternance régulière des *schemata*, définis préalablement par une analyse typologique, forme des séquences visuelles, ou séries « séquentialisées »¹⁵²⁴. Elle crée en effet des enchaînements repérables que l'on peut qualifier de chorégraphies, du moins visuelles, et de danses de lamentation. L'identification de ces séquences tient compte de l'emplacement précis de chaque *schema* sur les objets. Cette étude n'inclut pas l'ensemble du corpus. Elle s'appuie sur des œuvres complètes, et principalement sur les reliefs archaïques de Chiusi dont le répertoire offre de nombreuses scènes d'exposition funèbre. La définition de ces séquences a donc été établie par la mise en série et le recoupement des images étrusques de la danse. Il s'agissait de regrouper pour chaque séquence des caractéristiques visuelles communes. Il s'avère en réalité difficile de déterminer si les séquences repérées renvoient à des moments précis de la lamentation funèbre et étaient pratiquées par les Etrusques dans la mesure où, comme nous l'avons souligné au chapitre premier, l'image donne à voir une sélection et une construction visuelle. Nous relevons onze séquences. Elles sont présentées selon la proximité qu'elles entretiennent avec le mort exposé, des plus éloignées au plus proches, et selon le traitement de ce dernier, dévoilé puis recouvert de son linceul.

La distinction et la description des séquences sont menées selon une terminologie qu'il convient ici de préciser. L'emplacement des gestes étant déterminant, nous distinguons quatre points autour du lit que nous envisageons selon un axe précis : l'avant, l'arrière, le côté droit, le côté gauche (cf. fig. A). L'avant du lit est déterminé par le point de vue sur la personne allongée. Ainsi, si cette dernière est visible de face, le point de vue est en avant. Le personnage positionné devant la personne allongée sera devant ses pieds et donc à l'avant du lit. En revanche, si la personne allongée est vue de l'arrière – ainsi le haut du crâne est visible, le visage ne l'est pas – le point de vue sera situé derrière le lit. Les côtés droit et gauche sont déterminés par la définition de l'avant et de l'arrière du lit. Dans ce cadre, lorsqu'un personnage est positionné sur le côté droit à hauteur des membres inférieurs ou des pieds de la personne allongé il est dit sur le côté droit avant du lit (fig. B). Lorsqu'un acteur est positionné sur le côté gauche à hauteur du visage de la personne allongée, il est dit sur le côté gauche arrière (fig. C). Nous opérons une distinction entre les espaces autour du lit (avant, arrière, côté droit, côté gauche) et les différentes parties du lit (pieds, corps, tête). La dénomination de ces parties est déterminée par la position du corps dont elle reprend la dénomination des parties. Ainsi, la partie surélevée sur lit qui accueille d'ordinaire la tête est

¹⁵²⁴ Durand 1984, p. 31.

appelée « tête ». La partie, plus basse, destinée à accueillir les pieds est appelée « les pieds », tandis qu'entre les deux nous employons le terme corps.

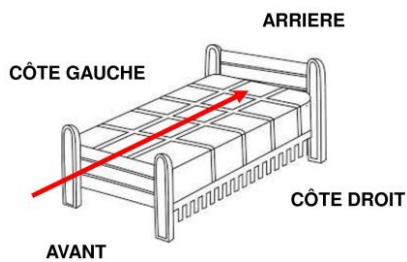


Fig. A

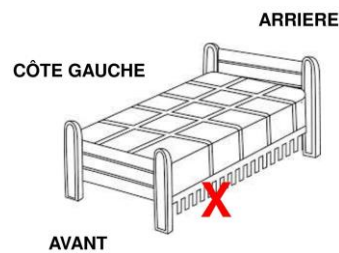


Fig. B

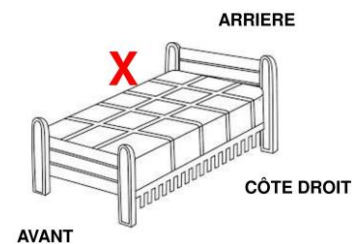


Fig. C

Dans l'image, le lit n'est toujours visible que d'un côté, à savoir le côté droit, comme l'illustre le relief n° 434 (fig. D). La tête est orientée à droite sur l'image, tandis que les pieds sont vers la gauche. Les personnages positionnés sur le côté gauche du lit donnent l'impression d'être en arrière de la structure et donc en arrière-plan, tandis que ceux placés sur le côté droit donnent l'impression d'être en avant de la structure et donc au premier-plan. Enfin, les personnages dits en-dessous du lit sont apparus en-dessous de la structure du lit. Ceux-ci positionnés en revanche au-dessus – lorsqu'ils se penchent sur le mort, sont positionnés au-dessus de la structure du lit.



Fig. D. Relief n° 434. Position en arrière-plan (côté gauche du lit) et au premier plan (côté droit du lit) des personnages.

Enfin, chaque série séquentialisée sera accompagnée de schémas de manière à s'assurer de l'intelligibilité de notre propos. Les personnages, simplifiés, seront accompagnés chacun d'un code couleur selon leur genre. Ainsi les acteurs féminins sont indiqués en rouge, et les acteurs masculins en bleu. Les types de *schemata* seront systématiquement indiqués et mentionnés dans le schéma.

III.A.2.3.2.2.2. Séquence I : cortège de personnages masculins exécutant le geste type 2.

La *première séquence* recoupe des personnages masculins qui portent leurs deux mains à la tête. D'ordinaire positionnés devant les pieds du défunt allongé, ils sont en file les uns derrière les autres et tendent à se déplacer sur l'un des deux longs côtés du lit, comme pour tourner autour. Le pas est d'ordinaire solennel. Nous relevons quatre occurrences.

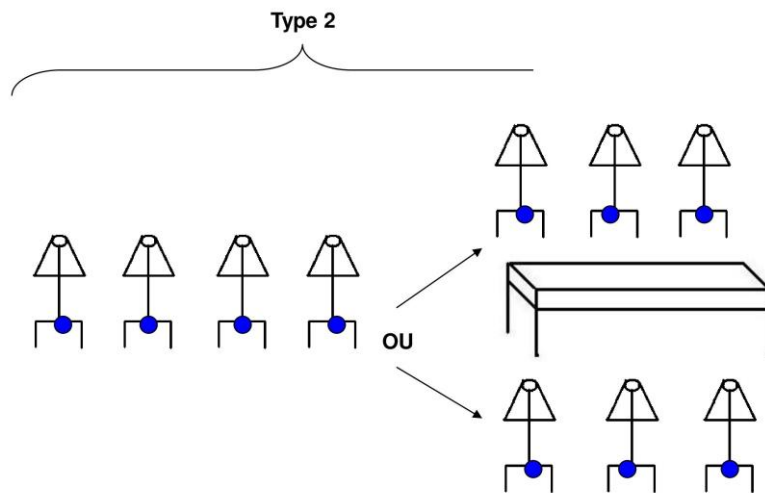


Fig. E. Séquence I.

Sur le relief n° 484 (ill. 396), les personnages sont engagés dans un cortège composé d'un nombre important de participants. Tous se dirigent vers les pieds du défunt. Des enfants y prennent part. Bien que lacunaire, le relief n° 431 (ill. 73) présente une représentation similaire : trois personnages, dont des enfants, se déplacent vers la droite d'un pas calme et solennel, vers les pieds d'un défunt allongé. Sur le relief n° 435 (ill. 397), deux des trois personnages sont placés désormais sur le côté droit du lit tandis que le troisième est placé devant les pieds du mort. La position donnée aux trois figures qui forment cette séquence chorégraphiée indique un parcours précis et un déplacement des pieds du défunt vers l'un des côtés du lit. Le relief n° 435 (ill. 397) pourrait évoquer un moment suivant, d'autant plus que le personnage féminin positionné au niveau des pieds du défunt tient le linceul d'une main comme pour recouvrir le mort et de l'encens de l'autre main. S'agit-il désormais d'un moment avancé du rituel où le recouvrement du mort s'imposait ?

Sur le relief n° 424 (ill. 398), alors que deux personnages masculins sur une face adjacente à la scène d'exposition funèbre se dirigent vers le défunt allongé, deux autres sont positionnés sur le côté gauche du lit funèbre. Les membres supérieurs des personnages sur la face adjacente sont de profil, renforçant ainsi l'idée de cheminement d'un point à un autre. La position de face en revanche des membres supérieurs des personnages sur le côté gauche du lit et l'orientation de leur visage, face-à-face, pourrait aller dans le sens d'un déplacement autour du lit funèbre et du croisement des acteurs. Par la position de leur visage, les deux derniers personnages sont en effet dans des directions contraires : celui à droite est tourné vers la gauche, tandis que celui à gauche est tourné vers la droite. Le défunt est désormais entièrement recouvert.

Ainsi, en fonction de la disposition des acteurs autour du mort et du traitement de ce dernier, nous distinguons trois sous-séquences :

Séquence I-a. Moment du salut. Arrêt des acteurs masculins devant les pieds du défunt.

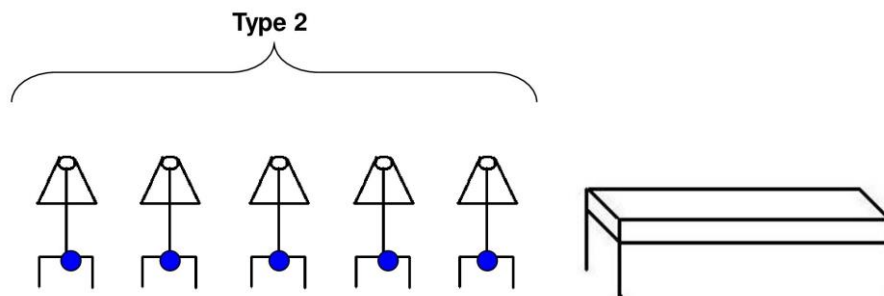


Fig. F. Séquence I-a.

Séquence I-b. Avant-fin du rituel. On recouvre progressivement le défunt. Les acteurs se déplacent désormais sur les côtés du lit.

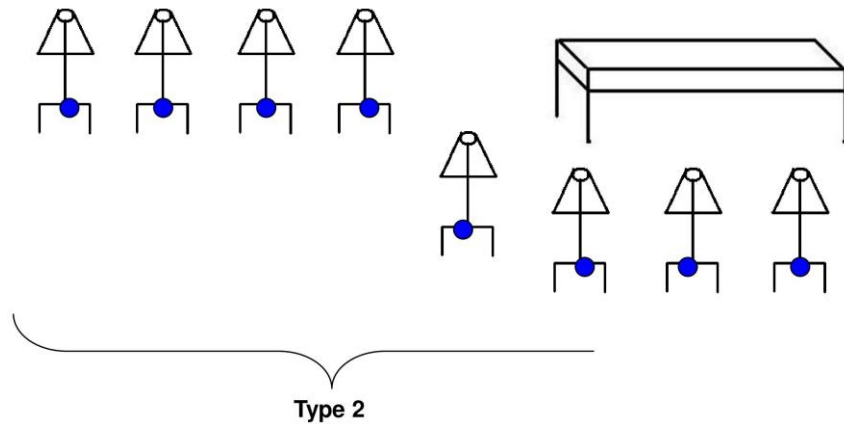


Fig. G. Séquence I-b.

Séquence I-c. Fin du rituel. Le mort est désormais recouvert. Les acteurs tournent autour de lui.

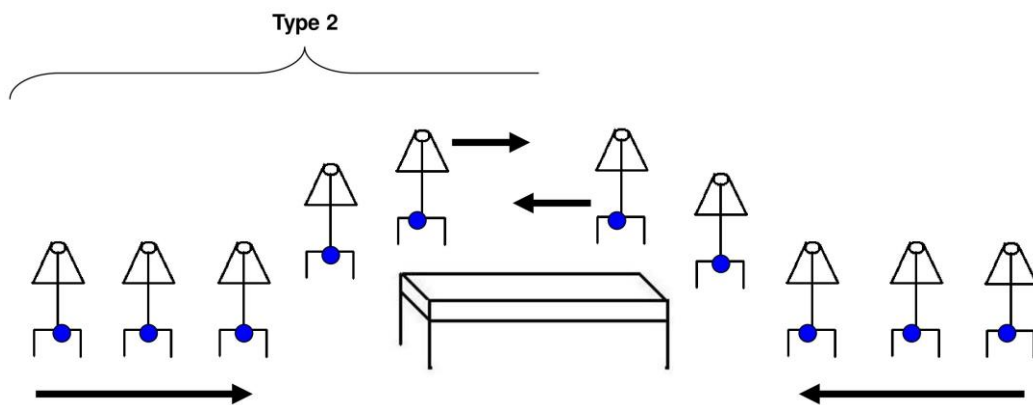


Fig. H. Séquence I-C.

III.I.2.3.2.2.3. Séquence II : alternance des gestes type 1, type 2, type 4 et type 6.

La *seconde séquence* correspond à plusieurs personnages qui alternent de manière régulière en levant les mains de part et d'autre de leur tête, portant leurs mains à la tête, se griffant les joues et se frappant la poitrine. L'ensemble de ces gestes, représentés à des emplacements précis sur l'image, crée une chorégraphie autour du défunt allongé. Nous relevons deux occurrences complètes. Dans trois autres cas, les gestes mentionnés ne sont pas tous présents, mais leur disposition permet de les classer dans cette seconde séquence.

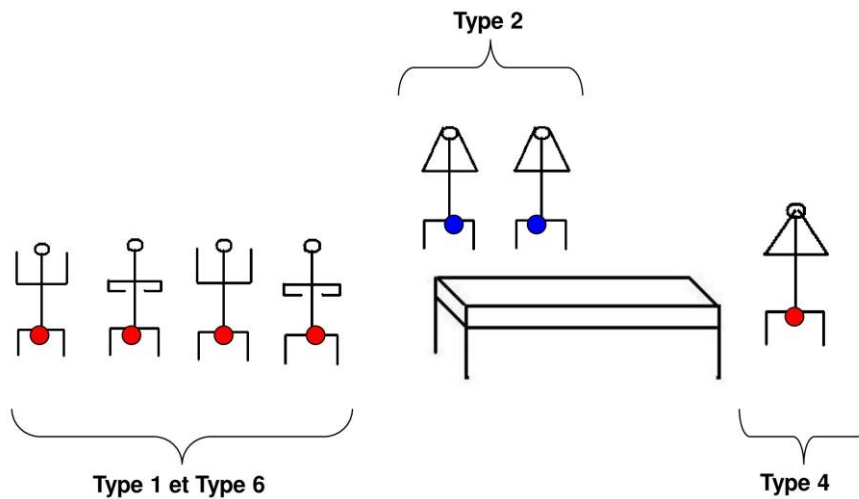


Fig. 1. Séquence II-a.

Ainsi, nous relevons que le geste qui consiste à se griffer les joues est d'ordinaire posté à l'arrière du défunt exposé, au-dessus de sa tête. Sur le côté gauche du lit, deux personnages masculins portent leurs mains sur la tête. Devant les pieds du défunt et en direction du lit, des femmes se frappent la poitrine. Les gestes s'enchaînent et se suivent autour du lit, et forment une ronde autour du défunt. Dans certains cas, les personnages féminins qui se frappent la poitrine sont représentés sur une face adjacente à la scène d'exposition funéraire, mais toujours en direction du défunt allongé. Ces derniers alternent alors de manière régulière : les uns ont les mains levées, placées de part et d'autre de la tête, les autres ont les mains sur la poitrine. Ils sont représentés dans deux moments clés du battement de la poitrine : la prise d'élan et le moment de l'impact. Sur le relief n° 447, un personnage féminin ouvre le cortège en se griffant les joues. Elle se dirige vers un joueur de double flûte posté devant les pieds du défunt. Ainsi, de part et d'autre du lit funèbre, deux personnages se griffent les joues, formant une sorte de bornage gestuel (ill. 276).

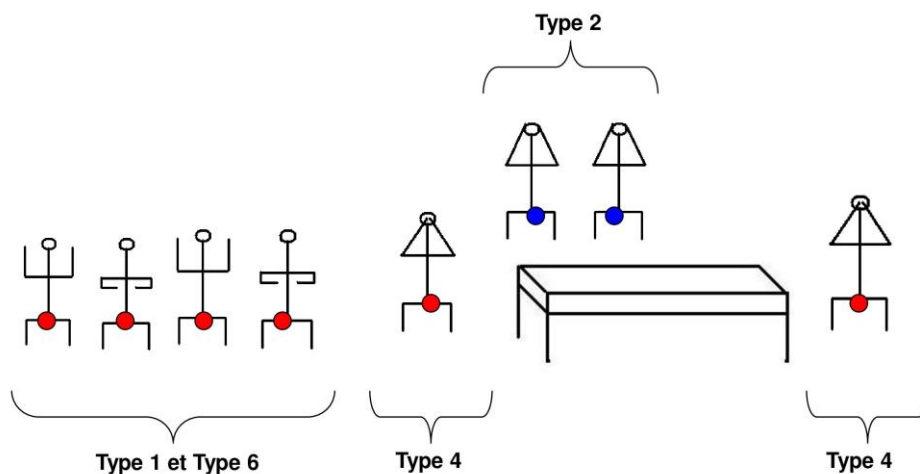


Fig. J. Séquence II-b.

Sur le relief n° 434 (ill. 399), deux personnages féminins sont placés devant les pieds du défunt. Ils se frappent la poitrine : l'un, de profil, lève devant lui ses deux mains fermées en poing, tandis que le second, le buste de face, porte ses deux poings à la poitrine. Les gestes sont semblables à ceux qu'effectuent les personnages féminins placés sur la face B du relief n° 447 (ill. 276). Sur ce dernier, le personnage qui ouvre le cortège en direction des pieds du défunt se griffe les joues. Nous pouvons alors nous demander si le personnage représenté de profil sur le relief n° 434 (ill. 399), devant le lit et avec les poings levés, n'évoquerait pas plutôt ce geste. La figure est en effet placée de manière symétrique au personnage qui se griffe les joues à l'arrière du lit. Cependant, ses poings sont serrés et positionnés en-dessous du niveau du visage. Aucune des deux mains n'est de plus placée sur les joues. Ainsi, quel est l'intérêt ici de représenter de profil le moment de la prise d'élan alors que dans l'ensemble des exemples que nous relevons le geste est toujours représenté de face ? Si l'on étudie plus avant la composition même de l'image, nous relevons que les personnages postés à l'avant et à l'arrière du lit, bien qu'engagés dans des gestes différents, forment une sorte de bornage visuel, et rituel, autour du défunt. Nous relevons déjà cette délimitation de l'espace du défunt sur le relief n° 447 (ill. 276) où les gestes exécutés par les personnages postés sont toutefois semblables. Il nous apparaît ici que l'auteur de la représentation du relief n° 434 (ill. 399) avait pour contrainte de représenter, sur un espace donné et relativement limité comparé aux autres reliefs, à la fois un bornage autour du mort et le geste qui consiste à se frapper la poitrine. La présence, malgré les contraintes, du moment de l'impact sur la poitrine et de la prise d'élan comme sur le relief n° 447 souligne l'importance de leur présence. Mais positionner de profil une figure qui lève les poings vise la concordance visuelle avec le personnage qui se griffe les joues à l'arrière du lit. Ce procédé confirme selon nous la présence d'un programme visuel et informe de l'importance accordée à la fois au bornage autour du mort et à la décomposition du battement de poitrine.

Il est donc à noter que des personnages féminins sont d'ordinaire postés à l'avant et à l'arrière du lit tandis que d'autres circulent et tournent tout autour en effectuant des gestes variés. Les hommes portent leurs mains à la tête et les femmes se frappent la poitrine. Ces dernières tendent à se poster autour du défunt, tandis que les hommes ne sont que de passage, à l'exception du joueur de double flûte occasionnellement représenté à l'avant du lit comme l'illustre le relief n° 447 (ill. 276).

Les reliefs n° 425, 426 et 411 offrent une disposition légèrement différente. Le relief n° 426 (ill. 400) accueille deux personnages qui se suivent et se dirigent vers la droite, en direction d'un lit funéraire : le premier, à gauche, se griffe les joues tandis que le second, à droite, porte ses poings sur la poitrine. Ainsi, le personnage qui se griffe les joues est ici positionné en arrière de celui qui se frappe la poitrine. Sur le relief n° 411 (ill. 297), les personnages sont représentés à genoux sous une structure de lit. Ils sont répartis en deux groupes qui se font face. Les personnages au centre se griffent les joues tandis que les personnages suivant, répartis de chaque côté des personnages centraux, se frappent la poitrine. Il est possible de penser que l'axe central matérialisé par la disposition des personnages symbolise l'emplacement du défunt. Il faudrait imaginer ces derniers en effet à l'avant et à l'arrière du lit. Leur emplacement visuel ne répondrait probablement qu'aux limites imposées par le médium, à savoir une devanture de lit funéraire. Les reliefs n° 426 et 411 doivent être rapprochés du relief n° 447 (ill. 276) sur la face B duquel quatre personnages qui se frappent la poitrine sont guidés par un cinquième personnage qui se griffe les joues et qui répond à celui, positionné à l'arrière du lit, qui effectue le même geste.

Si l'on confronte les reliefs n° 411 et n° 447, nous retrouvons deux personnages féminins qui se griffent les joues et sont postés à l'avant et à l'arrière du lit funéraire. Ces personnages étaient suivis par des femmes qui se frappaient la poitrine. Sur le relief n° 447 (ill. 276), ces personnages ne sont toutefois pas représentés à l'arrière de la figure qui se griffe les joues derrière le lit. Peut-on supposer que la raison de cette absence est l'espace visuel imparti ?

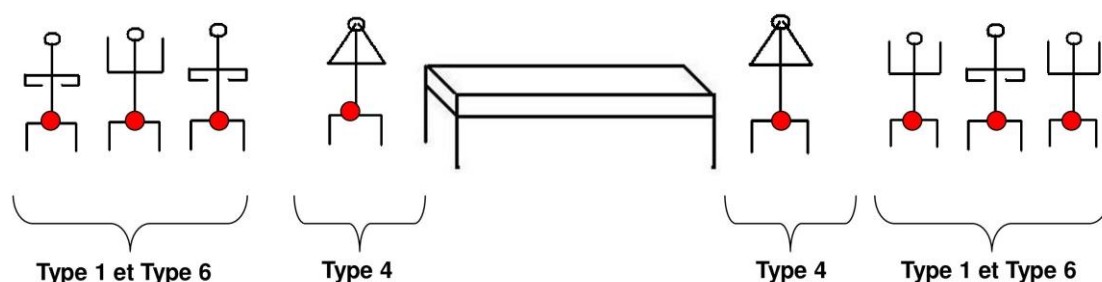


Fig. K. Séquence II-c.

Sur le relief n° 426 (ill. 400), le personnage qui se griffe les joues est représenté derrière le personnage qui se frappe la poitrine. Ainsi, il serait probable que les deux groupes de personnages placés à l'avant et à l'arrière du lit devaient se rencontrer et se suivre. Le

personnage qui se griffe les joues alternait ainsi de manière régulière avec les personnages qui se frappaient la poitrine. Il se retrouvait régulièrement soit à l'arrière du cortège soit à l'avant.

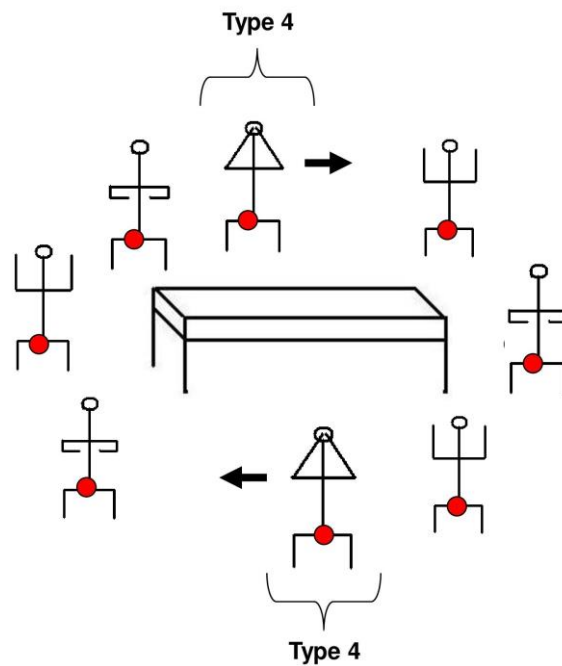


Fig. L. Séquence II-d.

Le relief n° 425 (ill. 350) offre une variante qui correspondrait à un moment légèrement antérieur ou postérieur au défilé de figures qui se griffent les joues, se frappent la poitrine et se portent les mains sur la tête de manière alternée. Les personnages masculins qui portent ici leurs mains à la tête sont placés devant le lit funèbre et non sur le côté gauche comme sur les reliefs n° 447 (ill. 276) et n° 434 (ill. 399). Les personnages féminins qui se frappent la poitrine sont représentés à l'arrière du lit et non plus à l'avant. Les personnages sont décalés, leur position diverge des reliefs précédents mais nous permet de proposer un cheminement éventuel autour du défunt. Les personnages masculins qui portent leurs mains à la tête devaient ainsi se déplacer de l'avant au côté gauche du lit. Les personnages féminins devaient se déplacer de l'arrière à l'avant du lit en passant par le côté droite pour probablement ne pas croiser et gêner les personnages masculins qui passaient sur le côté gauche. Les deux groupes de personnages devaient alors effectuer une ronde autour du défunt et passer alternativement sur le côté gauche ou le côté droit du lit. Sur les reliefs n° 447 et n° 434, les personnages féminins qui se frappent la poitrine sont représentés derrière les personnages masculins qui portent leurs mains à la tête. Ils devaient adopter donc un même sens de direction et se suivre autour du lit.

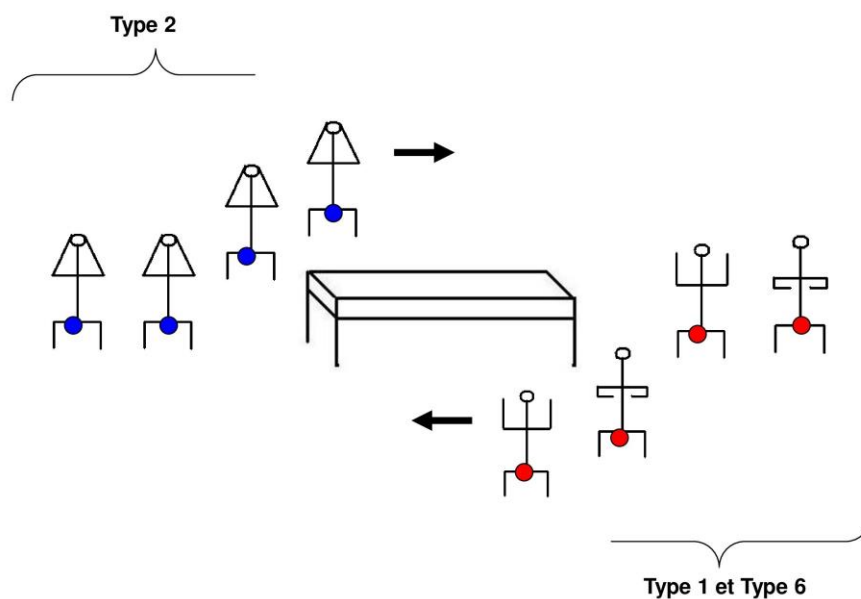


Fig. M. Séquence II-c.

III.A.2.3.2.2.4. Séquence III : alternance des gestes type 2, type 1 et type 6.

La troisième séquence correspond à plusieurs personnages qui lèvent un membre supérieur à la tête et se bouche le nez de l'autre main et se frappent la poitrine. Le premier geste est exclusivement exécuté par un personnage masculin placé à l'avant du lit. Le second geste, qui consiste à lever les membres supérieurs de part et d'autre de la tête et à les porter sur la poitrine sont effectués par des personnages féminins représentés sur une face adjacente, à gauche et en direction d'une scène d'exposition du mort. Cette troisième séquence est ainsi très proche de la seconde. Cependant elle diffère et constitue une étape différente dans le sens où les gestes sont effectués à un moment où les proches apportent des offrandes au défunt ou effectuent des gestes d'attention à son égard. Nous relevons trois occurrences.

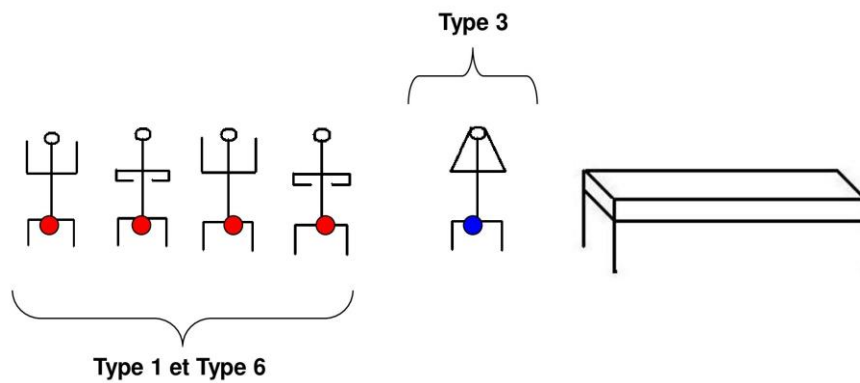


Fig. N. Séquence III.

Sur les reliefs n° 449 et n° 481 (ill. 401 et 402), la face adjacente à gauche de la scène d'exposition funèbre accueille quatre personnages féminins tournés vers la droite qui se frappent la poitrine. Ils se dirigent vers l'avant du lit funèbre. Deux d'entre eux lèvent les membres supérieurs de part et d'autre de leur tête. Deux autres portent leurs mains fermées en poing sur la poitrine. Tous alternent de manière régulière. Autour du défunt, sur la scène d'exposition, trois personnages s'affairent. Celui placé sur le côté gauche du lit au niveau des membres inférieurs du mort tient un alabastré, vase d'ordinaire utilisé pour le parfum¹⁵²⁵. Sur le relief n° 449, un joueur de double flûte est posté devant le lit tandis que sur le relief n° 481, c'est un personnage masculin portant une main à la tête et la seconde sur le nez qui est posté devant le lit.

Le relief n° 450 (ill. 403) est lacunaire, or la scène d'exposition funèbre est semblable aux représentations précédentes. Trois personnages s'affairent autour du défunt. Celui placé devant les pieds du mort agite un éventail de la main gauche et ramène la couverture sur le mort de la main droite. Les deux personnages placés le plus près du visage du mort apportent des alabastres. Ils les lèvent au-dessus du défunt et, par le traitement de leur vêtement, apparaissent s'agiter autour du corps. Un personnage masculin est placé devant le lit. Il porte une main à la tête, et la seconde sur son nez. La présence de ce personnage permet de rapprocher l'œuvre du relief n° 481 (ill. 402) sur lequel un personnage masculin exécute le même geste devant le lit funèbre. Il est alors probable que la face adjacente à gauche de cette scène d'exposition funèbre devait accueillir plusieurs personnages féminins qui se frappaient la poitrine.

¹⁵²⁵ Sur les alabastres étrusques, cf. par exemple les travaux de Dominique Frère : Frère 1997b qui traitent des formes orientalisantes utilisées pour le parfum, et Frère 2006.

Le relief n° 450 (ill. 403) permet d'aller plus avant dans la compréhension de cette séquence. Nous relevons au total trois occurrences du personnage masculin qui porte une main à la tête et la seconde sur le nez. Si l'on se penche sur la seconde main, nous remarquons que celle-ci est entrouverte et que les doigts entourent le nez comme pour en fermer les narines. Ce geste apparaît d'ordinaire, sur les reliefs de Chiusi, dans des scènes où des personnages apportent du parfum et tendent à le diffuser autour du mort¹⁵²⁶. L'utilisation de l'éventail sur le relief n° 450 peut avoir la fonction de chasser les insectes, d'autant plus que le personnage qui tient l'objet s'apprête à recouvrir le mort de son linceul. Cependant, joint aux alabastres à parfum, il devait contribuer à diffuser le parfum autour du mort. Le fait de se boucher le nez dans un tel cadre aurait pour finalité de se préserver d'une odeur, certainement mauvaise. Cependant il est difficile de l'établir avec certitude, d'autant plus que le geste n'apparaît pas uniquement dans des scènes d'exposition du mort, mais aussi dans des scènes de préparation du banquet. Sur la situle de Providence en effet, deux personnages masculins s'affairent autour d'un contenant à vin (ill. 404). Celui à droite agrmente le liquide en y laissant tomber quelques aromates ou mets divers. Celui de gauche en revanche assiste à la scène et porte l'une de ses mains au nez dont il bouche les narines. Il apparaît ainsi que le geste qui consiste à se boucher le nez est lié aux saveurs, à l'odorat et au goût. Dans le cadre du banquet, le geste pourrait indiquer la bonne saveur du mélange que l'on s'apprête à servir. Dans le cadre d'une exposition du mort et de l'utilisation d'alabastres, le geste insisterait sur l'odeur, bonne ou mauvaise, qui se répand autour du corps et sur le parfum utilisé. D'après Dominique Frère, les parfums utilisés n'avaient pas nécessairement une bonne odeur. Ils étaient conçus pour leur efficacité hygiénique, thérapeutique et rituelle¹⁵²⁷. La présence de ce geste caractéristique devait ainsi souligner un moment décisif de la lamentation funèbre autour du mort.

III.A.2.3.2.2.5. Séquence IV : alternance des gestes type 2 et type 3.

¹⁵²⁶ Nous relevons une occurrence toutefois, le relief n° 422, où le personnage masculin apparaît dans un cortège différent. Nous revenons plus loin sur cet exemple.

¹⁵²⁷ Frère 2011, p. 134 : « Les oléorésines étaient assimilées, dans différentes cultures, à un sang végétal et certaines de ces huiles se voyaient conférer un rôle prophylactique apparaissant au centre de rituels magico-thérapeutiques, dans le monde hittite notamment. », et p. 136 : « Si l'efficacité des rituels permet au défunt de quitter définitivement le monde terrestre, l'huile parfumée entre « danse une stratégie d'opposition avec la putréfaction du cadavre » (note *ibid.*, p. 63). Elle est nécessaire à la protection et à la revitalisation du défunt (vases proches du mort) tout en marquant la séparation entre les vivants et les morts (la porte de la tombe en est enduite). Son efficacité apotropaïque est renforcée par le caractère magique et thérapeutique que les Etrusques reconnaissaient aux plantes mentionnées ci-dessus. » Sur le contexte et l'utilisation funéraire des contenants à parfum en Etrurie, cf. Frère 2006.

La quatrième séquence correspond à des personnages masculins montés à cheval qui portent une de leurs mains à la tête tandis que la seconde est ramenée au niveau de l'abdomen afin de tenir les brides de la monture. Ces figures alternent avec des personnages féminins qui portent leurs mains à la tête. Nous relevons deux occurrences complètes.

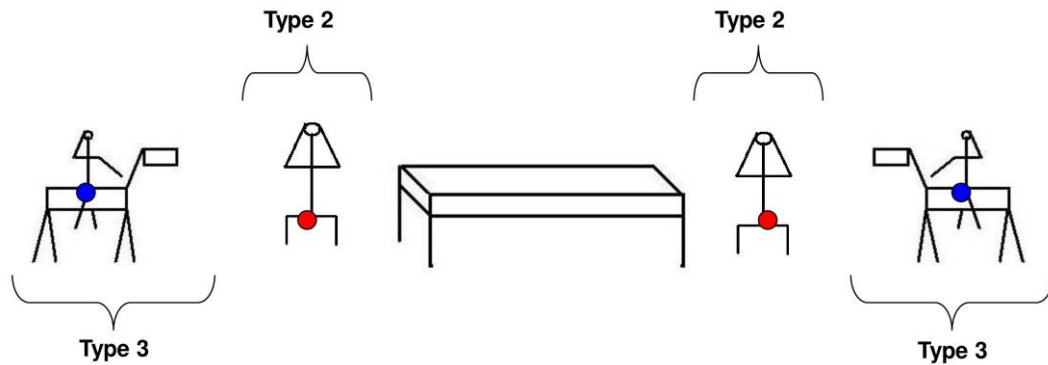


Fig. O. Séquence IV-a

Sur le bassin n° 140 (ill. 386), trois personnages féminins portent en effet leurs mains à la tête, afin certainement de la frapper. Ils alternent de manière régulière avec trois personnages masculins montés à cheval. La forme de l'objet, circulaire, et la position des personnages, sur la lèvre, confère à ces derniers un agencement circulaire. Les travaux de Didier Martens ont étudié en 1992 le rapport entre l'image, sa mise en forme et son adaptation sur un médium donné¹⁵²⁸. Il n'est pas improbable qu'il y ait un jeu visuel entre les figures, la forme de l'objet dont l'image tire parti et les modalités d'exécution de la performance évoquée. La forme même de l'objet en effet crée un dynamisme visuel et tend à mettre en mouvement les figures qui alternent. Il est possible de se demander si l'agencement circulaire de ces figures, et donc leur adaptation au médium, dépend de la forme de la performance qui est évoquée. Nous pencherions pour une réponse affirmative, cependant il est difficile de trancher avec certitude étant donné les implications méthodologiques liées à l'image que nous avons préalablement soulevées.

Le relief n° 417 (ill. 405) pourrait contribuer à éclaircir ce dernier point. Les scènes adjacentes à gauche et à droite de la scène d'exposition funèbre accueillent deux personnages masculins montés à cheval. Ils portent l'une de leurs mains à la tête, tandis que la seconde tient les brides de l'animal. Autour du corps du défunt, deux personnages féminins, l'un placé sur le côté

¹⁵²⁸ Martens 1992.

gauche du lit et l'autre à l'arrière, portent leurs mains à la tête. Ils se dirigent tous deux vers la gauche. La position des différents personnages permet de proposer une séquence de gestes et d'entrevoir un déplacement spécifique des figures autour du corps exposé. La position en miroir des personnages à cheval de part et d'autre de la scène d'exposition funèbre donne l'impression qu'ils convergent vers le lit funèbre, et renvoient ainsi à un mouvement circulaire autour du lit funèbre. Les cavaliers placés sur la face C se dirigent en effet vers la tête du lit, vers la gauche, tandis que ceux placés sur la face B se dirigent vers les pieds du défunt, vers la droite. À ces personnages masculins devaient se joindre les figures féminines qui portent leurs mains à la tête. Tous devaient alors exécuter une danse circulaire autour du cadavre et alterner de manière régulière. Ainsi, à partir de l'étude de ce relief, nous pouvons nous demander si le liquide normalement contenu dans le bassin n° 140 (ill. 386) et autour duquel les figurines sont agencées ne remplaçait pas le mort exposé tout en l'évoquant en même temps.

A partir de ces deux exemples, nous proposons trois interprétations : 1) les cavaliers et les personnages féminins formaient deux groupes distincts comme illustré précédemment, et comme l'illustre l'objet n° 417 (ill. 405), 2) ils alternaient et se suivaient régulièrement, comme nous pourrions le suggérer au travers du bassin n° 140 (ill. 386), ou enfin, si nous recoupons les deux exemples étudiés, 3) les deux groupes de personnages masculins et féminins tournaient autour du lit et, par la chorégraphie effectuée, donnaient l'impression de se suivre et d'alterner régulièrement.

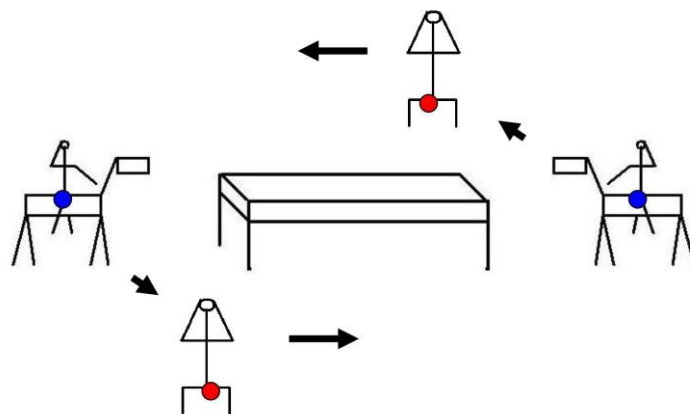


Fig. P. Séquence IV-b

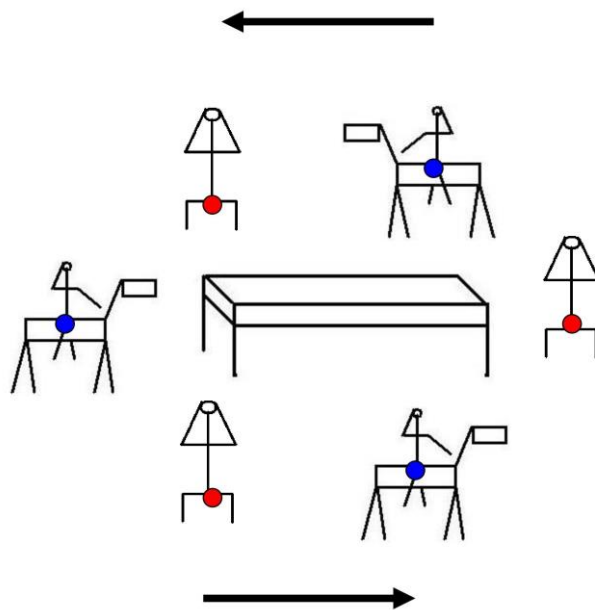


Fig. Q. Séquence IV-c

A ces deux occurrences nous joignons le couvercle n° 138 (ill. 406) et le *kyathos* n° 371 (ill. 407) qui accueillent chacun un ou des personnages à cheval. Sur le relief n° 417 (ill. 405), il est à souligner que les personnages masculins à cheval et ceux, féminins, qui portent leurs mains à la tête sont regroupés par deux, ce que reprend le couvercle n° 138. Les deux personnages représentés sur le sommet du couvercle sont en effet positionnés côte à côte, et leur geste se répond de manière asymétrique. Sur le relief n° 417, les cavaliers pourraient ainsi être imaginés avançant côte à côte plutôt que l'un derrière l'autre. L'image serait alors dépliée de manière à ce que les deux cavaliers soit tous deux visibles. Peut-on alors supposer que la disposition des personnages féminins doit être comprise de la même manière ? Cela est envisageable. Ainsi, il faudrait imaginer les personnages deux par deux et se suivant les uns les autres (cf. schéma). Sur le bassin n° 140, il est possible que l'espace imparti sur la lèvre ait empêché toute représentation de couples.

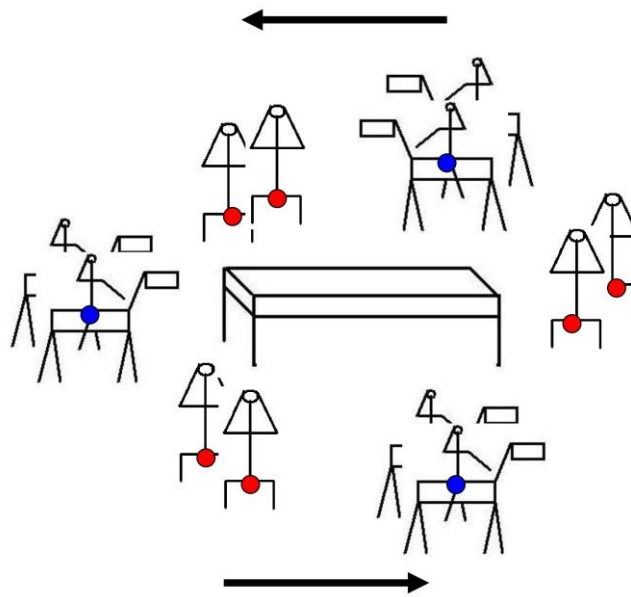


Fig. R. Séquence IV-c-bis

Le *kyathos* n° 371 (ill. 407) offre une représentation légèrement différente, d'après les restes que nous possédons : les personnages à cheval ne se dirigent pas vers une scène d'exposition funèbre, mais désormais vers deux personnages féminins qui tiennent des crotales et gesticulent l'un en face de l'autre créant ainsi un groupe clos. Il apparaît que, plus que de signifier un quelconque parcours autour du mort exposé ou d'un groupe de danseuses aux crotales, c'est le cheminement en leur direction qui est au cœur de l'image, et l'opposition visuelle entre ces cavaliers et le groupe central.

III.A.2.3.2.2.6. Séquence V : alternance des gestes type 2, type 3 et type 4.

La *cinquième séquence* correspond à plusieurs personnages engagés dans des gestes divers de lamentation. Ceux-ci consistent à porter les mains à la tête, à porter une main à la tête et à se boucher le nez, à porter une main à la tête et se frapper la poitrine, ou à se griffer les joues. Les gestes sont exécutés dans des cortèges solennels à l'arrière ou à l'avant du lit. Nous relevons trois occurrences dont l'enchaînement des gestes diffère sensiblement les unes des autres.

Sur le relief n° 422 (ill. 383), la face C à droite de la scène d'exposition funèbre accueille quatre personnages engagés dans des gestes divers de lamentation. Un premier personnage féminin, placé à gauche sur l'image, se griffe les joues. Il est suivi de trois personnages masculins. Le premier porte une main à la tête et se bouche le nez de l'autre main. Le second

personnage porte sa main droite à la tête et ramène sa main gauche sur l'abdomen. Le troisième porte ses deux mains à la tête. Sur la scène d'exposition funèbre, un personnage est posté à la tête du lit funèbre. Ses deux mains sont placées de part et d'autre des oreillers. Un personnage féminin se penche sur le défunt sur le côté droit du lit funèbre. Devant le lit, un personnage masculin porte ses deux mains à la tête.

Sur le relief n° 489 (ill. 408), alors que la disposition des personnages féminins au plus près du mort est la même que sur le relief n° 422, sur la face C seul un personnage masculin portant une main à la tête et se bouchant le nez de l'autre est représenté. Le geste est semblable à celui représenté sur la face C du relief n° 422. Le schéma étant très proche d'un relief à un autre, il est tout à fait envisageable de voir représenté un même moment du rituel sur les deux reliefs. Aussi, sur le relief n° 427 (ill. 409) la scène d'exposition funèbre accueille deux personnages sur le côté gauche du lit funèbre qui se penchent sur le mort à l'image des deux reliefs précédents. Devant le lit, un premier personnage masculin porte ses deux mains à la tête. Le schéma peut être rapproché du relief n° 422 sur lequel un même personnage engagé dans un même geste se situe au même emplacement. Sur le relief n° 427, deux personnages sont représentés derrière la première figure masculine qui porte ses mains à la tête. L'un tend les deux mains devant lui, tandis que le second porte une main à la tête.

Sur l'épaule de l'hydrie n° 308 (ill. 333), quatre personnages masculins défilent en direction d'un lit funèbre sur lequel le mort est désormais entièrement recouvert. Le corps est orienté comme d'ordinaire : la tête vers la droite et les pieds, identifiables par leur aspect pointu alors que la tête offre un profil rond, vers la gauche. Le premier personnage, à droite sur l'image, porte ses deux mains à la tête. Les trois personnages qui le précèdent portent une de leurs mains à la tête et la seconde à l'abdomen. La scène est proche du schéma présent sur la face C du relief n° 422 où le premier personnage à droite sur l'image porte ses mains à la tête. Le second porte sa main droite à la tête et sa main gauche à l'abdomen. Seuls les deux personnages suivant, le premier qui se bouche le nez et le second qui se griffe les joues, sont en plus sur le relief n° 422 et n'apparaissent pas sur l'hydrie n° 308. En revanche, les trois personnages qui précèdent celui qui portent ses deux mains à la tête divergent : l'un, celui le plus à droite sur l'image, porte une main à la tête tandis que la seconde est emmitouflée dans son vêtement, les deux autres ferment leur seconde main en poing et désormais se frappent aussi l'abdomen. Ces deux derniers personnages sont séparés des deux premiers par une tige

végétale, ce qui renforce l'opposition des gestes. Ainsi, est-il possible de voir une gradation de gestes sur l'hydrie n° 308 ?

Le geste de se porter les mains à la tête renvoie aux cortèges masculins, accompagnés d'enfants, qui caractérisent la *première séquence* que nous relevons. Dans le monde romain, « au début de la cérémonie, l'ensemble du groupe social dit un dernier adieu au disparu lors de l'exposition »¹⁵²⁹. Les différents personnages devaient alors défiler lentement autour du défunt afin que chacun puisse le saluer. Le relief n° 484 (ill. 396) qui appartient à la première séquence que nous avons préalablement définie pourrait illustrer ce moment. Devant le lit funèbre, plusieurs personnages masculins défilent d'un pas solennel en portant leurs mains à la tête. Le nombre important de figures et la présence d'enfants dans le cortège masculin devant le lit indiquerait alors, comme Annie Allara l'indique pour le monde romain, que le groupe social entier défilait de manière solennelle autour du défunt afin de le saluer aux premiers temps de la cérémonie. Le geste qui consiste à porter ses deux mains à la tête pourrait ainsi renvoyer à un moment préliminaire du rituel. En revanche, celui qui consiste à porter une main à la tête et la seconde sur le nez afin d'en boucher les narines comme nous le rencontrons sur la face B du relief n° 422 (ill. 383) renverrait à un moment final, lorsque du parfum est diffusé autour du corps et que ce dernier est finalement entièrement recouvert de son linceul, comme nous avons tenté de le démontrer précédemment. Nous relèverons enfin que la mixité du cortège est tout à fait exceptionnelle. En effet, alors que les trois premiers personnages sont masculins, le quatrième, positionné à l'extrême gauche sur l'image, est féminin. Les personnages semblent ainsi disposés dans l'image en fonction de l'iconicité des gestes auxquels ils sont rattachés.

Dans ce cadre, les gestes positionnés entre le type 1 et le type 3 sur la face B du relief n° 422 renvoient-ils à des moments intermédiaires – celui qui consiste à porter une main à la tête et la seconde sur l'abdomen – ou finaux – celui qui consiste à se griffer les joues ? Peut-on entrevoir aussi l'évocation symbolique d'une certaine temporalité ? Les gestes s'enchaînent donc, à première vue, de manière arbitraire sans qu'il y ait d'alternance ou d'enchaînement ordonné. Cependant, nous pouvons soulever une certaine logique qui relèverait plus du discours sous-jacent à l'image.

¹⁵²⁹ Allara 1995, p. 70.

III.A.2.3.2.2.7. Séquence VI : alternance des gestes type 6 et type 7.

La sixième séquence correspond à des personnages qui portent leurs mains de manière asymétrique ou symétrique sur l'abdomen et alternent régulièrement. Nous relevons deux occurrences. Les gestes sont soit exécutés exclusivement par des personnages féminins, soit exclusivement par des personnages masculins (cf. schéma).

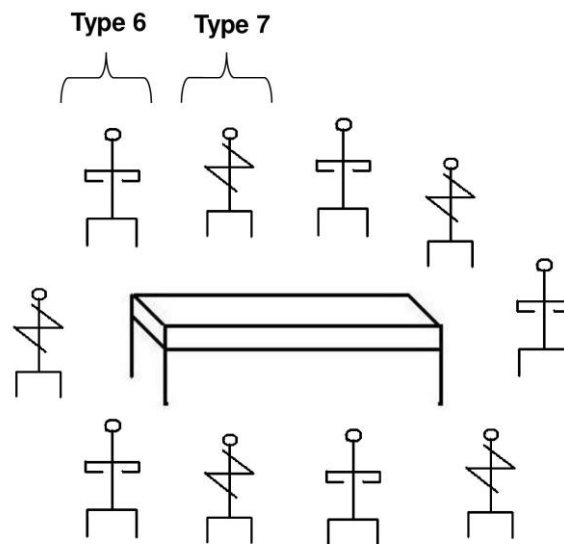


Fig. S. Séquence VI.

Les statuettes de Cerveteri ont été classées en quatre groupes par Luigi Pareti (ill. 389)¹⁵³⁰. Le groupe I correspond à celles qui portent leurs avant-bras verticalement et symétriquement sur l'abdomen. Les mains sont fermées en poing au niveau du cou. Les groupes II et III consistent à placer la main gauche ou la main droite sous le menton. La seconde main est placée à plat ou fermée en poing sur l'abdomen. Le groupe IV consiste à placer la main gauche sur la joue gauche et la main droite à plat sur l'abdomen. Ces figurines étaient disposées autour d'un lit funèbre dans l'antichambre de la tombe évoquant ainsi le rituel de l'exposition funèbre. En raison de l'absence d'informations plus précises sur leur contexte archéologique, il n'est pas possible de définir l'emplacement exact des différents gestes. Disposées autour du lit, nous pouvons seulement relever qu'elles évoquaient certaines une forme de danse circulaire pratiquée autour du lit d'exposition du mort.

¹⁵³⁰ Pareti 1947, p. 273.

Les statues 177642 et 177643 (ill. 285) de Casale Marittimo effectuent des gestes comparables, à rapprocher des groupe I, II, III et IV définis par Luigi Pareti en 1947 (ill. 389). Cependant, alors que dans la tombe Regolini-Galassi à Cerveteri, les statuettes devaient être déposées tout autour du lit, celles de Casale Marittimo, placées sur le sommet de la tombe et de taille plus imposante, semblent avoir matérialisé l'emplacement de la chambre funéraire, réduisant aussi la possibilité de multiplier les statues. Le choix du sculpteur s'est ainsi porté sur deux gestes spécifiques. Le premier, qui apparaît sur la statue 177642 (ill. 285), est à rapprocher du groupe I défini par Luigi Pareti pour les statuettes de la tombe Regolini-Galassi. Les bras sont en effet près du buste. Les avant-bras sont à la verticale vers le haut et symétriques sur l'abdomen. Les mains sont portées au cou. Il diffère cependant légèrement de la classification de Luigi Pareti dans le sens où les mains entourent le cou et passer même à l'arrière du cou, alors que le groupe I des statuettes de Cerveteri est caractérisé par des mains portées sous le cou. Le second geste, illustré sur la statue 177643 (ill. 285), est un mélange des groupes II et III définis par Luigi Pareti. Les avant-bras sont en effet portés sur l'abdomen de manière asymétrique, caractéristique des groupes II, III et IV, et les deux mains sont posées à plat, caractéristique surtout du groupe IV.

III.A.2.3.2.2.8. Séquence VII : alternance de personnages effectuant le geste type 7.

La *septième séquence* correspond à des personnages féminins qui alternent régulièrement en portant leurs mains de manière asymétrique sur l'abdomen. Nous relevons deux occurrences.

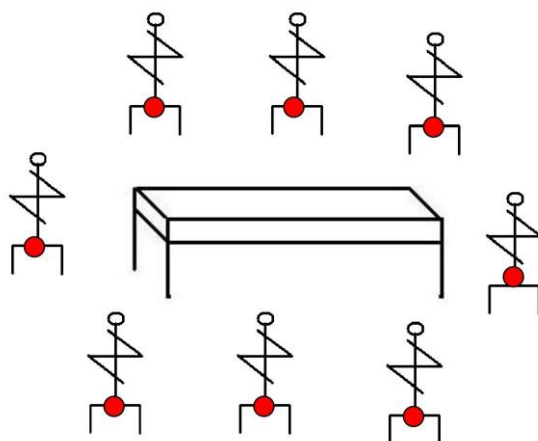


Fig. T. Séquence VII.

Les bras sont horizontaux. Les avant-bras sont ramenés sur l'abdomen et positionnés de manière asymétrique. Le geste consiste à se frapper la poitrine en portant les mains

asymétriquement sur la poitrine. Les figures alternent de manière régulière et sont placées sur l'épaule et le couvercle des urnes cinéraires sur lesquelles elles apparaissent. Elles sont engagées dans des rondes circulaires autour d'une figure monumentale placée sur le sommet des objets et identifiée d'ordinaire à la représentation du défunt. Nous pouvons ainsi nous demander si elles ne font pas référence à un moment particulier du rituel de la lamentation funèbre au cours duquel seul le geste qui consiste à porter les mains de manière asymétrique sur l'abdomen était alors exécuté autour du défunt.

III.A.2.3.2.2.9. Séquence VIII : alternance des gestes type 2 et type 6.

La *huitième séquence* correspond à des personnages féminins qui joignent leurs mains sur l'abdomen et alternent régulièrement avec des personnages masculins qui portent leurs mains à la tête. Nous relevons une occurrence.

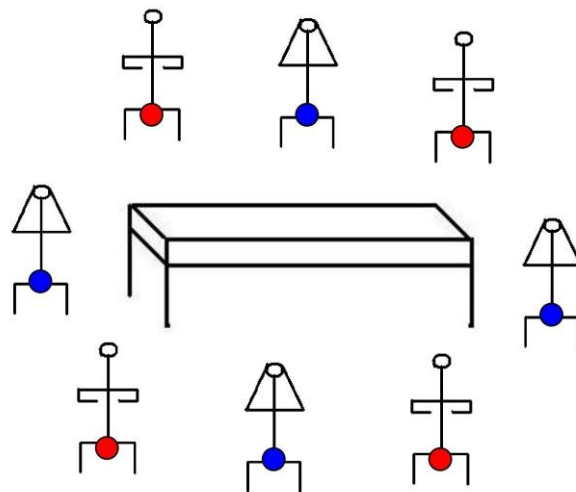


Fig. U. Séquence VIII.

Les figures sont placées sur l'épaule et le couvercle de l'urne cinéraire n° 129 (ill. 410), formant ainsi un cercle de personnages qui se lamentent autour d'une représentation symbolique du défunt. La séquence diffère de la précédente dans le sens où les personnages masculins qui portent leurs mains à la tête se joignent ici aux personnages féminins qui se frappent l'abdomen. Tous alternent de manière régulière, créant une ronde autour de la figure sommitale.

III.A.2.3.2.2.10. Séquence IX : personnages féminins qui se tirent les cheveux.

La *neuvième séquence* correspond à des personnages féminins représentés dans le geste de se tirer les cheveux. Ce geste est toujours représenté de manière isolée. Ainsi, l'absence de gestes complémentaires pourrait-elle indiquer que ce dernier était pratiqué à un moment particulier du rituel de la lamentation durant lequel les lamentations féminines consistaient exclusivement à se tirer les cheveux (cf. fig. V).

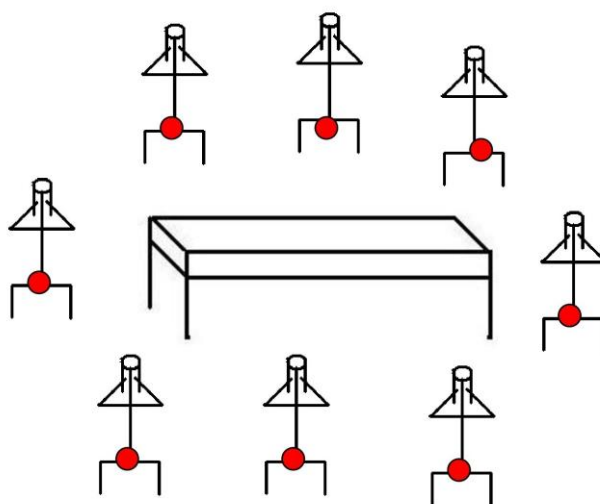


Fig. V. Séquence IX.

Nous relevons deux occurrences¹⁵³¹. Sur l'urne n° 130 de Cetona (ill. 149), le geste est effectué par quatre personnages féminins placés sur l'épaule. Les membres supérieurs sont ramenés près du corps et les mains, fermées en poing, empoignent les deux mèches de cheveux qui tombent sur le torse de part et d'autre du visage. Les figures encerclent le couvercle anthropomorphe de l'urne qui serait une représentation symbolique du défunt. Elles pourraient évoquer une danse circulaire exécutée autour du défunt. Aussi, les figurines placées au-dessus des roues du char-encensoir découvert dans la tombe Regolini-Galassi doivent renvoyer à une pratique semblable (ill. 394 et 395). L'objet est pourvu de roues destinées à le déplacer. Son emplacement sur le côté gauche du lit funèbre dans l'antichambre de la tombe avec les trente-trois statuettes indique qu'il devait être déplacé autour du défunt certainement à l'occasion de l'exposition funèbre. Les figurines sont placées entre les roues et le récipient en bronze, c'est-à-dire sur le timon.

¹⁵³¹ L'urne cinéraire n° 130 qui provient de Cetona et le char-encensoir n° 003 de la tombe Regolini-Galassi à Cerveteri.

Peut-on voir une corrélation et une mise en miroir entre l'objet, le char, et le rituel, celui de se tirer les cheveux autour du mort, qui était effectué par les personnages féminins ? La position relevée de l'objet dans la tombe et sa fonctionnalité concourraient à proposer une réponse affirmative. Il est en effet probable que le parcours effectué par le char autour du lit, et donc autour du défunt lors de son exposition, corresponde à celui que devaient effectuer les personnages féminins. L'objet, une forme de brasero en bronze et sur roulettes, devaient avoir pour fonction d'accueillir un feu, probablement des fumigations, et de les propager, du fait de sa mobilité, dans un espace donné et autour d'un objet donné. Le rituel apparaît proche de celui représenté sur les reliefs n° 450 (ill. 403) ou n° 481 (ill. 402) qui consiste à diffuser du parfum autour du défunt à l'occasion de son exposition du un lit funèbre.

III.A.2.3.3. Discussion. Du séquençage iconique ?

Parallèlement aux scènes à partir desquelles nous sommes en mesure de proposer des moments et des séquences, nous en relevons d'autres qui offrent une disposition tout à fait différente des gestes de lamentations, et ainsi en rupture avec l'emplacement ordinaire des gestes sur l'image. Le relief n° 422 introduit sur ce point une variante qu'il convient de replacer dans le séquençage établi (ill. 383) et qui permet ainsi de questionner ce dernier.

Nous notons dans la représentation des lamentations en Italie préromaine un hiatus d'un siècle environ entre le VIIe et le VIe siècle avant J.-C. Alors que les gestes de lamentation étaient alors disposés dans l'espace funéraire de manière paratactique jusqu'au VIIe siècle, le VIe siècle voit l'apparition de scènes dans lesquelles les gestes de lamentations sont désormais agencés de manière à faire sens, intégrant ainsi un système visuel complexe. Ces différences d'agencement entre les VIIIe-VIIe siècles et VIe-Ve siècles seraient à mettre en rapport avec l'adoption et la diffusion de l'écriture en Italie préromaine. Alors que l'on note une complexification de l'iconographie à la fin du VIIIe siècle avant J.-C. et l'agencement de ce que nous qualifions, à partir des travaux de Mario Torelli sur le char de Bisenzio (ill. 411)¹⁵³², de pictogrammes, les postures, les gestes et les différents « motifs » présents dans l'image des signes visuels, influencés par le système qu'est l'écriture, et agencés de manière à faire. Les images deviennent alors des systèmes figuratifs complexes dans lesquels chaque élément acquiert une valeur de signe. Postures, comportements, gesticulations mais aussi inscriptions, costumes et divers objets tenus par des figures ou meublant le champ, assument le rôle d'un

¹⁵³² Torelli 1997, p. 37-46.

idéogramme : ils renferment un message qui appelle à son décryptage. Parmi ces signes iconographiques qui aident à l'exégèse de l'image étrusque figurent les gestes de lamentation. Les gestes et postures, investis d'un symbolisme, seraient adaptés au contexte narratif.

La base n° 422 (ill. 383) est sur ce point déterminante. L'objet est pourvu de quatre faces sculptées. La première est une scène d'exposition funéraire. Le mort est allongé au centre de l'image. Une femme dévoilée se tient à la tête du lit, tandis qu'une seconde, celle-ci voilée, se penche sur le visage du mort. Sur une face adjacente, à gauche de la scène d'exposition est représentée une scène de danse sportive : au son d'une double flûte, trois personnages masculins nus s'agitent en mimant des gestes du pugilat. A l'arrière de la scène d'exposition, sont représentés deux cavaliers vers la gauche, et enfin à droite de la scène d'exposition quatre personnages dans des gestes différents se dirigent vers la gauche, en direction de la scène d'exposition.

Le premier personnage à droite sur l'image porte ses deux mains à la tête ; le second porte une main à la tête, la deuxième sur l'abdomen ; le troisième personnage porte une main à la tête et se bouche le nez de l'autre main ; enfin le quatrième, de sexe féminin, se griffe les deux joues. Le premier geste apparaît, comme nous l'avons vu, dans des scènes de salut. Il répond à celui, sur la scène d'exposition, qui est effectué devant les pieds du défunt. C'est le geste qu'effectuent les personnages masculins dans des scènes qui pourraient renvoyer au début de la phase d'exposition du défunt, lorsque la famille et une partie de la cité vient saluer le défunt avant que les lamentations rituelles ne s'engagent. Ce geste pourrait ainsi marquer une idée d'ouverture du rituel. Le second geste, qui consiste à porter une main à la tête et la seconde à l'abdomen, est aussi effectué d'ordinaire par des personnages masculins. Le traitement de a main portée à l'abdomen peut varier, comme nous l'avons vu, cependant il prend toujours place soit devant les pieds du défunt, soit derrière sa tête, parfois derrière un arbuste, de part et d'autre d'une porte feinte (comme une représentation symbolique de l'exposition du défunt, illustrée dans la tombe n° 494 dite des Augures à Tarquinia – ill. 160). Ce geste correspondrait à une idée de seuil dans la mesure où il apparaît près d'une porte feinte, soulignant par la même occasion la frontière qu'elle implique et une distinction spatiale, aux extrémités de lits funèbres, derrière des arbustes qu'Agnès Rouveret note comme des délimitations d'espace, ou à proximité immédiate d'une structure temporaire positionnée au-dessus d'un lit funèbre. Nous intégrons cependant une nuance. Le geste qui consiste à porter sa main à la tête ne doit-il pas plutôt être compris comme celui de l'*apokopeuein*, qui

accompagne le regard porté au loin¹⁵³³. Ce geste est normalement exécuté par les satyres dans l'iconographie attique. Dans les recueils d'Athénée, c'est le geste « de ceux qui regardent au loin en mettant leur main en visière pour se protéger le front »¹⁵³⁴. Dans ce cadre, le geste n'a-t-il pas pour fonction de marquer et souligner une frontière, par exemple entre les vivants et le mort, comme sur la pyxide A de la Pania à Chiusi (n° 117 – ill. 58) dont le geste exécuté par les trois fantassins soulignerait l'éloignement du guerrier sur le char. Dans la tombe n° 494 dite des Augures (ill. 160), la main portée à la tête est accompagnée d'une main portée en avant. Le membre supérieur est en effet tendu et porté à l'horizontale, tandis que la main est oblique vers le haut et l'extérieur, et la paume tournée vers l'extérieur. Le geste est semblable à celui qu'exécute les personnages masculins dans les scènes de *prothésis* grecques (ill. 412) et qui précisément s'arrêtent devant les pieds du défunt et le saluent. Le geste marquerait aussi un arrêt, tandis que celui qui consiste à ouvrir la main, la tendre ou la diriger vers le bas, seraient plutôt des signes d'indication. Les personnages sur la face A du relief n° 480 (ill. 480) ou la paroi gauche de la tombe n° 498 dite du Mort (ill. 136) constateraient l'éloignement, le départ, et dans ce contexte la mort et son inéluctabilité. Sur le relief étudié, la deuxième main est fermée en poing sur l'abdomen, ceci afin de le frapper. Dans ce cas nous pouvons parler de geste de lamentation mais qui déplorerait probablement la mort, et le départ du défunt vers un autre monde.

Le troisième geste se retrouve sur le relief n° 450 (ill. 403). Il est exécuté par un personnage masculin qui porte une main à la tête et se bouche le nez de l'autre main. Il est devant les pieds du défunt autour duquel se pressent trois personnages féminins voilés. Ces derniers forment un cercle autour du défunt. Deux sont à chaque bout du lit, le troisième est sur le côté droit de la structure. Les deux personnages les plus proches du visage du défunt tiennent des alabastres. Ces derniers devaient contenir du parfum. Le troisième personnage, plutôt que de chasser les mouches, diffuserait au-dessus du lit le parfum qui s'échapperait des deux contenants. Le geste de se boucher le nez serait à relier à l'onction et à l'embaumement du corps du défunt. Nous le relierions aussi à celui qui est représenté sur le second registre figuré de la situle de Providence (ill. 404) à proximité d'un récipient dans lequel un second personnage fait tomber des mets, épices ou aromates, confirmant ainsi la référence du geste de se boucher le nez aux sens, à l'odorat et éventuellement au goût. La diffusion du parfum est ici pratiquée à une phase finale du rituel durant lequel on rabattait définitivement le linceul sur le défunt.

¹⁵³³ C'est ce que Dimitri Paléothodoros nous avait suggéré. Nous l'en remercions ici.

¹⁵³⁴ Lissarrague 2014, p. 70.

Sur le relief étudié (ill. 403), alors que les personnages féminins diffusent du parfum au-dessus du défunt, deux d'entre eux tiennent un pan de la couverture qui couvre en partie le défunt à hauteur de ses membres inférieurs et s'apprêtent à la ramener sur le corps. Il s'agirait ainsi d'un rituel particulier, peut-être de « fermeture ». Il participerait enfin de ces rites d'agrégation qui permettaient d'agréger définitivement le défunt au monde des morts, et concourrait notamment à transformer son statut et à le diviniser¹⁵³⁵. Le quatrième geste consiste enfin à se griffer les joues. Les sources littéraires, comme *Les Suppliantes* d'Euripide, nous laisse supposer que ce geste possédait un caractère particulièrement violent. L'intention était alors de se faire couler le sang et de se laisser des marques durables sur le visage. Les figures qui se griffent les joues dans les représentations étrusques sont d'ordinaire placées au plus près du mort. Sur le relief clusinien n° 447 (ill. 276), le personnage féminin qui effectue ce geste est posté derrière la tête du défunt. Nous pouvons ainsi imaginer que le devait recevoir éventuellement du sang. Au cours du rituel funéraire, l'acte de faire couler le sang revêtait une importance particulière. D'après Dominique Briquel, les livres étrusques prévoyaient un processus par lequel l'âme du mort acquérait l'immortalité et prenait place parmi les dieux. Ceci était permis par un sacrifice pour lequel on ne nous parle que du sang de la victime. On connaît l'existence de sacrifices d'animaux dans le rituel funéraire étrusque¹⁵³⁶. Ils permettaient à l'âme du défunt d'accéder à l'immortalité et d'avoir une place auprès des dieux. Ce sacrifice ne correspondait pas à celui des Grecs où les morceaux les plus gras de l'animal étaient brûlés et offerts au dieu pour lequel on sacrifiait. Il consistait au contraire à répandre le sang de l'animal sacrifié sur l'autel avant de l'immoler. Selon Dominique Briquel, ce sacrifice aurait été en quelque sorte un acte de substitution dont le but était de remplacer l'âme du défunt par l'âme de l'animal que l'on venait de sacrifier. Cette dernière aurait alors été offerte en échange de celle du défunt afin de l'arracher à la mort. Est-ce que dans ce cadre, le fait de faire couler le sang marque l'agrégation définitive du défunt dans le monde des morts ? La figure féminine qui se griffe les joues – qui d'ordinaire prend place derrière la tête du défunt, ou éventuellement devant ses pieds, comme si elle l'encadrait – marquerait-elle une limite symbolique ? Une mise en série de l'iconographie étrusque des lamentations révèle que les personnages féminins disposés autour du lit funèbre et dont la tête est dévoilée sont

¹⁵³⁵ Dominique Frère a de plus relevé que le parfum était un acte réservé aux dieux, ou aux personnages de haut rang. Il marque un statut très élevé. Son caractère vaporeux le rattacherait à une sphère non terrestre. Cf. Frère 2011, p. 131 : « Dans le monde grec archaïque, l'huile d'olive parfumée, comme le vestimentaire, participe à ce phénomène de différenciation d'une élite affichant ses croyances, ses valeurs et sa supériorité sociale. Les cheveux comme les chairs enduits d'huile confèrent une fragrance mais aussi une apparence lumineuse qui rapprochent du divin. »

¹⁵³⁶ Briquel 1987, p. 270 ; Camporeale 1992a, p. 96 ; Rouveret 1988, p. 210.

particulièrement disposées à présenter le geste de se griffer les joues. Les autres personnages féminins qui rentreraient dans l'espace circulaire formé par les rondes de lamentation sont en revanche voilées, comme pour marquer leur entrée dans l'espace consacré du mort.

La mise en série de l'image étrusque des lamentations funèbres laisse penser qu'il faudrait voir, dans le cortège représenté sur la face B du relief n° 422 (ill. 383), non pas l'avancée de quatre personnages représentés dans des gestes variés de lamentation, mais plutôt des signes qui renverraient au déroulement du rituel funéraire. Les gestes renverraient chacun à une étape particulière. Le premier, à droite sur l'image, marquerait une idée de départ et l'ouverture du rituel. Le second geste correspondrait à une étape suivante dans laquelle est notée la progression du défunt, de même que le troisième geste qui marque de nouveau l'éloignement, mais aussi le changement d'état et de nature du défunt. Enfin, le quatrième geste marquerait l'agrégation et la transformation définitive du défunt.

L'utilisation des gestes de lamentation dans le système de l'image afin de créer une gradation à la fois visuelle et symbolique se retrouve aussi sur l'hydrie n° 308 conservée au British Museum à Londres (ill. 333). Nous retrouvons en effet, à droite sur l'épaule de l'objet, les deux premiers gestes du cortège représenté sur la face B du relief étudié (ill. 383). La succession des gestes enverrait de nouveau à la gradation, au cheminement, à la succession d'étapes, au passage de frontière, et au seuil – dans lequel est inclus l'arbuste, ceci avant que le regard n'arrive sur le lit funèbre sur lequel le défunt est désormais complètement recouvert. Au-dessus de la structure, une branche de lierre est représentée à l'horizontale et parallèle à cette dernière, et comme embrassant le défunt. Le lierre permet une correspondance entre l'exposition du défunt et le banquet. La présence d'une tablette qui accueille deux paires de chaussures, ustensile propre au banquet et qui aident les convives à s'installer sur les banquettes – en revanche absente des scènes d'exposition, le mort étant déposé sur le lit, irait aussi dans ce sens. La sphère dionysiaque est évoquée, par le lierre. La position du branchage nous laisse penser qu'elle signifie l'agrégation du défunt au monde des morts, au banquet des Bienheureux et à la sphère dionysiaque. Cette agrégation est précédée d'un parcours, que les deux paires de chaussures évoquent. Les bottines en effet, étant plus robustes, renverraient à un cheminement long. Tandis que les sandales, que l'on rencontre en revanche dans les scènes de danse comme l'illustre les parois latérales de la tombe n° 509 dite du Triclinium à Tarquinia (ill. 52 et 53), seraient selon nous une allusion aux festivités et aux réjouissances auxquelles le défunt a accès à l'issue de son voyage dans l'au-delà. Les quatre personnages

qui se lamentent sont positionnés à part. La disposition de l'ensemble de l'image invite à penser que la gradation gestuelle, auquel il faut ajouter l'arbuste qui marque un seuil, ainsi que le traitement du défunt – désormais enveloppé et donc faisant référence à la phase ultime du rituel – font écho à la fois aux différentes phases du rituel et à sa gradation, et au cheminement du défunt dans l'au-delà. Dans ce cadre, il est possible de se demander si les différentes étapes du rituel funéraire n'avaient pas pour finalité de reproduire les différentes étapes du voyage du défunt dans l'au-delà et de l'accompagner ainsi symboliquement ?

Ainsi, à la fonction primaire des sept gestes que nous avons distinguée en préliminaire, une fonction symbolique viendrait se juxtaposer. Cette dernière ferait sens en particulier dans le cadre de l'image¹⁵³⁷. Les gestes qui consistent à porter les mains à la tête et à se frapper la poitrine constitue une gestuelle de base qui pourrait faire écho à une phase préliminaire du rituel funéraire. Tandis que les gestes qui consistent à se griffer les joues renverraient aux derniers temps du rituel. Il s'agit alors de revenir sur les séquences gestuelles et les phases de la lamentation que nous avons préalablement définie et de les reprendre au prisme d'une analyse sémioticienne de l'image. Sur le relief n° 447 (ill. 276) et en particulier sur la scène d'exposition, nous relevons que le geste que nous identifions comme celui de se frapper la tête, représenté ici par deux personnages masculins disposés à gauche du lit funèbre, diffère légèrement. Les personnages se prennent le poignet plutôt que de poser les mains à plat sur la tête. Cet empoignement se retrouve dans les scènes de danse de liaison et en particulier sur celle représentée sur la panse de l'alabâtre n° 396 (ill. 261) que l'on lie au thème du sacrifice. Sur la face B, les personnages féminins engagés dans des gestes qui renvoient au rituel de se frapper la poitrine pourraient décomposer un mouvement, mais la juxtaposition des postures et leur alternance crée une temporalité qu'il convient de comprendre au prisme de la gradation du rituel funéraire, et qui s'achève par un cinquième personnage qui se grippe les joues, pouvant faire écho au sacrifice qui permettait à l'âme du défunt d'accéder au monde des morts.

De plus, sur nombre de reliefs clusiniens, la scène d'exposition est régulièrement positionnée en miroir d'une scène de banquet, tandis que les faces latérales accueillent des cortèges ou scènes athlétiques. Banquet et exposition du mort se répondraient donc, ce que l'hydrie n° 308 (ill. 333) confirmerait du fait de la double allusion autour de la banquette représentée à gauche

¹⁵³⁷ Il n'est pas établi avec certitude que l'ensemble des gestes représentés étaient pratiqués en Italie préromaine. La seule donnée certaine est leur utilisation et leur agencement dans l'image.

sur l'épaule : le banquet par la présence des chaussures et du lierre, l'exposition funèbre par la masse de forme humaine enveloppée dans un linceul et positionnée sur la banquette. Cette correspondance est remarquable du fait que la représentation du banquet, dans un contexte funéraire, peut être une métaphore du monde des morts¹⁵³⁸.

III.A.3. Les danses de combat.

III.A.3.1. Définition.

Par danse de combat, nous entendons les performances de type guerrier, qu'elles soient armées ou non. Il s'agit de luttes et entraînements à la lutte, esthétisés ou parodiques, dans lesquels sont engagés un à plusieurs personnages représentés dans des postures d'attaque ou de défense. Ces personnages font aussi usage de tous les moyens dont ils disposent. Nous distinguons six formes : la danse sportive, le cortège armé, le combat fictif non armé, le combat fictif armé, la pyrrhique, et la danse armée orgiastique.

III.A.3.2. Les types de danse de combat dans l'iconographie étrusque.

III.A.3.2.1. La danse sportive.

III.A.3.2.1.1. Points de repère. Définition et étude historiographique.

La danse sportive est caractérisée par des postures et gestes sportifs, c'est-à-dire qui visent la performance corporelle et l'excellence à partir de mouvements fondamentaux, tels que la marche, la course ou le saut, et ceci enchaînés de manière complexe. Ces derniers impliquent un entraînement, qui peut lui-même apparaître sous forme dansée. Le corpus étrusque présente un seul type de danse sportive. Il est lié à la boxe ou au pugilat. Ainsi, au jeu des mains fermées en poing s'ajoute celui des membres inférieurs qui bondissent ou au contraire

¹⁵³⁸ Notons enfin que sur les deux objets mentionnés, l'observation de l'image implique un sens de direction de la droite vers la gauche, faisant ainsi écho au sens de lecture de l'iconographie étrusque comme le soulève déjà J. P. Small. Ce dernier note en effet que la direction vers la gauche est très présente dans la céramique étrusque à figures noires. Cf. Small 1987. Nous ajoutons qu'elle l'est aussi dans la production des reliefs de Chiusi dans laquelle nous relevons en plus des sens de direction variés : ainsi vers la gauche, mais aussi vers la droite, ou en direction d'une scène centrale. Jean-Paul Thuillier indique : « On pourrait peut-être ajouter à la démonstration de J. P. Small un argument emprunté à la science augurale : en Etrurie en effet, ce sont les signes qui apparaissent à gauche qui sont favorables. » Cf. Thuillier 1997, note 21.

se stabilisent sur le sol¹⁵³⁹. Le miroir n° 108 (ill. 75) et le cratère n° 146 (ill. 413) divergent cependant. Le miroir offre un exemple unique d'un autre type de danse sportive : un personnage masculin nu est représenté bondissant au son de la double flûte. Les membres supérieurs sont ramenés près du buste et les membres inférieurs sont tendus et joints. Le bondissement, comme illustré ici, constitue d'ordinaire une phase d'échauffement où le corps est mis en branle de manière violente afin de mobiliser rapidement l'ensemble de ces capacités en vue de la compétition qui se profile. Bien que le type d'activité ne soit pas distinguable, la présence d'un musicien et la posture du personnage invite à interpréter la scène comme de la danse sportive. Sur le cratère n° 146 (ill. 413), nous relevons la présence, en face d'un joueur de double flûte, d'un athlète tenant un disque devant lui.

L'étude de Jean-Paul Thuillier en 1985 sur les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque a permis pour la première fois de poser la question du lien entre sport, et en particulier boxe, avec la musique dans l'iconographie étrusque¹⁵⁴⁰. Par la répétition des postures et des acteurs, et de leurs gestes de combat, il a contribué à la définition de scènes parallèles aux jeux athlétiques. En 1985, dans un article sur la boxe étrusque, Jean-René Jannot soulignait la « valeur conventionnelle » qu'elle semblait prendre, allant jusqu'à être parodiée, notamment par le « *Phersu* » de la paroi gauche de la tombe n° 494 dite des Augures à Tarquinia (ill. 414), ce qui prouvait que le geste pouvait ne pas être exclusivement exécuté dans un cadre sportif¹⁵⁴¹. En 1938 et 1939, Enrico Paribeni avait relevé l'aspect chorégraphique de certaines scènes et en particulier celle du relief n° 422 (ill. 415). Cette dernière, comprise dès lors comme une scène de danse, était rattachée à un contexte funéraire en raison de la destination de l'objet. C'est l'interprétation que propose Mary Andersen Johnstone en 1956, qui insiste sur la solennité funèbre des acteurs¹⁵⁴². Jean-René Jannot parlera de chœur composé de danseurs professionnels, appelés pour l'occasion afin de danser en l'honneur du défunt représenté sur l'une des trois autres faces de l'objet¹⁵⁴³.

¹⁵³⁹ Sur la boxe dansée, cf. Jannot 1985b, p. 72-75.

¹⁵⁴⁰ Thuillier 1985a, et en particulier p. 248 et suiv.

¹⁵⁴¹ Jannot 1985b, p. 72 : « Ces gestes se retrouvent à l'entraînement et finissent par acquérir une sorte de valeur conventionnelle, comme emblématique : ayant à la fois le rôle de ce que nous nommons la « garde » et évoquant déjà un assaut, ces gestes signifient immédiatement : boxe, combat, attaque, défense. La chose est si évidente que nous retrouvons le geste employé de manière conventionnelle par un bien curieux personnage ; il s'agit d'un homme masqué, comme le « *Phersu* » avec lequel il voisine dans la tombe tarquinienne des Augures, qui semble fuir apeuré en esquissant de la sorte un geste de combat ou de défense. Cette représentation prouve que le geste a déjà cessé d'être exclusivement sportif et qu'il fait partie du vocabulaire du mime. »

¹⁵⁴² Johnstone 1956, p. 67-68.

¹⁵⁴³ Jannot 1974a, p. 123. Cf. aussi Jannot 1984a, p. 27-28. L'auteur parle de gymnopédie.

Les scènes étrusques de danse sportive ne sont pas isolées. Une pélikè à figures noires conservée à New York offre un exemple de la production grecque (ill. 416). Accompagnés d'un joueur de double flûte, deux personnages masculins lèvent leurs poings, mimant ainsi la gestuelle de la boxe. Le traitement de leurs membres inférieurs, dont l'un des deux est fortement levé, invite à y voir, comme Jean-René Jannot l'a d'ailleurs proposé, une parodie ou plus exactement un entraînement à la boxe¹⁵⁴⁴. Dans l'espace géographique délimité ici, nous relevons plusieurs types de danse sportive : la boxe dansée, le lancer de disque dansé et la boxe parodiée. Parallèlement, nous relevons trois cas-limites : la victoire en boxe dansée, la préparation dansée au sport et la boxe ritualisée.

III.A.3.2.1.2. Présentation des types.

III.A.3.2.1.2.1. La boxe dansée.

Nous entendons par boxe dansée tout acteur engagé dans une gestuelle caractéristique de la boxe, à savoir les membres supérieurs portés vers le haut et les mains fermées en poing. La danse est marquée par le traitement des membres inférieurs, d'ordinaire levés haut, ou par la répétition des acteurs. Ainsi, sur le relief n° 422 (ill. 415), trois personnages se suivent et se dirigent vers un joueur de double flûte qui est posté. Les membres supérieurs sont levés de part et d'autre de la tête. La main portée en arrière est fermée en poing, tandis que celle portée en avant est ouverte. Le membre inférieur porté en avant est levé¹⁵⁴⁵. D'après Jean-René Jannot, cette scène, qui témoigne d'une « véritable chorégraphie de la boxe », est à replacer dans le cycle iconographique de l'objet sur lequel elle apparaît. Elle ne constituerait pas un

¹⁵⁴⁴ Jannot 1985b, p. 72-75 : « A nos yeux il s'agit soit d'une leçon, soit d'un entraînement, et la musique est probablement destinée à rythmer cette gymnastique qui prépare les athlètes au combat. Il est en effet hors de question que ces boxeurs puissent s'affronter, tant la disproportion est considérable. Si nous retenons cette hypothèse, il nous faudra bien admettre qu'il existe, à des fins utilitaires, une véritable danse de la boxe, comme il existe une sorte d'entraînement rythmé du saut ou du lancer du disque, disciplines où le déplacement est relativement faible et la régularité du mouvement primordiale. » Sur l'objet en question, cf. aussi Beazley 1956, p. 384, n. 19 ; von Bothmer 1951, p. 40.

¹⁵⁴⁵ Jannot 1985b, p. 72-75 : « Les trois danseurs portent en avant l'une de leurs mains ouverte comme pour parer les coups, tandis que l'autre, fermée, est portée derrière la tête en un geste de menace. Le premier et le troisième sont figurés avec le buste vu de face, le second, sans doute pour varier la composition, est représenté de dos. Tous lèvent la jambe gauche rythmiquement, pointe tendue, dans une attitude parfaitement dansée ; ils exécutent ce que l'on nomme des « petits ronds de jambe en raccourci ». L'auteur cite Germaine Prudhommeau (Prudhommeau 1965, pl. 28 sq.). Nous pensons cependant que le rapprochement n'est pas juste, et anachronique. La terminologie de Germaine Prudhommeau est fondée sur le vocabulaire et les pratiques de la danse classique contemporaine.

entraînement à la boxe¹⁵⁴⁶, mais aurait une fonction principalement funéraire, symbolique et propitiatoire. L'auteur propose de voir dans la boxe dansée une efficacité qui protégerait le défunt¹⁵⁴⁷. La valeur symbolique de la danse, puis de l'image, dans un contexte funéraire est tout à fait plausible. Cependant, cette dernière ne prévaut pas sur l'importance sociale et éducative que peut revêtir la boxe dansée. Sur le relief mentionné (ill. 415), nous souhaiterions insister sur la répétition des personnages, qui permet d'affirmer avec certitude qu'il s'agit d'une danse. Les gestes exécutés renvoient très nettement au combat, et en particulier à la boxe. Nous souhaiterions apporter un autre éclairage sur cette image grâce aux travaux de Paola Ceccarelli sur la danse armée, et en particulier sur la pyrrhique¹⁵⁴⁸. L'auteur a souligné tout au long de son travail combien la valeur éducative de la danse armée était importante. Nous savons de plus l'importance de la danse et de la musique dans l'apprentissage¹⁵⁴⁹. Dans le cas de ce relief (ill. 415), l'ensemble des scènes nous apparaît dans un entre-deux : l'exposition du mort, qui est le passage du défunt d'un statut à un autre, la scène de gynécée ou assemblée féminine qui serait selon nous une scène de mariage¹⁵⁵⁰, le voyage effectué par les cavaliers, et enfin l'apprentissage de la boxe par trois personnages masculins. Ce dernier ferait ainsi sens dans l'ensemble du programme iconographique du relief. Et la portée symbolique de ce dernier n'empêche aucunement une interprétation sociale.

III.A.3.2.1.2.2. La préparation dansée au sport.

Comme Norman E. Gardiner l'a relevé, il a existé un entraînement du saut et du lancer de disque en rythme et au son d'une musique instrumentale¹⁵⁵¹. Nous relevons ces deux disciplines dans l'iconographie étrusque du milieu du Ve siècle avant J.-C.

¹⁵⁴⁶ Id., p. 74-75 : « Le contexte de la face qui nous intéresse n'est donc nullement agônistique, et nous avons constaté que la composition des scènes, surtout dans les monuments de cet atelier, est toujours très homogène. Il nous semble donc difficile de voir dans cette face un entraînement à la boxe. »

¹⁵⁴⁷ Ibid. : « Si les *Ludions* étrusques viennent à Rome, ce n'est pas seulement pour danser, fût-ce d'une manière « qui n'est pas sans beauté » : ces danses sont des rites religieux, ces ballets ont une efficacité magique, une puissance. La danse de la boxe ne peut échapper à cette règle. [...] Si les boxeurs de Tarquinia sont les défenseurs du passage, les danseurs de Chiusi miment en dansant une défense, ils accomplissent un rite protecteur. [...] La boxe a ainsi un double visage, une double fonction : acte sportif ou mieux agônistique, elle est aussi un signe de défense et sans doute les boxeurs qui participent aux jeux funéraires assument-ils cette double action et les boxeurs isolés qui se battent avec le vide n'ont peut-être pas d'autre rôle que symbolique ou magique. »

¹⁵⁴⁸ Ceccarelli 1998.

¹⁵⁴⁹ Jannot 1985b.

¹⁵⁵⁰ Nous revenons sur ce point plus avant.

¹⁵⁵¹ Gardiner 1971, p. 149 et suiv. et p. 166 et suiv.

III.A.3.2.1.2.3. Le lancer de disque.

Le cratère n° 146 (ill. 413) illustre une scène d'entraînement au lancer de disque. Sur la face A en effet, un personnage masculin nu lève devant lui un disque. Le membre supérieur porté en arrière est levé haut, et le buste est incliné vers l'avant. Le personnage se tient devant un joueur de double flûte immobile, dont les membres inférieurs sont joints et tendus, et les pieds à plat. La scène fait écho aux représentations de pyrrhique qui sont constituées d'ordinaire, comme l'illustre le médaillon de la coupe G 136 conservée au musée du Louvre à Paris (ill. 417), de l'athlète en arme et d'un musicien qui va guider ses pas. La scène étudiée ici doit aussi être mise en relation avec celle qui se développe sur la face B. Cette dernière accueille deux personnages, l'un féminin et le second mi-homme mi-animal, engagés dans des pas orgiastiques. Les deux scènes se font écho par les mouvements, soutenus et de haute performance corporelle, suggérés par le traitement des personnages.

III.A.3.2.1.2.4. Le saut.

Le miroir n° 108 (ill. 75) illustre une scène d'entraînement au saut. Sur la face gravée de l'objet, un personnage masculin nu est représenté en l'air, les membres inférieurs joints et tendus. Il se tient devant un personnage posté, qui souffle dans les tuyaux d'une double flûte. Comme sur le cratère n° 146 (ill. 413), la présence de la musique permet de rythmer le bon entraînement des corps au sport. Le parallèle qu'il est possible d'établir avec les sources littéraires grecques déjà relevées¹⁵⁵² autorise à y voir une scène de danse. De plus, nous interprétons la scène plus exactement comme un échauffement dansé en raison de la présence de trois éléments : (1) le joueur de double flûte que nous avons déjà relevé, (2) la ligature du pénis de l'athlète à l'entraînement, et (3) le troisième personnage en arrière-plan qui tient un strigile. Comme Jean-Paul Thuillier l'a en effet relevé¹⁵⁵³, la ligature du pénis au niveau de la taille peut être un élément distinctif de l'activité sportive. La ligature consiste à relever le pénis après sa ligature au niveau du prépuce grâce à une lanière, certainement en cuir, maintenue autour de la taille. La pratique visait à protéger cette partie du corps lors des

¹⁵⁵² Cf. Introduction p. 12-suiv.

¹⁵⁵³ Cf. Thuillier 1985a, p. 374-379. L'auteur distingue ligature et infibulation, cette dernière consistant à fixer par perforation un anneau sur le prépuce afin de relever le pénis. Henri-Irénée Marrou évoquait déjà ces deux pratiques qu'il distinguait précisément, cf. Marrou 1948, p. 385. Le terme grec pour la ligature est la *kynodesmè*, qui signifie « la laisse du chien ». Cf. Vendries-Prost-Wilgaux 2006, p. 253 ; Pollux, *Onomasticon*, 2. 4. 171 : « La corde avec laquelle on attache le prépuce est appelée *kynodesmè* ».

exercices physiques¹⁵⁵⁴. Ainsi, le fait que le pénis du personnage masculin au centre du miroir soit ligaturé nous renseigne sur le fait que l'activité sportive à laquelle il est astreint ne s'est pas encore déroulée, ou est en cours. Cette interprétation nous apparaît pouvoir être confirmée par le personnage masculin représenté à gauche sur la paroi gauche de la tombe n° 494 dite des Augures à Tarquinia (ill. 652). Seule la partie inférieure du corps est visible, cependant nous constatons que la ligature du pénis n'entoure plus la taille. Ce détail nous laisse supposer qu'il s'agirait d'un moment se situant après une compétition. Le traitement des membres inférieurs, à savoir le fait qu'ils sont fortement pliés et celui qui est porté en avant est levé, nous amène à penser que le personnage est engagé dans la célébration de sa victoire, comme le pugiliste vainqueur face à son adversaire ensanglanté sur la paroi droite de la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre à Tarquinia¹⁵⁵⁵. Enfin, la présence d'un troisième personnage en arrière-plan qui se dirige vers la gauche invite définitivement à y voir un entraînement. Ce dernier en effet est engagé dans un pas rapide : les membres inférieurs sont tendus et très espacés, le pied porté en avant est à plat, celui porté en arrière est sur la pointe. Le personnage s'apprête, si l'on peut dire, à sortir du cadre de l'image, en tenant un strigile dans la main qui est portée en avant. Il s'apprête donc, après la compétition sportive qu'il vient de mener, à procéder à sa toilette. Ainsi, le miroir n° 108 (ill. 75) illustrerait deux moments marginaux de la compétition athlétique, à savoir l'échauffement, qui est menée en rythme au son d'une musique instrumentale, puis la toilette.

III.A.3.2.1.2.5. La boxe parodique.

L'interprétation du personnage masqué à droite sur la paroi gauche de la tombe n° 494 dite des Augures (ill. 414) a suscité de nombreuses interprétations. Il a été proposé de voir un mime ou un bouffon¹⁵⁵⁶, un sacrificateur¹⁵⁵⁷, une allusion à des sacrifices donnés¹⁵⁵⁸, ou tout à

¹⁵⁵⁴ Christophe Vendries note l'utilisation de l'infibulation chez les musiciens romains afin, par l'abstinence sexuelle qu'elle engendre, d'améliorer leurs performances musicales et vocales. Cf. *Vendries-Prost-Wilgoux 2006*, p. 261: « L'infibulation occupe une place à part dans l'histoire des pratiques corporelles à Rome. Si le souci de la continence sexuelle est partagé par les athlètes et les chanteurs, en revanche le recours à l'*infibulatio* n'est pas attesté chez les sportifs et reste l'apanage des artistes de la scène. Ainsi, le concept d'abstinence est également partagé par les Grecs et les Romains, mais les pratiques visant à réduire l'activité sexuelle sont fort différentes. Ce thème de l'abstinence lié à la préservation de la voix, est largement répandu jusqu'au XIX^e siècle dans les traités médicaux. De nos jours il conserve curieusement une résonance particulière dans le milieu des chanteurs d'opéra où la tradition veut que les rapports sexuels passent encore pour gêner la voix. »

¹⁵⁵⁵ Sur la tombe et les représentations sportives qui s'y développent, cf. Jannot 1988a ; Thuillier 1993b, p. 21-44, et voir en particulier p. 29 ; Thuillier 1989, p. 41 ; Thuillier 1985a, p. 128.

¹⁵⁵⁶ Dasti 1878, p. 344-351 ; Fiorelli 1878, p. 129-131 ; Helbig 1878, p. 184-186.

¹⁵⁵⁷ Keck 1881, p. 25-26.

¹⁵⁵⁸ Poulsen 1922, p. 10-14.

la fois¹⁵⁵⁹. La posture dans laquelle il est représenté le rattache cependant à la boxe. Ses membres supérieurs sont levés et ses mains sont portées de part et d'autre de sa tête. Celle portée en avant est fermée en poing. Celle portée en arrière est ouverte et positionnée à la verticale vers le haut, la paume tournée vers l'extérieur. Les membres inférieurs sont bondissants : celui porté en avant est levé haut et plié en angle aigu, tandis que le pied porté en arrière et qui forme appui est sur la pointe. Le retournement que présente la figure et le traitement des membres inférieurs invitent à y voir en effet une danse. Cependant, le personnage lui-même, de par son accoutrement – à savoir un masque, un bonnet et une tunique courte – apparaît dans l'iconographie étrusque comme une figure de parodie qui tend à produire des imitations grossières. Un passage de Denys d'Halicarnasse nous renseigne sur la présence de danseurs dont la fonction principale, à l'occasion de jeux et de fêtes, était de parodier les danses ou les mouvements les plus honorables :

« Ce n'est pas seulement par cette danse réglée et propre aux combats, dont les Romains se servaient dans les cérémonies sacrées et dans la *pompé* des jeux, qu'on peut prouver leur parenté avec les Grecs : leurs danses bouffonnes et satyriques prouvent aussi la même chose. Après la troupe des danseurs armés, suivaient les chœurs satyriques qui représentaient les silènes, portaient des tuniques à long poil [...] : ceux qui représentaient les satyres étaient couverts de peaux de bouc avec des ceintures, portant sur leur tête des aigrettes d'un poil long et hérissé, et d'autres ornements semblables. Ils contrefaisaient d'une manière grotesque les danses les plus sérieuses, imitant les gestes des satyres et des silènes pour faire rire les spectateurs. La *pompé* des triomphes nous fournit aussi des preuves que ces jeux de bouffons et de satyres sont d'un usage ancien chez les Romains. Ceux qui accompagnent la superbe cérémonie du triomphe ont toute permission de donner des lardons et de dire des brocards aux personnes les plus illustres, sans épargner même les généraux d'armée, comme autrefois à Athènes ceux qui se faisaient porter par les rues dans un tombereau, disaient des quolibets et faisaient des railleries piquantes contre tous les passants : aujourd'hui ils se contentent de chanter des vers qu'ils composent sur le

¹⁵⁵⁹ Montanari 1997, p. 6-10.

champ. J'ai vu même aux funérailles des personnes de distinction, principalement de ceux qui laissaient de gros biens après leur mort, [...] des chœurs de satyres qui marchaient devant le corps avec le reste de la pompe funèbre, en dansant la sikinnis. »¹⁵⁶⁰

La présence d'un pugiliste victorieux à gauche sur la paroi gauche de la tombe n° 494 dite des Augures (ill. 652) et de pugilistes s'affrontant au centre de la même paroi permet de relier le personnage parodique au même type de boxe. Alors que le premier danse sa victoire, en levant les poings et en reprenant ainsi la gestuelle du pugilat comme sur la paroi droite de la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre à Tarquinia, ou la n° 525 dite del Colle Casuccini à Chiusi (ill. 232), le personnage positionné à droite sur la paroi gauche de la tombe n° 494 dite des Augures danse de même l'affrontement, mais de manière parodique. Dans les deux cas, il s'agit de détournement. Le premier détournement clôture cependant un affrontement et marque la victoire. Alors que le second constitue un détournement marginal.

III.A.3.2.1.2.6. La question du *Phersu* : acteur marginal et investi.

Les travaux menés sur ce personnage masqué, que l'on relève exclusivement dans l'iconographie étrusque, ont proposé de voir la présence d'une action mimée et parodique en Italie préromaine¹⁵⁶¹. Le traitement du masque, de teinte foncée et pourvu d'une longue barbe, ainsi que le vêtement revêtu – tacheté comme une peau animale dans la tombe n° 518 dite du Coq à Tarquinia (ill. 12), invite à y voir un personnage proche de l'animal et en particulier du

¹⁵⁶⁰ Denys D'Halicarnasse, *Antiquités Romaines*, VII, 13, 7 : « Οὐ μόνον δ' ἐκ τῆς ἐναγωνίου τε καὶ κατεσπουδασμένης ὀρχήσεως τῶν χορῶν, ἢ παρὰ τὰς θηηπολίας τε καὶ πομπὰς ἐχρῶντο Ῥωμαῖοι, τὸ συγγενὲς ἂν τις αὐτῶν τὸ πρὸς τοὺς Ἑλληνας ἴδοι, ἀλλὰ καὶ ἐκ τῆς κερτόμου καὶ τωθαστικῆς. Μετὰ γὰρ τοὺς ἐνοπλίους χοροὺς οἱ τῶν σατυριστῶν ἐπόμενον χοροὶ τὴν Ἑλληνικὴν εἰδοφοροῦντες σίκιννιν. Σκευαὶ δ' αὐτοῖς ἦσαν τοῖς μὲν εἰς Σιληνοὺς εἰκασθεῖσι μαλλωτοὶ χιτῶνες, οὓς ἔνιοι χορταίους καλοῦσι, καὶ περιβόλαια ἐκ παντὸς ἄνθους· τοῖς δ' εἰς Σατύρους περιζώματα καὶ δοραὶ τράγων καὶ ὀρθότριχες ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς φόβαι καὶ ὅσα τούτοις ὅμοια. Οὗτοι κατέσκωπτόν τε καὶ κατεμμοῦντο τὰς σπουδαίας κινήσεις ἐπὶ τὰ γελοιότερα μεταφέροντες. Δηλοῦσι δὲ καὶ αἱ τῶν θριάμβων εἴσοδοι παλαιὰν καὶ ἐπιχώριον οὖσαν Ῥωμαίοις τὴν κέρτομον καὶ σατυρικὴν παιδίαν. Ἐφεῖται γὰρ τοῖς κατάγουσι τὰς νίκας ἰαμβίζειν τε καὶ κατασκώπτειν τοὺς ἐπιφανεστάτους ἄνδρας αὐτοῖς στρατηλάταις, ὡς Ἀθήνησι τοῖς πομπευταῖς τοῖς ἐπὶ τῶν ἀμαξῶν πρότερον ἅμα {τοῖς} σκώμμασι παροχοῦμένοις, νῦν δὲ ποιήματ' ἄδουσιν αὐτοσχέδια. Εἶδον δὲ καὶ ἐν ἀνδρῶν ἐπισήμων ταφαῖς ἅμα ταῖς ἄλλαις πομπαῖς προηγουμένους τῆς κλίνης τοὺς σατυριστῶν χοροὺς κινουμένους τὴν σίκιννιν ὀρχησιν, μάλιστα δ' ἐν τοῖς τῶν εὐδαιμόνων κήδεσιν. Ὅτι δ' οὔτε Λιγύων οὔτ' Ὀμβρικῶν οὔτ' ἄλλων τινῶν βαρβάρων τῶν ἐν Ἰταλίᾳ κατοικούντων εὐρημα ἢ σατυρικὴ παιδίαν καὶ ὀρχησις ἦν, ἀλλ' Ἑλλήνων, δέδοικα, μὴ καὶ ὄχληρὸς εἶναί τισι δόξω, λόγοις πλείοσι πιστοῦσθαι ὁμολογούμενον πρᾶγμα βουλόμενος. »

¹⁵⁶¹ Les travaux, depuis ceux de Janos G. Szilágyi en 1981, ont été nombreux : Akerström 1970, p. 62-72 ; Altheim 1929, p. 35-52 ; Baldi 1961, p. 131-135 ; Blome 1986, p. 97-108 ; Caffarello 1966, p. 85-89 ; Emmanuel-Rebuffat 1997, p. 55-67 ; Emmanuel-Rebuffat 1983, p. 421-438 ; Jannot 1993c, p. 282-320 ; Jannot 1984b, p. 45-46 ; Montanari 1997, p. 5-22.

satyre. Pour Jean-René Jannot, la dimension rituelle et parodique du personnage ne fait pas de doute, ce que nous tendons à suivre¹⁵⁶². Mais c'est son caractère hybride qui retient en particulier notre attention et qui doit être compris au prisme du rituel dans lequel il apparaît¹⁵⁶³. Sur ce point nous tendons à suivre en tous points les travaux menés par Jean-René Jannot, qui y voit un acteur efficace, pourvu probablement d'une fonction sacerdotale. Dans ce cadre, le port d'attributs renvoyant à des figures hybrides invite à des parallèles ethnographiques qui, pour la danse du *Phersu* sont nombreux, étant donné que les danses masquées et grossières se rencontrent communément et de manière constante d'une culture à une autre. Les personnages représentés ont d'ordinaire des traits monstrueux et sont employés dans des narrations, allégories religieuses ou politiques, et mises en scène dramatisées. Ces dernières revêtent la forme de fêtes populaires et urbaines qui, bien que souvent licencieuses, sont ponctuellement autorisées. Les personnages masqués sont alors des représentations de défunt ou d'entités divines néfastes ou au contraire propitiatoires. Sur ce point la danse de la *Diablada*, ou danse du diable, dans la ville minière d'Oruro en Bolivie, voit la personnification ponctuelle du diable, à l'occasion de fêtes populaires, contre laquelle la population se doit de se protéger (ill. 418)¹⁵⁶⁴. La danse contribue ainsi, en chassant collectivement un élément perturbateur, à réaffirmer le lien social. L'étude du *Phersu* dans l'iconographie révèle une utilisation plurielle du personnage. Ce dernier apparaît dans des scènes de danse : il a alors une fonction parodique. Les travaux de Denise Emmanuel-Rebuffat ont permis de proposer que le *Phersu* représenté à droite sur la paroi droite de la tombe des Augures à Tarquinia était engagé dans une scène qui reproduisait l'épisode d'Héraclès capturant Cerbère, Héraclès étant personnifié par le personnage à la tête encapuchonnée. Dans ce « drame sacré »¹⁵⁶⁵, le *Phersu* tient un rôle de premier plan : il constitue un personnage lié au monde infernal et souterrain, la scène se déroulant aux Enfers. La pluralité des scènes dans lesquelles il apparaît permet de déterminer qu'il était appelé à jouer des rôles variés mais que tous ces rôles se rejoignaient par leur caractère mimétique,

¹⁵⁶² Jannot 1993c, p. 286 : « L'iconographie étrusque archaïque nous représente des hommes, qui souvent semblent danser ou courir, et portent des masques ou parfois des attributs animaux. Leur contexte, quand il y en a un, est celui de cortèges ou de groupes de danseurs. A ce point de nos certitudes il ne nous semble pas légitime d'y voir nécessairement des figurants ou des danseurs masqués, encore moins des acteurs. En revanche il faut admettre qu'ils ont une fonction « rituelle », qu'ils assument un rôle à caractère religieux. Mais cette expression est si vague qu'on pourrait y voir un dérobade. Leur fonction, que le contexte représentatif permet modestement d'encadrer, pouvait être mimétique et représentative. De toutes manières dans les lignes qui précèdent, nous en avons distingué au moins deux variétés (loup et bovin), mais plus probablement quatre (loup, bovin, lion et équidé). »

¹⁵⁶³ Comme le note aussi Jean-René Jannot : cf. Id., p. 283 : « Ils témoignent du besoin de représenter des figures hybrides, imaginaires, mais peut-être réelles, dans l'Etrurie de la fin du VI^e siècle. »

¹⁵⁶⁴ Pour une étude de cette danse, se reporter à Núñez-Regueiro-Rodriguez 2012.

¹⁵⁶⁵ Emmanuel-Rebuffat 1983, p. 429.

parodique et théâtral. Dans ce cadre, et avec l'apport de comparaisons ethnographiques¹⁵⁶⁶, il nous apparaît que le *Phersu* tend à personnifier des entités surhumaines ou inhumaines, et constituerait alors un acteur investi d'une efficacité rituelle qui le positionne en marge de l'ensemble des acteurs de la danse.

III.A.3.2.1.2.7. Le *Phersu* mis en image. Programme « enveloppe » et propitiatoire de la tombe des Augures à Tarquinia.

Dans l'image, la représentation du *Phersu* nous apparaît constituer de même un élément marginal. Dans la tombe des Augures en particulier, la composition du programme et l'agencement des différentes figures laisse supposer une structure visuelle en chiasme. Il s'avère en effet que le *Phersu* représenté dans une danse sportive à droite sur la paroi gauche de la tombe, doit être mis en parallèle avec celui qui compose la scène aux Enfers dans la partie droite de la paroi droite. Par la présence d'un tel personnage, les deux scènes en effet se répondent, et dans les deux cas le personnage renvoie selon nous à un espace marginal. Nous verrions dans le premier *Phersu* une allusion aux satyres gesticulant et bondissant. La teinte de l'étoffe revêtue apparaît satyresque et ainsi dionysiaque. Pour le second *Phersu*, nous reprenons les résultats avancés par Denise Emmanuel-Rebuffat en 1983. Nous relevons qu'au centre des deux parois latérales, les scènes sont construites de manière très semblable : deux athlètes s'affrontent de part et d'autres de bassins posés au sol¹⁵⁶⁷. Sur la paroi droite, il s'agit de lutteurs. Sur la paroi gauche, il s'agit en revanche de pugilistes d'après le traitement des membres inférieurs¹⁵⁶⁸. La disposition de ces deux groupes de lutteurs fait écho aux deux personnages masculins engagés dans des gestes de lamentation sur la paroi du fond, de part et d'autre d'une porte feinte. La porte étant représentée de l'extérieur¹⁵⁶⁹, les deux personnages en marqueraient ainsi le seuil. Les corps sont en effet face à face, et la gestuelle se répond d'un personnage à l'autre. La position des pugilistes au centre de la paroi latérale gauche est

¹⁵⁶⁶ Núñez-Regueiro 2012, p. 96 : au sujet de la *Diablada*, l'auteur affirme qu'« A la période coloniale, cette conception de la danse comme expression religieuse était désignée par le terme quechua *taki*, dont la traduction a été associée à la danse, le chant, l'ébriété et le prestige. Le *taki* connaît un développement particulier aux XVIIe et XVIIIe siècles, comme moyen d'expression privilégié pour les indigènes sur le plan religieux et social. Il prit finalement une forme perçue comme contestataire, celle du *Taki Oncoy*, « la maladie de la danse », au cours de laquelle les indigènes diront être possédés par les *huacas*, les entités sacrées andines. C'est à cette période que les masques et les costumes investis par les *huacas* se seraient progressivement affirmés comme des objets rituels autorisant une relation physique directe avec le divin. »

¹⁵⁶⁷ Pour une identification des bassins, et en particulierité de l'indication de leur matière dans l'image, cf. Jannot 1995c.

¹⁵⁶⁸ Pour une étude de la tombe n° 494 dite des Augures, se reporter aux travaux de Jean-Paul Thuillier sur le sport en Italie préromaine, cf. Thuillier 1985a, et en particulier p. 122-123 et p. 277 279.

¹⁵⁶⁹ Jannot 1984c, p. 275.

exceptionnelle. Elle connaît un développement important entre la fin du VI^e siècle et le début du VI^e siècle avant J.-C. sur la paroi d'entrée, de part et d'autre de la porte d'accès à la tombe, marquant ainsi, eux aussi, le seuil de la tombe. Ainsi, nous verrions dans la partie centrale des parois latérales et de celle du fond de la tombe n° 494 dite des Augures, des représentations symboliques de seuil, autour desquelles se développent des scènes disposées en chiasme. Les *Phersu* renverraient à un espace marginal. Dans ce cadre, comment interpréter les personnages positionnés dans les parties gauches des deux parois latérales ? Il s'avère selon nous qu'elles se rejoignent toutes deux par le thème sélectionné. Sur la paroi gauche, le pugiliste est représenté dans l'expression de sa victoire. Sur la paroi droite, le personnage masculin barbu est vêtu de pourpre, comme le *Phersu* représenté sur la paroi gauche et il dirige ses gestes et son regard vers la paroi du fond. Ce personnage est accompagné d'un petit personnage vêtu d'une tunique tachetée qui porte un siège de forme curule, telle qu'elle se développera à une époque postérieure. Parmi les insignes de pouvoir emprunté aux Etrusques, les Romains ont utilisé la *sella curulis*, dont la particularité était d'avoir les pieds croisés. Dans la tombe des Augures, le petit personnage qui tient le siège désigne de sa main le personnage masculin barbu qui avance devant lui, signifiant ainsi l'attribution du siège qu'il porte. Nous verrions ainsi, de même, l'expression d'une victoire mais au travers de l'exhibition d'attributs de pouvoir dont la possession est toute désignée. Nous rejoignons Mario Torelli quant à son interprétation du programme des tombes tarquiniennes et de l'agencement de leurs images. L'exemple le plus probant est celui de la tombe n° 496 dite des Inscriptions (ill. 60) dans laquelle des portes feintes jalonnent l'espace tout en créant un axe horizontal visuel de la paroi d'entrée à la paroi du fond¹⁵⁷⁰. Nous verrions dans la tombe des Augures une alternance régulière, sans tenir compte dans un premier temps de la paroi du fond, entre scènes de seuil marquées par les athlètes, scènes marginales représentées par les *Phersu*, et scènes de victoire. L'alternance crée un parcours symbolique, que nous résumons comme suit : Seuil → Marge → Victoire, et qui est traversé par l'axe horizontal formé de l'entrée de la tombe et la porte feinte représentée sur la paroi du fond de la tombe. Cette dernière, du fait de la distinction de grosses traverses cloutées et de couvre-joints que l'on ne peut voir que de l'extérieur, constituerait une porte vers un autre espace qu'indique le personnage masculin par une gestuelle équivoque à gauche sur la paroi droite de la tombe. Le programme qui compose ainsi les parois latérales a été pensé en chiasme, autour du défunt qui devait prendre place au cœur de la tombe. Nous verrions ainsi un programme propitiatoire, qui assurait à la tombe une

¹⁵⁷⁰ Torelli 1999, et en particulier p. 150-156.

fonction médiatrice et éternisait les effets du rituel funéraire de manière à assurer le non-retour du défunt parmi les vivants.

III.A.3.2.1.3. Cas-limites : la victoire au combat.

Comme souligné sur la paroi gauche de la tombe n° 494 dite des Augures à Tarquinia (ill. 652), la victoire au combat de pugilat se manifeste par une danse effectuée par le vainqueur. Cette dernière consiste à lever les poings, et ainsi à reproduire une gestuelle de pugilat, à en mimer certains mouvements, et à lever haut en avant l'un des membres inférieurs. La paroi droite de la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre, la tombe n° 525 dite del Colle Casuccini (ill. 232) et l'amphore n° 242 (ill. 421) en offre chacune un exemple. Dans la première, le vainqueur au pugilat est positionné en avant du baldaquin qui protège les personnages au banquet et le catafalque sur la paroi du fond. Le vaincu, avec le visage ensanglanté, est positionné en arrière du vainqueur, à l'entrée du baldaquin. Vaincu et vainqueur, dans des postures opposées, d'affliction pour l'un et d'exultation pour l'autre, s'éloignent et se tournent ainsi le dos. Sur l'amphore n° 242 au contraire (ill. 421), les deux adversaires sont toujours de face. Alors que celui à droite sur la face A est dans une attitude maîtrisée, le personnage à gauche a les mains portées vers le bas et le membre inférieur en avant est levé haut. Ainsi, alors que Jean-René Jannot se limitait à y voir une mimique de combat sans réussir à en comprendre la finalité¹⁵⁷¹, il nous apparaît évident désormais que les postures mentionnées relèvent de la danse et de la victoire. Le sentiment créé par la victoire conduit à une gesticulation de l'exultation.

III.A.3.2.2. Les danses armées processionnelles.

III.A.3.2.2.1. Points de repère.

Par danse armée processionnelle, nous entendons les files de personnages armés qui se déplacent d'un point à un autre et dans un même sens de direction. La question des cortèges armés a fait l'objet d'études ponctuelles. C'est le cas pour les reliefs de Chiusi, parmi lesquels

¹⁵⁷¹ Jannot 1985b, p. 73 : « Cette danse de la boxe est précisément celle qu'exécutent les boxeurs qui n'ont pas d'adversaires, celui de la Tombe du Lit Funèbre, peut-être celui de la Tombe del Colle, très probablement celui de la Tombe della Scimmia. Mais il ne s'agit sans doute plus d'un entraînement, il n'est plus question de s'échauffer avant le combat : à la Tombe du lit funèbre, celui-ci a déjà eu lieu. Ce n'est plus alors qu'une mimique du combat, dont la finalité nous échappe. »

deux objets accueillent des personnages armés qui se suivent. Les armes tenues dans ces cortèges sont variées. Elles sont tenues selon trois modalités : (1) le port seul d'un bouclier, (2) le port seul d'un objet long et effilé assimilable à une lance ou un bâton, et (3) le port d'un armement de type hoplitique, à savoir le casque à cimier, la lance, le bouclier, les cnémides et éventuellement une cuirasse¹⁵⁷². Nous incluons ces cortèges dans l'étude car la gestuelle effectuée par les personnages engagés dans les files armées exécutent une gestuelle qui nous apparaît chorégraphiée.

III.A.3.2.2.2. Le port seul du bouclier.

Les scènes de cortège armé dans lequel les acteurs sont pourvus du seul bouclier apparaissent dans la deuxième moitié du VIII^e siècle avant J.-C., en Etrurie intérieure, et plus exactement à Bisenzio. Nous relevons un hiatus de deux siècles, au VII^e et au VI^e siècle avant J.-C., avant que ces cortèges ne réapparaissent à la fin du VI^e siècle, et dans la deuxième moitié du Ve siècle avant J.-C. La représentation est toujours la même : des personnages masculins se suivent. Ils portent vers l'avant un bouclier circulaire, tandis que la main levée et portée en arrière est fermée en poing. Sur l'épave de l'*oenochos* n° 339 (ill. 422), cinq personnages se dirigent vers la gauche. Ils sont représentés dans une même posture, créant ainsi une répétition visuelle. Certains éléments dans l'image, tels que les motifs sur le bouclier et les motifs végétaux dans le champ de l'image, nous permettent de préciser le mouvement qui est suggéré dans l'image. Alors que sur l'*oenochos* mentionnée (ill. 422), la posture est adaptée à une surface plane, sur l'urne n° 001 en bronze de Bisenzio (ill. 244), la main fermée en poing, qui apparaît en arrière du corps dans une représentation en deux dimensions, et celle tenant un bouclier, portée en avant dans une représentation sur une surface plane, sont positionnés de part et d'autre des personnages. La main fermée en poing ne tient aucun objet contendant. Elle est alors brandie vers le haut. Les études menées sur les danses armées, et en particulier sur les danses saliennes, ont démontré l'existence de frapement de boucliers à l'aide de lance ou d'épée¹⁵⁷³. C'est aussi le mouvement que l'on prête aux Courètes autour de l'enfant Zeus afin

¹⁵⁷² Sur l'armement hoplitique, cf. Anderson 1999. Sur la tradition hoplitique, cf. Anderson 1970 et Vidal-Nacquet 1999. Enfin, sur les techniques de combat hoplitiques, cf. Krentz 1999.

¹⁵⁷³ Bloch 1958, p. 709 : « Certains aspects du rituel salien méritent examen. Ainsi, quelques mots s'imposent sur les caractères particuliers des danses exécutées ; elles comprenaient trois éléments divers, qui se fondaient dans le même rythme : les pas, les heurts des boucliers frappés de la lance, le chant. » Sur la danse salienne, cf. par exemple Ovide, *Fastes*, III, 260 ; Cirilli 1913 ; Gerschel 1950 ; Helbig 1906 ; Lambrechts 1946 ; Le Bonniec 1969. Pour l'armement, et en particulier les boucliers, cf. Le Bonniec 1969, p. 101-102 : « ils portent le bouclier ovale, échancré de chaque côté, en forme de huit, qui ressemble au bouclier « mycénien », et aussi la longue lance archaïque ; ils ont la trabée, vêtement militaire de couleur pourpre, une cuirasse de métal et un casque. »

de le protéger¹⁵⁷⁴. Ici cependant, la lance et l'épée sont absentes, ce qui laisserait supposer que le poing seul est utilisé pour frapper sur le bouclier. C'est l'hypothèse qui apparaît la plus probable à partir de l'étude de l'urne de Bisenzio. Et sur l'*oenochos* n° 339 (ill. 422), c'est ce à quoi la construction de l'image fait écho.

Nous relevons en effet que les boucliers tenus par les personnages masculins sont pourvus en leur centre d'un motif circulaire rouge. Alors que l'ensemble des personnages et des objets sont en vernis noir, le centre du bouclier, qui doit recevoir le poing – et ainsi amortir les chocs répétés –, est mis en relief par l'apposition d'une teinte différente. C'est aussi cette teinte qui est utilisée et appliquée au centre des motifs végétaux positionnés entre les deuxième, troisième, quatrième et cinquième personnages. L'étude de ces motifs végétaux laisse entrevoir leur fonction narrative dans l'image, qui est mise en parallèle avec le bouclier sur l'*oenochos* n° 339. L'étude de l'aryballe **XXX** (ill. 476) permet de distinguer deux groupes d'individus : l'un féminin, le second masculin. Tous deux se suivent en un chœur. Certaines images laissent deviner que les pas masculins pouvaient être amples, vifs, bondissants et ostentatoires, tandis que les pas féminins étaient plus petits et mesurés¹⁵⁷⁵. Sur l'aryballe mentionné (ill. 476), nous relevons la présence importante de motifs végétaux qui viennent tapisser le champ de l'image, tout autour des différents personnages. Ces motifs présentent cependant des différences, qu'ils soient positionnés parmi les personnages féminins ou parmi les personnages masculins. Autour des figures féminines, ceux-ci en effet sont graciles et fins, tandis que ceux autour des figures masculines sont larges et plus grossiers. Ces différences visuelles ne sont pas anodines. Sont-elles à rattacher aux pas de danse ? Ces motifs concourent-ils à rendre la cadence des différents pas selon le genre ? Cela nous apparaît fort probable. Sur l'*oenochos* n° 339 (ill. 422), les motifs végétaux relevés entre les deuxième, troisième, quatrième et cinquième personnages, comportent le même aplat rouge en leur centre à l'image des boucliers tenus par les acteurs, créant ainsi un effet miroir. Ces motifs, que l'on suppose à première vue de nature végétale, forment une série de rayons concentriques. A partir de l'étude et de l'interprétation de l'aryballe mentionné ci-dessus (ill. 476), nous tendons à voir dans ces motifs végétaux une allusion au choc porté par les poings sur les boucliers. Ce choc produirait un son double, sourd dans un premier temps, du fait de

Les acteurs étrusques ne répondent en revanche pas à la description qui est faite des danseurs saliens. Lorsque, dans de rares cas, le bouclier trilobé est présent dans l'image, le danseur est alors nu, uniquement pourvu du casque à cimier et de la lance, tel un danseur de pyrrhique.

¹⁵⁷⁴ Delavaud-Roux 1993, p. 44 : « L'iconographie nous présente le geste type des Courètes, celui de frapper l'épée contre le bouclier. »

¹⁵⁷⁵ Point que l'on note sur l'*oenochos* n° 334 attribuée au Peintre des Chevaux Allongés.

l'impact et de l'aspiration de l'onde de choc, et rayonnant dans un second temps, lorsque le choc se propage vers les bords du bouclier, le fait vibrer, avant de se diffuser.

III.A.3.2.2.3. L'armement hoplitique.

C'est ainsi le mouvement cadencé et bruyant que nous proposons de voir aussi sur l'épaule de la face A de l'amphore n° 186 (ill. 423), et le relief n° 427 (ill. 409) et le relief B' II 1¹⁵⁷⁶ conservé à Rome (ill. 424). Les acteurs sont cependant cuirassés, coiffés d'un casque à cimier et de cnémides. La position du membre supérieur porté en arrière peut de plus varier, comme sur l'amphore n° 186, sur laquelle il est tourné vers le bas et non vers le haut. C'est ce mouvement que l'on rencontre aussi sur le bulbe de Marzabotto (ill. 107). L'acteur est cependant isolé dans un cortège de cavaliers. Le port seul du bouclier peut dans certains cas être lié aux scènes de course en bouclier¹⁵⁷⁷. Sur l'une des deux faces de l'amphore panathénaïque MN 704 conservée au musée du Louvre à Paris (ill. 425), trois personnages masculins se dirigent vers la droite. Le mouvement est celui de la course : les membres inférieurs sont fortement écartés, celui porté en arrière est levé haut, le pied porté en avant est sur la pointe. Tous les trois tiennent un bouclier qui est porté vers l'avant. Cette scène diffère cependant des scènes de danse armée processionnelle en raison du traitement des membres inférieurs qui renvoie à un contexte de course, de la position du membre supérieur porté vers le bas qui est ramené près du buste et de l'inclinaison du buste vers l'avant.

La petitesse évidente des boucliers dans la majorité des représentations amène de plus à questionner autrement leur fonction. Marie-Hélène Delavaud-Roux a évoqué à partir de la base de Xénoklès (ill. 426) la question du mime de tenir une lance, plutôt que de frapper sur le bouclier¹⁵⁷⁸. Sur la base cependant, les corps sont contorsionnés, laissant supposer un tournoiement sur eux-mêmes, rendant ainsi difficile le port d'un objet long et effilé tel qu'une lance. Plutôt que de voir un frapement de bouclier dans les œuvres relevées, est-il possible

¹⁵⁷⁶ Dénomination Jannot 1984a. L'objet est conservé au Deutsches Archäologische Institut à Rome. Cf. Jannot 1984a, p. 32 et fig. 129-131.

¹⁵⁷⁷ Delavaud-Roux 1993, p. 578 : « Une confusion, assez fréquemment, a été faite avec la série des hoplitodromes, très souvent représentés, eux aussi, en compagnie d'un joueur de flûte : l'erreur est facile à éviter si l'on remarque que les hoplites participant à la course en armes ne portent jamais la lance, mais seulement le bouclier. » Cf. aussi l'article de Giovannangelo Camporeale sur la course armée en Etrurie : Camporeale 1993.

¹⁵⁷⁸ Delavaud-Roux 1993, p. 104 : « Sur la base de Xénoklès, les pyrrhichistes sont en ligne mais disposés deux par deux, chaque danseur faisant face à l'un de ses voisins mais tournant le dos à l'autre. Le bouclier est tenu dans la main gauche, tandis que la main droite mime le geste de tenir la lance. Le buste présente une torsion importante, vu de face chez les uns, de dos chez les autres. »

d'envisager une gestuelle similaire ? L'étude de l'*oenochosé* n° 339 (ill. 422) empêche toutefois cette analyse. La base de Xénoklès est particulière dans le sens où les acteurs ne constituent pas un cortège mais se présentent selon des orientations différentes, se faisant face, ou se tournant le dos. Ainsi, pour la petitesse des boucliers, nous tendons à suivre les travaux de Jacques Heurgon qui distingue cette caractéristique comme une attestation de leur fonction rituelle puisque non défensive¹⁵⁷⁹. C'est la danse et la gesticulation que permettent en définitive la légèreté de ces objets, comme l'a supposé Raymond Bloch¹⁵⁸⁰ puis démontré Jean-Claude Poursat¹⁵⁸¹. Dans tous les cas, c'est l'idée de cortège bruyant et ostentatoire qui prime.

Sur l'urne n° 001 de Bisenzio (ill. 244, 341 et 643), le cortège est situé entre un personnage dont les poignets sont ostensiblement liés et un groupe composé d'un cervidé tenu par la queue par un petit personnage et en face duquel se tient une figure plus grande pourvue à la fois d'une masse et d'un objet long et effilé. La danse armée processionnelle entre le prisonnier et la scène de sacrifice¹⁵⁸² apparaît comme un cortège ostentatoire et bruyant qui mène le prisonnier vers le sort sanglant qui l'attend. Le cortège constitue, en plus d'être un cortège triomphal, le défilé d'un condamné. Le fracas des poings sur les boucliers devait conférer à la scène un caractère particulièrement solennel, effrayant, mortifère et dissuasif. Les similitudes qu'entretient ce cortège avec ceux relevés sur l'*oenochosé* n° 339 (ill. 422), l'amphore n° 186 (ill. 423), le relief n° 427 (ill. 409), le relief B' II 1 conservé à Rome (ill. 424), et le bulbe de Marzabotto (ill. 107) invitent à y voir une fonction analogue : un cortège ostentatoire, solennel et effrayant qui conduit d'un point à un autre et marque le passage à un état irréversible.

¹⁵⁷⁹ Bloch 1958.

¹⁵⁸⁰ Id., p. 24 : « La protection au combat demeurant très peu probable, il faut supposer que le bouclier servait réellement, non pas au combat, mais seulement à la parade, à la gesticulation, en un mot à la danse guerrière. Dans les populations primitives, la danse en armes a toujours eu, on le sait, une importance considérable et les gesticulations de guerriers, dansant tout en brandissant leurs lances et en frappant avec elles sur leurs boucliers, ont justement attiré l'attention des historiens et des sociologues. Mimique de la guerre, destinée, par magie imitative, à la rendre favorable pour son parti et funeste aux ennemis, ou bien pratiques destinées, grâce aux sons violents obtenus par le cliquetis et le fracas du métal entrechoqué, à faire fuir les mauvais esprits et à assurer ainsi la prospérité de la tribu et la richesse des moissons ? En un mot, rite magique de guerre ou rite agraire de purification ? On a disputé là-dessus. Je pense, pour ma part, que les deux explications sont sans doute valables suivant les époques. Et j'ai tenté ailleurs de le démontrer en ce qui concerne la plus lointaine histoire du rituel salien. »

¹⁵⁸¹ Poursat 1968, p. 62. L'auteur relève aussi un passage de Xénophon (*Anabase*, VI, I, 9) : (...) « Un Mysien entra ensuite avec un bouclier léger à chaque membre supérieur. Il se mit à danser, et tantôt il avait l'air de combattre contre deux adversaires, tantôt il maniait ses boucliers comme s'il n'en avait qu'un seul, tantôt aussi il tournait sur lui-même et faisait la culbute sans lâcher ses armes : c'était un beau spectacle » (trad. Masqueray). »

¹⁵⁸² D'après Adriano Maggiani en effet, le groupe autour du bovidé serait engagé dans des postures qui annoncent le sacrifice à venir de l'animal. Cf. Maggiani 1997a, p. 439-440.

Sur la pyxide n° 117 de la Pania (ill. 58), trois hoplites qui portent une de leurs mains à la tête sont positionnés entre un cavalier nu et un guerrier en train de monter sur un char. Il s'agit là aussi d'une scène de cortège. La répétition de la gestuelle invite à y voir aussi une danse armée processionnelle qui ferait le lien entre le cavalier nu et le guerrier partant à la guerre, tout en soulignant, par le geste effectué, et déjà souligné, l'éloignement de ce dernier. Nous reviendrons sur cette scène.

III.A.3.2.2.4. Le port seul d'une arme contendante.

Parallèlement au cortège composé de figures tenant un bouclier localisé sur l'épaule, l'urne n° 001 de Bisenzio accueille un cortège composé de figures qui tiennent entre les mains et en avant du corps un objet long et effilé. Ce second cortège est positionné sur le couvercle de l'objet, autour d'une figure monstrueuse. Nous retrouvons un écho à ce cortège sur le couvercle de l'urne n° 002 (ill. 427). Ainsi, les seuls exemples de ce type de cortège se situent dans la deuxième moitié du VIII^e siècle avant J.-C. en Etrurie intérieure. Alors que le premier cortège sur l'épaule de l'urne de Bisenzio accompagnait un prisonnier vers sa mort sanglante, le second cortège entoure une figure monstrueuse. S'agit-il de délimiter l'espace de la figure ? S'agit-il de délimiter l'espace du sacrifice, sur l'épaule, et l'espace monstrueux ? En l'absence d'éléments de comparaison probants, le cortège doit être compris en lien avec celui composé de personnages qui lèvent un bouclier et portent leur poing au centre de l'objet défensif.

III.A.3.2.3. Le combat rituel I : de l'affrontement mis en scène.

III.A.3.2.3.1. Points de repères. Éléments distinctifs et historiographie.

En 1987, Giovannangelo Camporeale a soulevé pour certaines scènes de danse armée la question du mime, comme sur l'hydrie B 61 conservée au British Museum à Londres (ill. 100) sur laquelle deux personnages armés en pied se font face tandis que deux autres, de petite taille, sont des postures différentes. Le premier saute sur le bouclier du personnage à gauche sur l'image. Le second est à terre et « data la posizione « a ponte », sarà anche un giocoliere »¹⁵⁸³. La présence d'un volatile sur le visage de ce dernier, en train de lui picorer

¹⁵⁸³ Camporeale 1987, p. 34.

un œil ou tout autre élément, nous laisse penser cependant que le personnage à terre serait mort. Il ne serait pas représenté « faisant le pont », mais serait plutôt figé dans une posture désarticulée par la raideur cadavérique. La présence de l'oiseau indiquerait un état de putréfaction, et donc sa mort. La présence de ce corps indique ainsi la violence de l'échange armé entre les personnages, ce qui est cependant nuancé par le petit personnage qui bondit sur le bouclier du guerrier à gauche sur l'image. Ainsi, nous verrions dans cet échange un combat rituel et théâtralisé au cours duquel les blessés et les morts existaient. Nigel Spivey avait relevé la présence de ces petits personnages, « essential to the spectacle, even at their own risk »¹⁵⁸⁴. Il devait exister des combats armés ritualisés, théâtralisés et esthétisés, mais qui comportaient une part de danger, et ainsi dont les limites avec la performance et la danse armée étaient particulièrement floues. Comme Nigel Spivey le souligne d'ailleurs, « one could understand the range of functions covered by the armed dance, and also how easily it might slip into a type of ritual combat »¹⁵⁸⁵. Même si le combat était théâtralisé, la mort pouvait être présente¹⁵⁸⁶.

Ainsi, le caractère théâtralisé du combat est marqué par la présence même de certains personnages, et en l'occurrence ceux de petite taille que nous identifions comme des enfants. Nous relevons d'autres détails tels que l'absence totale d'armement en dehors du bouclier et/ou d'une arme contendante. L'absence de protections telles que casque, cuirasse et cnémides permet de noter la faible empreinte belliqueuse et ainsi d'affirmer qu'il s'agit d'une scène de danse armée. La présence, de plus, d'une étoffe portée sur les membres supérieurs à la manière de banqueteurs ou de komastes invite à rattacher certaines scènes d'affrontement à la performance esthétisée de banquet. Enfin, le port de ce que nous identifions comme des plumes sur les boucliers renforce l'interprétation de combat théâtralisé. Nous relevons chez Denys D'Halicarnasse la mention de plumes qui ornaient, dans les danses armées, le casque

¹⁵⁸⁴ Spivey 1988b, p. 600.

¹⁵⁸⁵ Id., p. 599. A ce sujet, voir aussi Hérodote, II, 63 et IV, 180 qui évoque des combats semblables en Egypte et en Afrique du Nord. Pausanias relève de telles performances à Trézène, cf. II, 32, 4, et à Sparte, cf. III, 14, 8.

¹⁵⁸⁶ Nigel Spivey propose un rapprochement avec les jeux romains de gladiateurs. Cf. Spivey 1988b, p. 599-600 : « Even though such combat was, in a sense, artificial, and fatalities allegedly rare, blood was spilled: but the contexts for these '*Sham-Fights*' are varied – some may have occurred as part of funerary celebrations (and hence, by Roman tradition, Etruscan practices gave rise to gladiatorial spectacles), but others were bound up with local cults, agrarian purification rites and the passage of seasons. In the conspectus of material assembled here, one thing seems clear. The Etruscan painters, whose vases are destined if not intended for deposition in tombs, are presenting something that is not a straight fight. It does not come within the boundary of hoplite combat, nor does it fall into some standard genre iconographically (e.g. 'Departing Warrior'). Nor can it be part of everyday life. In other words, it occupies the 'ambiguous boundary zone' of the ritual and the sacred to which so much of the subjects of Etruscan tomb-painting must belong: neither wholly real nor wholly unreal, neither natural nor supernatural. And this is ultimately the reason why elements in the evidence point to something quite different from the simple agonistic exercise of the greek pyrrhic. »

des guerriers¹⁵⁸⁷. Sur un *skyphos* corinthien provenant de Thasos (ill. 428), plusieurs guerriers sont disposés en file. Le personnage le mieux conservé, comme le relève Marie-Hélène Delavaud-Roux, porte des plumes sur son casque¹⁵⁸⁸. Ces plumes se retrouvent dans l'iconographie étrusque mais positionnées au contraire sur le bouclier, divergeant ainsi nettement de la pratique grecque¹⁵⁸⁹. Comme le souligne Nigel Spivey, Dominique Frère et Laurent Hugot, ces grandes plumes, qui apparaissent pour la première fois dans les représentations du Peintre de Micali et qui ne comportent aucun parallèle iconographique, constituent un élément distinctif de la danse armée en Etrurie¹⁵⁹⁰. Un passage d'Aristophane nous invite à penser que le port de plumes est à relier à un contexte de représentation. Dans *Les Acharniens*, Lamachos, qui rentre du combat et s'installe au banquet, demande à son esclave de lui porter une boîte afin d'y déposer ses plumes, dites aussi « aigrettes ». Il s'agit de toute évidence d'objets de prestige auxquels une attention particulière est portée et qu'il convient de protéger. La position des plumes sur le casque dans la pratique guerrière grecque confère de plus un aspect effrayant. Certaines mentions en effet dans *Les Acharniens* d'Aristophane vont dans ce sens¹⁵⁹¹.

Les plumes tendent ainsi à conférer à celui qui les porte un charisme certain et un aspect qui vise à impressionner les adversaires. Elles confèrent de plus un statut éminent, imposant, et très élevé. Dans les scènes étrusques de danse armée, alors que plusieurs personnages peuvent être engagés dans des postures offensives ou défensives, seul l'un d'eux porte un bouclier

¹⁵⁸⁷ Denys d'Halicarnasse, *Antiquités Romaines*, VII, 72, 10 : « Les danseurs étaient vêtus de tuniques écarlates, ceints de ceinturons de bronze, ils portaient l'épée au côté et tenaient à la main des javelines d'une longueur inférieure à la normale; et les hommes étaient coiffés de casques de bronze ornés avec mesure d'aigrettes et de plumes. » Cf. aussi Jannot 1984a, p. 333-334.

¹⁵⁸⁸ Cf. Delavaud-Roux 1993, p. 554-555. Ces casques à plumes sont connus chez les guerriers samnites et semblent en constituer la panoplie d'apparat. Les boucliers en revanche ne possèdent jamais de telles protubérances. Nous tenions ici à remercier Madame Claude Pouzadoux pour ses précieuses indications.

¹⁵⁸⁹ Spivey 1988b, p. 594 : « Further criteria for identifying the armed dance now lead us away from Attic models, and Plato too. I doubt if Plato ever saw a crested shield: Greek shields were occasionally embossed with plastic masks or serpents, but usually they were decorated with simple painted blazons 'of no structural significance'. »

¹⁵⁹⁰ Id., p. 595 : « The crested shield, in the above examples, seems acceptable as an accessory of the armed dance: that is, it is borne by men, fully armed as in no. 2 or virtually naked as in no. 4, in running or leaping postures. But it may be less energetically sported; [...] this is *not* a dance, but neither is it a combat: these warriors are too lazy to tell us for what purpose their shields will be used. » ; Frère-Hugot 2003, p. 139 : « Des cornes et de grandes plumes apparaissent sur les casques mais aussi, de manière plus surprenante, sur les boucliers. Ainsi, au centre du bouclier apparaissent deux grandes plumes qui se révèlent évidemment être totalement incongrues dans le contexte d'un combat réel. D'ailleurs les combattants ne sont parfois armés que de ce bouclier à plumes, se menaçant de leurs poings nus dans des combats qui paraissent des parodies d'affrontements. »

Nous ne pensons pas qu'ils s'agissent de cornes cependant, ceci dans la mesure où dans de nombreux cas les rainures propres aux plumes – à savoir la tige effilée garnie de barbes latérales – sont indiquées par les imagiers.

¹⁵⁹¹ Aristophane, *Les Acharniens*, v. 575-576.

pourvu de plumes¹⁵⁹². Sur l'hydrie B 61 conservée au British Museum à Londres (ill. 100), seul un personnage est en effet pourvu du bouclier orné de plumes, tandis que celui qui lui fait face tient un bouclier dont le centre et l'*umbo* sont constitué d'un masque plastique¹⁵⁹³. Ces plumes constituent un élément distinctif parmi les personnages. Nigel Spivey les rapproche des *pinnirapi* des gladiateurs à l'époque romaine¹⁵⁹⁴. Ainsi, il est possible de s'interroger sur la réelle fonction de ces appendices. S'agissait-il pour les acteurs qui en étaient dépourvus de confisquer les plumes à leur porteur ? Ces dernières marquaient-elles un statut particulier ? Si tel était le cas, ravir les plumes de son porteur n'était-ce pas lui ravir aussi son statut et son titre ?

III.A.3.2.3.2. Présentation des types et mise en séquence.

III.A.3.2.3.2.1. Le combat alterné.

Par combat alterné, nous entendons la présence de plus de deux personnages. Ceux qui ne combattent pas se situent autour des combattants et semblent attendre. Sur l'amphore n° 299 (ill. 429), les deux faces comportent une scène d'affrontement, composées chacune de trois personnages armés. Dans les deux cas, deux s'affrontent tandis qu'un troisième, à droite sur l'image, est spectateur. Le troisième ne correspond pas à l'arbitre puisqu'il est vêtu semblablement aux deux premiers personnages. Nous relevons cependant des différences sensibles entre les deux scènes. Sur la face A, les deux combattants ne sont pas pourvus de lances et se toisent. Le troisième personnage lève le membre inférieur porté en avant et est engagé dans une posture tout à fait semblable au guerrier central. La répétition de la même posture renvoie à une activité chorégraphiée. En revanche, sur la face B le premier et le troisième personnage tiennent une lance. Les deux combattants sont dans des postures ici beaucoup plus agressives. Le premier, à gauche sur l'image, s'apprête à transpercer de sa lance le corps de son adversaire. Le troisième personnage est tout à fait immobile et contemple la scène. Les faces de l'objet constitueraient en ce sens deux moments différents.

¹⁵⁹² Frère-Hugot 2007, p. 139 : « Des cornes et de grandes plumes apparaissent sur les casques [...] mais aussi, de manière plus surprenante, sur les boucliers. Ainsi, au centre du bouclier apparaissent deux grandes plumes [...] qui se révèlent évidemment être totalement incongrues dans le contexte d'un combat réel. » Cf. aussi Spivey 1987, p. 395 et Gaultier 2003, p. 84, avec renvoi bibliographique.

¹⁵⁹³ Les traits de ce masque ont été identifiés par Nigel Spivey comme ceux d'un satyre. Cf. Spivey 1988b, p. 596.

¹⁵⁹⁴ Spivey 1988b, p. 592 : « The affixing of long plumes to a shield in such a way as to project forward from each side seems so grossly impractical that one is tempted to regard them as tokens of ritual showiness, like the gladiatorial *pinnirapi*. »

Si la face B accueille la phase ultime de l'affrontement, à savoir la victoire d'un combattant sur l'autre, la face A pourrait accueillir un moment précédent. L'absence d'armes contendantes rattache la scène à des scènes de danse armée. Nous pensons qu'il s'agirait d'une phase préliminaire au combat durant laquelle les combattants se toisent et s'examinent afin d'évaluer les compétences et failles réciproques. Il s'agit aussi, par les mouvements engagés, d'une phase d'échauffement. La posture particulièrement offensive du premier personnage à gauche sur l'image diffère cependant des deux autres. Nous verrions chez le premier personnage une tentative d'intimidation et pour impressionner l'adversaire. Cette tentative s'avère fructueuse sur la face B puisque le personnage en question s'apprête à remporter l'affrontement. Dans tous les cas, le rôle du troisième personnage reste à éclaircir. S'agit-il d'un témoin particulier du combat ?

Sur l'amphore à figures noires provenant d'Orvieto et conservée à Berlin (ill. 99), deux personnages masculins sont disposés au premier plan et s'affrontent. Leur buste est incliné vers l'avant, leur bouclier porté en avant est levé, la main en arrière tient une lance. Au centre de l'image et en arrière-plan, un troisième personnage est assis au sol de manière nonchalante. Le membre inférieur porté en arrière est en appui sur le bouclier positionné sur le sol. Celui porté en avant est tendu et en appui sur le genou d'un des deux membres inférieurs qui est relevé, tandis que le second est tendu et posé sur le sol. La posture peut être mise en parallèle avec celle que nous rencontrons dans des scènes de banquet dans lesquels les personnages sont allongés sur des banquettes, relevant parfois l'un des genoux et y posant l'un de leurs membres supérieurs, comme l'illustre le relief D 14 conservé au British Museum à Londres (ill. 430)¹⁵⁹⁵. Ainsi, nous devons nous interroger sur l'intention du personnage central, assis à même le sol, sur l'amphore à figures noires provenant d'Orvieto et conservée à Berlin (ill. 99). Attend-t-il son tour ? Ou a-t-il été vaincu ? La posture nonchalante de ce personnage et sa position entre les combattants doivent être au cœur de notre interprétation. Dans les scènes de banquet, une différence est toujours nettement notée entre les personnages qui sont allongés sur les banquettes et ceux en pieds positionnés autour des banquettes. Ces derniers peuvent être nus, comme sur la paroi du fond de la tombe n° 506 dite des Vases Peints à Tarquinia (ill. 76). Le personnage masculin positionné à droite sur l'image tient des ustensiles de consommation du vin afin de servir les convives allongés qui se regardent¹⁵⁹⁶. Sur la paroi du

¹⁵⁹⁵ Dénomination Jannot 1984a : CI.14. Cf. Jannot 1984a, fig. 179.

¹⁵⁹⁶ Selon Yves Liébert, tout désignerait ce petit personnage comme un esclave. Cf. Liébert 2006, note 233 p. 95 : « [...] ; sur la peinture de la paroi du fond de la tombe des Vases Peints de Tarquinia (vers 500), d'une part,

fond de la tombe n° 509 dite du Triclinium à Tarquinia (ill. 32), les personnages en pieds ne sont cette fois pas nus, mais restent des serviteurs, tel que nous le voyons au travers du personnage féminin au centre de la paroi qui tend un alabastré, vase à parfum, à l'un des convives allongés. La posture peut ainsi constituer un élément de distinction entre les personnages d'une même scène. S'il s'agit d'un personnage éminent quel rôle dans l'image lui a-t-on conféré ? Attend-t-il l'issue du combat ou de s'y engager ?

L'hydrie n° 315 doit pouvoir, sur ce point, nous donner des éléments de réflexion complémentaires (ill. 272). Le centre de la scène de combat est composé de deux guerriers. L'un, à gauche, charge le second, à droite, qui apparaît dans une posture plus délicate. Le corps est retourné. Les membres inférieurs sont portés très en arrière du corps, et l'un des deux est levé. Nous notons que le bouclier de chacun des combattants est pourvu de plumes. Ainsi, il s'agirait de deux personnages éminents luttant pour leur statut. A l'extrême droite sur l'image, un petit personnage se détache. Il est habillé de manière tout à fait semblable aux deux autres personnages. Il est pourvu d'un casque à cimier, d'un bouclier, d'une cuirasse et de cnémides. Ce petit personnage diverge des deux autres puisqu'il est en pieds, il ne participe pas directement au combat mais semble au contraire l'observer : il est tourné vers les deux combattants et la tête est levée. Nous notons cependant que, alors que les deux figures principales ont les pieds bien ancrés sur la ligne de sol, ce petit personnage flotte dans le champ de l'image – les deux pieds, ostensiblement, ne touchent pas la ligne de sol. Nous aimerions ici rapprocher le personnage de celui, tout à fait similaire, que nous rencontrons sur l'hydrie n° 185 (ill. 327), attribuée au même artiste que l'hydrie n° 315, et dont la panse accueille une série de jeux athlétiques étudiés par Jean-Paul Thuillier¹⁵⁹⁷. Ce que l'auteur ne relève pas cependant c'est l'impression de flottement dans le champ de l'image que donne cette figure. Cette dernière, de toute aussi petite taille que la figure de l'hydrie n° 315, assiste aux épreuves athlétiques qui se tiennent en face d'elle, et les observer. De même, elle est pourvue des éléments de la panoplie guerrière, à savoir le casque à cimier, la cuirasse et les

et sur la face externe d'une kylix attique à figures rouges (vers 490-480 ; New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 20.246), d'autre part, nous trouvons un couple allongé sur une κλίνη – l'homme à droite et la femme à gauche – devant laquelle se trouve un dressoir, avec, à leur droite et présenté de profil gauche, un jeune garçon – que les conventions iconographiques de la nudité et de proportions plus petites désignent comme un esclave – qui tient dans sa main gauche une passoire (*infundibulum*) et dans sa main droite un objet en relation avec le service du vin (louche à puiser pour le serviteur étrusque, broc pour l'esclave grec). »

La petitesse et la nudité ne nous semblent pas renvoyer à un statut d'esclave. L'étude à partir des scènes de danse nous amène à voir la petitesse uniquement comme une indication de l'âge et la nudité comme un état marginal et marginalisant.

¹⁵⁹⁷ Cf. notamment Thuillier 1985a, p. 298-300.

cnémides. Mais de manière ostensible, ses pieds ne sont pas posés sur le sol et un élément long et effilé pointe de son cimier. Nous savons que l'effigie du défunt pouvait être présente au cours de certaines festivités, et notamment à l'époque romaine¹⁵⁹⁸. Dans d'autres cas, c'est le mort lui-même qui peut être engagé au cours de ses propres funérailles. Chez les Berawan en Indonésie, le mort est habillé et assis sur un fauteuil à l'occasion de ses funérailles (ill. 431). Il est mis en scène tel un vivant. Il est alors enveloppé de couvertures d'apparat et entouré d'objets précieux. Ses mains tiennent un bol qui contient des aliments comme du miel, et une cigarette peut avoir été placée entre ses doigts¹⁵⁹⁹.

Ainsi, l'image d'une effigie du défunt qui aurait été suspendue nous apparaît plausible. Les jeux représentés seraient ainsi une référence à ceux exécutés pour le défunt dont le support, l'hydrie elle-même, était ensuite déposée dans la tombe¹⁶⁰⁰. Sur l'amphore à figures noires provenant d'Orvieto et conservée à Berlin (ill. 99), il est ainsi possible que le personnage assis qui détonne dans l'ensemble de la scène soit aussi une représentation du défunt qui assiste aux jeux et aux combats organisés en son nom à l'occasion de ces funérailles¹⁶⁰¹.

III.A.3.2.3.2.1.1. Engagement et frontalité du combat.

L'engagement du combat est noté par l'élan conféré aux corps dans l'image. Les membres supérieurs portés en arrière sont d'ordinaire levés très haut, au-dessus de la ligne de la tête. Les membres inférieurs présentent une vigueur caractéristique : celui porté en arrière est tendu et le pied est sur la pointe, celui porté en avant est fléchi et levé. Le corps est ainsi bondissant et fond sur l'adversaire. Il s'agit de postures d'attaque que l'on note chez les deux combattants. Sur l'amphore à figures noires attribuée au Peintre de la Danseuse aux Crotales et conservée à Chiusi (ill. 102), un casque est posé au sol entre les deux guerriers, qui ont la tête nue. Le combat apparaît avec pour finalité l'acquisition du casque par le vainqueur et ainsi l'acquisition d'un statut particulier. Sur l'amphore n° 296 (ill. 432), les pas sont plus mesurés, mais entre les deux combattants est représenté un petit personnage, vraisemblablement un enfant, armé comme ceux qui l'entourent. Comme Paola Ceccarelli l'a

¹⁵⁹⁸ Allara 1995, p. 70.

¹⁵⁹⁹ Metcalf-Huntington 1992, p. 92.

¹⁶⁰⁰ La production du Peintre de Micali était en effet à destination essentiellement rituelle et funéraire. Sur ce point cf. Cébeillac-Gervasoni 1989, p. 22-23. Sur le peintre, cf. aussi Spivey 1985 et Spivey 1986.

¹⁶⁰¹ Nous signalons aussi la destination funéraire de l'amphore à figures noires provenant d'Orvieto et conservée à Berlin (ill. 99). Cf. Cébeillac-Gervasoni 1989, p. 22-23.

souligné, la présence d'enfants dans certaines scènes marque le caractère initiatique, et donc rituel, de l'affrontement¹⁶⁰².

III.A.3.2.3.2.1.2. Mise en difficulté de l'adversaire.

La mise en difficulté d'un combattant se distingue par sa fuite, son retournement et son orientation opposée au centre de l'action. Sur la face A d'un *stamnos* à figures noires conservé à Chiusi (ill. 433), alors que le personnage à gauche sur l'image est engagé dans une attitude très offensive – par l'inclinaison de son buste et le membre inférieur porté en avant qui est levé haut –, celui localisé à droite est dans une attitude de fuite. La tête est ainsi tournée vers son adversaire, mais ses membres inférieurs sont tournés vers l'extérieur. Il présente de plus une attitude de protection. Il lève légèrement son pied porté en arrière, afin de contrer celui de son adversaire. Enfin, son bouclier est positionné sous l'épée et le bouclier de son adversaire. La mise en difficulté de ce dernier est plus aboutie sur la face B de l'amphore campanienne conservée à Londres (ill. 38). Alors que le personnage à droite sur l'image est dans une attitude offensive proche du personnage à gauche sur la face A du *stamnos* étudié (ill. 433), le personnage à gauche présente un retournement du corps. Les membres inférieurs sont dirigés vers l'extérieur de la scène, esquivant ainsi l'attaque de l'adversaire tout en tentant de s'en protéger en dirigeant vers ce dernier la lance tenue par la main portée vers l'avant et en levant le bouclier. Le retournement, lorsque l'adversaire attaque, apparaît comme une esquive.

III.A.3.2.3.2.1.3. Echappées.

Sur l'hydrie attribuée au Peintre de Micali et conservée à Trieste (ill. 82), l'esquive est effectuée par les deux combattants et présente une exagération qui l'ancre dans la danse. La tête des deux personnages est tournée vers le centre de l'image. Les deux combattants se regardent donc. Le membre supérieur porté en avant est levé. La main tient un objet long et effilé identifiable à une lance qui est dirigé vers l'adversaire, de même que le bouclier qui est porté en arrière. Les membres inférieurs sont en revanche orientés vers l'extérieur et sont fortement écartés. Celui porté en avant est plié en angle aigu. Celui porté en arrière est fléchi et porté loin vers l'arrière. La symétrie des personnages, mais surtout l'écartement très

¹⁶⁰² Ceccarelli 1998, p. 14.

important des membres inférieurs indiquent un bondissement important, un retournement très rapide du corps et un changement régulier de postures offensives et défensives à un rythme très soutenu. Dominique Frère et Laurent Hugot ont souligné la présence d'appendices au niveau du manche des javelots tenus. Dion Cassius parle de lances bruyantes ou « sonores » utilisées par les Calédoniens lors d'affrontements¹⁶⁰³. Ces armes avaient alors pour fonction d'effrayer l'ennemi. Nous suivons l'interprétation proposée par Dominique Frère et Laurent Hugot. Dans l'image, le son produit par les lances brandies devait être modulé et rythmé par les pas bondissants, et ainsi devait accompagner les deux acteurs. L'effet devait ajouter à la théâtralisation et à l'exubérance de la scène.

III.A.3.2.3.2.1.4. Défaite de l'adversaire.

Dans les scènes de défaite d'un des adversaires, nous relevons deux modalités d'action. Le combat est en binôme ou à acteurs multiples.

III.A.3.2.3.2.2. Le combat en binôme : défaite de l'acteur éminent.

Dans le combat en binôme, l'un des deux personnages prend de manière ostensible le dessus sur son adversaire. Dans les deux exemples relevés, l'adversaire en difficulté est celui qui apparaît dans l'image comme ayant un statut plus important. Sur la face A du cratère à figures noires provenant de Bisenzio et conservé à Florence (ill. 104), ce dernier porte un bouclier, mais en plus de son assaillant, il est coiffé d'un casque à cimier et d'une épée recourbée. Sur l'amphore n° 294 (ill. 231), le personnage à terre tient la même arme contendante et est coiffé d'un casque à haut cimier. Une étoffe est fixée sur ses membres supérieurs. Elle forme un arc de cercle et tombe en deux pans répartis sous chaque membre supérieur. Le vêtement, comme

¹⁶⁰³ Frère-Hugot 2003, p. 140 : « Dans le cadre de combats en groupes, de duels homériques, de danses armées, nombre de combattants manient une lance caractérisée par la présence de petits appendices fixés (souvent par groupes de deux ou trois) sur la hampe de part et d'autre de l'emplacement de la main. [...] Que sont ces petits appendices ? Des stabilisateurs qui servent à équilibrer la lance après sa propulsion, lors de son trajet vers la cible, comme le pense Jean-René Jannot (information orale) ? Cette hypothèse ne nous semble pas la bonne, puisque la disposition particulière de ces appendices ne se prête pas à une telle fonction. Il peut quand même s'agir de stabilisateurs qui ne seraient pas légers mais au contraire d'un certain poids, sans doute en métal, avec le rôle d'alourdir la lance, de l'équilibrer dans le contexte d'un combat rapproché où la lance fait office d'arme non pas de jet mais de choc. Les poids circulaires fixés de part et d'autre de la main permettent ainsi d'équilibrer une arme lourde que l'on manie à bout de bras. Enfin, on peut envisager que ces appendices soient des grelots ou « des disques tintinnabulant » : ces lances seraient alors des « lances sonores » comme celles utilisées, selon Dion Cassius (LXXVII), par les Calédoniens pour effrayer leurs ennemis. Ainsi, ces armes pouvaient être utilisées pour effrayer les ennemis lors des combats mais surtout pour créer une musique « primaire » lors des danses armées ou de combats mimés. »

nous l'avons souligné, rattache le personnage et son adversaire au contexte du banquet et de la représentation, ce qui permet d'avancer l'idée d'un combat théâtralisé. L'arme contendante tenue et le casque permettent de noter avec assurance le statut important de la figure par rapport à son adversaire. Ce dernier est d'ailleurs coiffé d'un casque à cimier ordinaire et la main portée en arrière ne tient pas d'arme singulière. L'arme contendante dont la lame est recourbée fait écho aux *machaira* grecques dont le rôle est sacrificiel¹⁶⁰⁴. L'emploi de cet objet dans un contexte guerrier constitue ainsi un élément remarquable, qui doit faire sens dans le cadre de l'image. De même, dans l'image, le casque à haut cimier contribuerait à distinguer le statut particulier, marginal, du personnage dont la tête est coiffée. Lorsqu'il est représenté dans un contexte guerrier et porté par l'ensemble des personnages armés, le haut cimier ne constitue pas un élément distinctif. Cependant, il peut aussi marquer un statut différent, supérieur. Sur une *olpe* à figures noires conservée au Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale de France (ill. 434), deux personnages sont engagés dans un affrontement. Celui positionné à droite sur l'image est de toute évidence en difficulté par rapport à son adversaire en raison du traitement de ses membres inférieurs : ils sont fléchis et espacés. Il s'agit de plus d'un personnage féminin, et en l'occurrence d'une Amazone. Alors que ce dernier est vêtu d'une cuirasse et porte un bouclier comme son adversaire, deux éléments la distinguent : sa carnation et le haut cimier fixé au sommet de son casque attique. Nous savons combien les Amazones pouvaient être dépréciées et marginalisées par les Grecs. Dans ce cadre, le casque du personnage féminin constitue, en plus de la carnation, un élément de différenciation et de marginalisation. Sur la face A du cratère à figures noires provenant de Bisenzio et conservé à Florence (ill. 104), l'adversaire en difficulté présente un casque à cimier et une épée recourbée contrairement à son assaillant dont la tête est laissée découverte et dont la main ne tient qu'une lance. Ce premier personnage est de plus de très grande taille comparativement au deuxième, ce qui fait écho à des représentations déjà relevées, telles que sur l'épaule de l'urne n° 001 de Bisenzio (ill. 244) sur laquelle le sacrificateur qui s'apprête à abattre le bovidé est de taille plus importante que l'ensemble des figurines, à l'exception de la figure monstrueuse sur le couvercle. Sa taille concourt ainsi à le marginaliser, à souligner son statut important et conséquemment sa fonction religieuse de médium. Sur la face A du cratère à figures noires provenant de Bisenzio et conservé à Florence (ill. 104), le personnage en difficulté a un statut certainement plus élevé que son assaillant, et nous verrions alors ici un transfert de statut par la victoire remportée du second personnage sur le premier. Dans les

¹⁶⁰⁴ Cf. Cerchiai 1980.

deux cas étudiés en effet, à savoir l'amphore n° 294 (ill. 231) et le cratère à figures noires provenant de Bisenzio et conservé à Florence (ill. 104), nous pensons que les luttes engagées visaient à maintenir ou obtenir un pouvoir. Nous constatons que le personnage le plus notable socialement de par ses attributs est celui finalement qui perd dans l'image son statut au profit de son assaillant.

D'après Jean-René Jannot, l'absence de certains éléments dans la panoplie des guerriers, tels que le casque ou les cnémides renverrait au fait qu'il s'agirait d'une armée gentilice qui n'utiliserait que certains éléments de l'armement et de la panoplie hoplitiques¹⁶⁰⁵. Cela pourrait aussi renforcer l'idée que nous sommes en présence de scènes de danse armée¹⁶⁰⁶. Cependant, si nous recoupons l'ensemble des scènes déjà relevées, nous distinguons des éléments clés dans l'image qui nous permettent de proposer une interprétation différente. Ces éléments sont : (1) la présence de panoplies incomplètes selon les personnages, et ce dans une même scène, (2) des différences d'attributs selon les personnages qui renverraient à leur statut respectif, (3) la lutte pour un attribut de l'adversaire, ou (4) la lutte pour un attribut guerrier mis en compétition, comme sur l'amphore à figures noires attribuée au Peintre de la Danseuse aux Crotales et conservée à Chiusi (ill. 102). Ainsi, il nous apparaît que les scènes qui présentent un profil performatif et rituel permettent de penser qu'il existait des affrontements rituels au cours desquels le statut d'un individu était remis en jeu. Ce dernier se devait de remporter l'issue du combat s'il souhaitait conserver son statut. Afin au contraire que ses adversaires obtiennent le statut en jeu, il leur était nécessaire de mettre à mal son détenteur, puis obtenir la victoire sur lui. Il est possible de proposer que ravir l'un des attributs du détenteur du statut faisait partie du rituel de changement ou de confirmation du statut.

III.A.3.2.3.2.3. Le combat à acteurs multiples.

Dans d'autres cas, les acteurs défilent devant un personnage éminent afin de l'affronter. Sur une hydrie à figures noires déjà relevée (ill. 435), trois personnages sont positionnés à droite sur l'image, en file devant un quatrième acteur positionné à gauche qui se défend de ces derniers. L'élément qui le distingue de ses adversaires est l'appendice que porte en son centre son bouclier. L'objet est composé de trois pointes droites et parallèles qui se rejoignent à leur

¹⁶⁰⁵ Frère-Hugot 2003, p. 129 ; Jannot 1991, p. 79-80.

¹⁶⁰⁶ Et en particulier un chef de chœur armé est remarquable par une panoplie guerrière incomplète. Cf. Jannot 1992, p. 61.

extrémité inférieure pour s'insérer dans le bouclier. La forme de l'appendice le rapproche d'un trident, forme qui, dans un contexte guerrier, peut avoir une valeur offensive indéniable face à un adversaire. Dominique Frère et Laurent Hugot ont relevé que les appendices sur les boucliers étrusques pouvaient avoir des formes variées, et constituer par exemple le haut cimier d'un casque emboîté dans une longue corne¹⁶⁰⁷. L'appendice, comme les plumes, marque le caractère représentatif de la scène. La présence d'un trident sur le bouclier n'est certainement pas étrangère à cette pratique, cependant d'un point de vue guerrier et offensif, il fait sens. Sur l'hydrie à figures noires étudiée (ill. 435), les trois personnages en file sont dans des postures différentes qui correspondent à trois moments préliminaires de la mise en garde. Le premier personnage en effet, à l'extrême droite sur l'image, est dans une posture arrêtée. Les membres inférieurs sont tendus et joints. Le bouclier porté en avant est oblique vers le bas et l'extérieur. Le membre supérieur porté en arrière est dirigé vers le bas et ramené près du buste. La lance tenue par la main est oblique vers le haut et l'extérieur. Le personnage ne présente aucun retournement. En avant de ce dernier, le second personnage est dans une attitude plus défensive. Le corps présente un retournement : la tête est tournée vers l'adversaire, mais les membres inférieurs sont dans un sens opposé. Le membre inférieur porté en arrière est toutefois représenté de face, ce qui indique un retournement incomplet. Le bouclier dans la même position que celui du personnage précédent. Cependant le buste est de face et non plus de profil. Et la lance tenue par la main portée en arrière est désormais dirigée, et positionnée à l'horizontale. Le troisième personnage enfin, en avant du second et au centre de l'image, est représenté dans une posture encore plus offensive. Le retournement du corps est complet : la tête est tournée vers l'adversaire et les membres inférieurs sont de profil dans un sens opposé. Le bouclier est désormais levé haut et porté presque à l'horizontale vers l'extérieur, en direction de l'adversaire, et à hauteur du visage du porteur. Le membre supérieur porté vers l'avant est dirigé vers le haut. La main fermée en poing tient une lance qui n'est plus à l'horizontale mais oblique vers le bas et l'extérieur, en direction de l'adversaire. Ainsi les trois personnages en file constituent trois moments de l'attaque : (1) l'attente et l'observation, (2) la mise en place et (3) l'assaut. L'adversaire est dans une attitude à la fois défensive, par le bouclier levé, et offensive, par la lance qui est levée et brandie. La présence d'un personnage blessé et mourant à ses pieds indique que ce dernier s'est préalablement essayé à l'affrontement, sans en sortir victorieux. Sur l'amphore à figures rouges provenant d'Orvieto et conservée à Florence (ill. 103), la scène est proche de la

¹⁶⁰⁷ Frère-Hugot 2003, p. 139.

précédente. Sur la face A, deux guerriers s'affrontent. Celui positionné à droite sur l'image est dans une attitude offensive, tandis que celui à gauche présente un retournement qui lui permet d'esquiver l'offensive de son adversaire. Entre les deux personnages, un guerrier est à terre. Il est en appui sur ses genoux, et ses mains sont sur le sol. Son attitude indique qu'il est blessé. Son orientation, vers la gauche, démontre de plus qu'il s'attaquait au personnage à gauche sur l'image. Comme sur l'hydrie étudiée (ill. 435), plusieurs personnages s'attaquent à un seul d'entre eux, se relayant vraisemblablement. Ainsi, certaines scènes laissent apparaître une pratique guerrière particulière qui consiste à la remise en compétition régulière d'un statut social, guerrier, politique et/ou religieux d'un individu par plusieurs autres. L'objectif est, pour les attaquants, de ravir ce statut, ou, pour le possédant, de le conserver et ainsi de le réaffirmer.

III.A.3.2.4. Le combat rituel II : aux limites de la danse armée.

III.A.3.2.4.1. Points de repère.

Nous distinguons le premier type de combat rituel du second par les attributs revêtus par les différents acteurs. Dans le premier cas, nous notons une forte valeur guerrière au travers des attributs revêtus, tels que le casque à cimier, la cuirasse et les cnémides. Ces éléments permettent d'évaluer les modalités de l'affrontement. Ce dernier en effet devait être tel qu'un armement défensif important était de rigueur. Nous notons de plus la présence d'éléments qui permettent de définir un statut, tels que les plumes, les différences notables au niveau du cimier, ou la taille des acteurs. Dans le second type de combat rituel, l'armement défensif est beaucoup plus léger, ce qui indique un affrontement plus mesuré et retenu. Cet allègement concourt d'une part à rendre les acteurs plus mobiles. Nous savons à partir des travaux de Raymond Bloch, que l'armement du danseur armé, se devait d'être réduit au minimum afin de lui assurer une meilleure amplitude¹⁶⁰⁸. Les éléments qui contribuent à la définition d'un statut sont plus limités. Ils sont caractérisés par le port de plumes sur le bouclier, comme l'illustre l'*olpé* n° 349 (ill. 436) et l'amphore n° 292 (ill. 437). Sur l'*olpé* n° 349 en effet, deux personnages sont nus et se font face dans une posture similaire. Ils sont pourvus du seul

¹⁶⁰⁸ La légèreté des armes utilisées permet en effet, comme le note Xénophon plus d'amplitude dans la danse. Cf. Xénophon, *Anabase*, VI, I, 9 : « Un Mysien entra ensuite avec un bouclier léger à chaque bras. Il se mit à danser, et tantôt il avait l'air de combattre contre deux adversaires, tantôt il maniait ses boucliers comme s'il n'en avait qu'un seul, tantôt aussi il tournait sur lui-même et faisait la culbute sans lâcher ses armes : c'était un beau spectacle »

bouclier. Celui du personnage à gauche sur l'image est pourvu de deux plumes, le différenciant ainsi de son adversaire.

III.A.3.2.4.2. Une danse liée au banquet.

La présence d'un personnage dans une attitude de banqueteur sur l'épaule de la face A de l'amphore à figures noires, attribuée à un élève du Peintre de Micali et conservée à Varsovie (ill. 86) et l'étoffe revêtue par les combattants invitent à interroger les modalités d'exécution de ces combats rituels. Le personnage au centre de la face A de l'objet est ainsi allongé au sol. De par sa position, il rappelle le personnage en arrière-plan sur l'amphore à figures noires provenant d'Orvieto et conservée à Berlin (ill. 99), assis sur le sol, qui assiste au duel des personnages positionnés au premier-plan. L'attitude de ces personnages assis diffère cependant légèrement. Sur l'amphore (ill. 99), un membre inférieur est tendu et allongé sur le sol, tandis que le second est plié en angle aigu et relevé. Le membre supérieur porté en avant est tendu et posé sur le genou relevé. La tête est dans le même sens de direction des membres inférieurs. Et le personnage, bien que présent dans l'image, apparaît désintéressé du combat qui se joue devant lui. Sur l'épaule de l'amphore à figures noires, attribuée à un élève du Peintre de Micali et conservée à Varsovie (ill. 86), le personnage est dans une attitude nettement différente. La tête est dans le sens inverse des membres inférieurs et levée. Le personnage regarde l'un des deux combattants. Le membre supérieur porté en arrière tient un bouclier qu'il lève. Les membres inférieurs montrent un dynamisme différent. L'un est tendu et allongé sur le sol. Le second en revanche est fléchi, et levé, à la manière de certains banqueteurs que Luca Cerchiai a déjà relevée. L'auteur identifie ce traitement comme l'*anaskelos*, et le relie à Dionysos *Orthos*¹⁶⁰⁹. Le fait de lever le membre inférieur et de gesticuler dans un contexte de banquet, et alors qu'ils sont encore allongés, marquerait l'ébriété des banqueteurs et leur état frénétique. Sur l'amphore conservée à Varsovie (ill. 86), l'allusion au contexte du banquet est peut-être présente, mais l'état frénétique du personnage allongé doit s'expliquer en premier lieu par l'action guerrière qui se tient autour de lui et la haute tension qui s'en dégage. Peut-être s'apprête-t-il à se lever pour les rejoindre. Nous souhaiterions cependant ajouter la question des étoffes revêtues par les personnages au combat et par le personnage allongé. Ce type de vêtement, posé sur les membres supérieurs,

¹⁶⁰⁹ Cerchiai 2008b, p. 439 : « Nella pittura tombale l'iconografia dionisiaca è fruita nella pienezza della sua carica significativa, attraverso una ricezione consapevole dei codici iconici elaborati in ambito greco : basti per tutti ricordare la valorizzazione dell'attributo dell'*anaskelos*, il gesto di sollevare la gamba, allusione specifica a Dionysos Orthos, che denota i recumbenti – uomini o satiri che siano – pervasi dall'ebbrezza del *komos*. »

formant un arc de cercle dans le dos ou devant le buste et tombant en deux pans sous les membres inférieurs, est à rattacher au contexte du banquet, et en particulier à la danse qui s'en suit. Dans ces scènes en effet, les personnages masculins ont ramené leur manteau sur les membres supérieurs afin de leur laisser plus d'amplitude, comme l'illustre la paroi droite de la tombe n° 508 dite des Léopards à Tarquinia (ill. 50). Celui qui se dirige vers la scène de banquet représentée sur la paroi du fond en levant une large coupe à vin est pourvu d'une étoffe semi-circulaire¹⁶¹⁰. Sur le cratère à colonnettes conservé à Gênes (ill. 91), seul un personnage porte l'étoffe en question, le distinguant ainsi des autres acteurs. Le port de l'étoffe peut contribuer à différencier les personnages entre eux, lorsque les plumes ne sont présentes. Sur la panse de l'amphore conservée à Varsovie (ill. 86), les personnages engagés dans le combat rituel sont pourvus d'un casque à cimier, d'une cuirasse et de cnémides, les rattachant ainsi au premier type de combat rituel. Cependant, le port d'une étoffe à la manière de banqueteurs les rattache exceptionnellement à un combat rituel lié à la consommation du vin.

Sur l'épaule de la face B de l'amphore conservée à Varsovie (ill. 86) enfin, alors que deux personnages se font face dans des postures offensives semblables, le personnage au centre de l'image est engagé dans une posture que l'on rencontre d'ordinaire dans les scènes de danse liée à la consommation du vin. Son corps présente un retournement : la tête est dirigée vers le guerrier à gauche sur l'image, tandis que les membres inférieurs vont en direction de celui à droite sur l'image. Le personnage est vêtu d'une longue tunique, ainsi que d'un manteau qui a été relevé sur les membres supérieurs afin de lui laisser plus d'amplitude dans ses mouvements. Les membres supérieurs sont fléchis et levés, de part et d'autre du personnage. Les mains sont obliques, dirigées vers le haut et ramenées vers l'intérieur. Les paumes sont tournées vers l'extérieur. La chevelure est levée, disposée en arrière et positionnée obliquement vers le haut et l'extérieur, indiquant ainsi le mouvement vif et tournant exécuté par le personnage. Cette posture, qui correspond au *schema* DC.1-13 de notre typologie, se retrouve ainsi dans des contextes de consommation du vin, comme l'illustrent les reliefs n° 432 (ill. 438) et n° 485 (ill. 439). L'étude de l'épaule de l'amphore conservée à Varsovie (ill. 86) nous permet de penser que les scènes de combat rituel dans lesquelles les acteurs ont un armement défensif et offensif allégé, sont revêtus d'une étoffe légère sur les membres supérieurs ou sont entièrement nus, sont à rattacher à la sphère du banquet. La

¹⁶¹⁰ Cf. notre typologie *supra*, p. 184.

présence d'un combattant dans une attitude de banqueteur sur l'épaule de la face A de l'objet ne peut que confirmer cette hypothèse.

III.A.3.2.4.3. Mise en séquences.

III.A.3.2.4.3.1. Engagement et frontalité du combat.

L'engagement du combat est noté de manière semblable sur l'*olpe* n° 349 (ill. 436), l'amphore conservée à Varsovie (ill. 86) et celle conservée à Göttingen (ill. 92). Comme pour le premier type de combat rituel, l'élan conféré aux corps dans l'image permet de noter l'importance du double assaut. Les membres supérieurs portés en arrière sont d'ordinaire levés très haut, au-dessus de la ligne de la tête. Les membres inférieurs sont fortement écartés et fléchis. Celui porté en avant peut être levé. Le buste est incliné vers l'avant. Le corps présente un fort élan vers l'adversaire. Il s'agit donc, là aussi, de postures d'attaque.

III.A.3.2.4.3.2. Mise en difficulté de l'adversaire.

La mise en difficulté d'un combattant se distingue par sa fuite, son retournement et son orientation contraire au centre de l'action, tels que l'illustrent l'amphore n° 292 (ill. 437) et le cratère à colonnettes conservé à Gênes (ill. 91). Dans tous les cas, le personnage attaquant est à gauche sur l'image, tandis que l'adversaire en difficulté est à droite. La posture de fuite est toujours la même : alors que le personnage à gauche sur l'image est engagé dans une attitude très offensive – par l'inclinaison de son buste, le membre supérieur porté en arrière qui est levé haut et la main fermée en poing qui mime le jet de la lance –, celui localisé à droite est dans une attitude d'esquive et de défense. La tête est tournée vers l'adversaire, mais les membres inférieurs sont tournés vers l'extérieur. Le bouclier porté en arrière, en direction de l'assaillant, est presque à l'horizontale vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en avant est dirigé vers le bas, dans une attitude opposée au membre supérieur porté en arrière de l'adversaire. La main est fermée en poing, mimant le même geste qui consiste à diriger une lance fictive vers l'adversaire. La posture, contrairement à celle de l'assaillant, est ainsi plus introvertie et fuyante. Le buste est de plus incliné vers l'avant, mais tourné vers l'extérieur, s'opposant ainsi à celle du personnage à gauche sur l'image. Le retournement et la posture générale de l'adversaire en difficulté constitue une soustraction, un détournement et une fuite face à un attaquant dans une posture d'engagement.

III.A.3.2.4.3.3. Défaite de l'adversaire.

Dans les scènes de défaite de l'adversaire, nous relevons ici deux modalités d'action. Le combat à acteurs multiples avec la soumission d'un adversaire par l'un des acteurs, et la mise à mort de type sacrificiel et sanglant d'un adversaire.

III.A.3.2.4.3.4. Le combat à acteurs multiples et la soumission d'un adversaire.

Sur l'amphore conservée à Tarquinia (ill. 101), plusieurs combattants s'affrontent en face à face. Sur la face B, deux d'entre eux sont représentés dans des postures analogues : le bouclier est porté en avant. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu et la main fermée en poing, le membre inférieur porté en avant est levé. L'armement est constitué du seul bouclier. La main levée mime le port d'une lance en direction de l'adversaire. Derrière le personnage à droite sur l'image, un troisième est situé sous l'anse de l'objet, entre la face A de l'objet, et la face B. Ce dernier se dirige vers la gauche, en direction de la face A, mais tourne la tête vers la face B, se positionnant ainsi dans un espace liminaire. Sur la face B, les deux combattants sont de même dans une attitude similaire. Le bouclier est porté en avant. Le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu et la main est fermée en poing. Le membre inférieur porté en avant est levé. Le personnage à gauche sur l'image diffère cependant par l'inclinaison de sa tête en avant et l'apposition de son pied en avant sur la tête d'un adversaire qui est à terre. Ce dernier a les genoux à terre, comme sur l'amphore à figures rouges provenant d'Orvieto et conservée à Florence (ill. 103). Cependant sa tête est maintenue au sol, par un geste de soumission de la part de son assaillant. Ce personnage défait se distingue des autres combattants par l'absence d'étoffe sur les membres supérieurs. Cette dernière, comme nous l'avons vu, l'aurait rattaché, comme ses adversaires, à la sphère du banquet. Revenons sur cette étoffe. Sur le cratère à colonnettes conservé à Gênes (ill. 91), seul un personnage, sur la face A, revêt une étoffe sur les membres supérieurs. Il se distingue par la position d'attaque et offensive dans laquelle il est représenté, contrairement à son adversaire qui se présente en esquivant et en fuite. Si le port de ce type d'étoffe est à rattacher à la sphère du banquet, comment devons-nous comprendre sa présence sur un seul personnage et non l'ensemble ? Sur l'amphore conservée à Tarquinia (ill. 101), comment comprendre à l'inverse son port chez tous les personnages à l'exception de celui maintenu à terre ? Si l'on se tourne du côté des productions grecques, nous percevons une différence d'habillement dans

le cadre des banquets entre les différents personnages masculins. Le citoyen au banquet est en effet vêtu de son manteau qui, au court des festivités, est positionné sur ses membres supérieurs afin de lui laisser plus d'amplitude, d'autant plus lorsque ses mouvements sont altérés par la consommation de vin. Les serviteurs sont au contraire nus, surtout s'ils sont de sexe masculin. Dans l'iconographie étrusque, une différence est notée aussi dans les scènes de consommation du vin. Sur la paroi gauche de la tombe n° 508 dite des Léopards à Tarquinia (ill. 49), les porteurs d'ustensiles liés à la toilette et à la consommation du vin sont nus, vêtus d'un pagne ou d'un manteau. Sur la paroi droite de la même tombe, les joueurs d'instruments de musique sont vêtus du manteau, tandis que le consommateur de vin, à l'extrême gauche sur la paroi est vêtu d'une courte étoffe portée sur les membres supérieurs. L'adoption puis la pratique de la consommation grecque de vin revêtait une dimension prestigieuse que Bruno D'Agostino et Luca Cerchiali notamment ont relevée¹⁶¹¹. Il nous apparaît ainsi que le port d'une étoffe sur les membres supérieurs était réservé aux consommateurs de vin, et donc aux individus dont le statut social était éminent. Sur le cratère à colonnettes conservé à Gênes (ill. 91), le personnage pourvu de l'étoffe serait plus important que les trois autres. Peut-être s'agit-il pour ces derniers de ravir, par le combat, le statut de ce personnage. De plus, alors que le membre supérieur qui attaque – c'est-à-dire celui qui ne tient pas le bouclier – est levé chez le personnage pourvu de l'étoffe, les trois autres personnages sont dans une attitude plus mesurée et introvertie. Le membre supérieur opposé à celui qui porte le bouclier est en effet dirigé vers le bas. Le personnage pourvu de l'étoffe est donc dans une attitude plus offensive que les trois autres, et ainsi plus à même d'être victorieux¹⁶¹². Sur l'amphore conservée à Tarquinia (ill. 101), alors que les combattants en pieds seraient de statut important de par l'étoffe revêtue sur les membres supérieurs, celui à terre serait de statut subalterne. L'affrontement de personnages subalternes pourrait constituer une première phase du combat, avant que les personnages les plus éminents et les plus braves au combat ne se rencontrent et s'affrontent après l'élimination des premiers¹⁶¹³.

¹⁶¹¹ Elles sont en effet l'exposition d'une situation emblématique de la vie du défunt et ont le but de caractériser son statut et sa condition sociale. Cf. D'Agostino-Cerchiali 1999d, p. 33.

¹⁶¹² La face B accueillerait alors le combat de deux personnages subalternes. Il est possible de se demander si celui victorieux accédait à un combat avec le guerrier le plus éminent, combat que l'on retrouverait sur la face A du cratère à colonnettes conservé à Gênes (ill. 91).

¹⁶¹³ Yvon Garlan par exemple relève qu'en Grèce, et en particulier à Sparte, les jeunes s'organisaient en bandes et s'affrontaient les uns les autres en vue de la victoire. Cf. Garlan 1972, p. 16 : « De la même façon à Sparte, de l'époque classique à l'époque romaine, on peut suivre la transformation progressive d'un combat initiatique entre classes d'âge en une ordalie d'esprit agonistique : au temps de Pausanias, les bandes rivales de la jeunesse spartiate, ayant cessé de s'affronter dans des combats rituels autour de l'autel d'Artémis Orthia, y rivalisaient désormais d'endurance sous les coups de fouet, risquant la mort pour emporter le titre de « vainqueur à l'autel » (*bōmonikēs*). »

III.A.3.2.4.3.5. La mise à mort de type sacrificiel de l'adversaire.

Les scènes de défaite présentent ainsi un ou plusieurs combattants offensifs face à un personnage en grande difficulté, voire vaincu. Dans d'autres cas, les scènes prennent une tournure sanglante. L'engagement des corps au combat est alors plus fort. Il est caractérisé par des attitudes plus vives et soutenues. Les bustes sont fortement portés vers l'adversaire. Les membres inférieurs sont plus espacés. Celui porté en avant est ostensiblement levé. Sur l'amphore attribuée au Groupe d'Orvieto et conservée à Copenhague (ill. 440), alors que la face B présente deux combattants dont l'un est en difficulté, la face A est composée du même nombre de personnages qui fondent l'un sur l'autre. Cependant, la scène présente sur la face A revêt un caractère presque sacrificiel, et ceci par la présence de deux détails significatifs dans l'image, à savoir (1) l'épée recourbée tenue par le personnage à gauche, et (2) l'appendice que porte le bouclier de ce dernier personnage et qui embroche la tête du second personnage à droite sur la même image. La bouche de ce dernier s'ouvre, sous le coup du geste sanglant de son adversaire. Le personnage embroché est ainsi maintenu et ramené dans la direction de l'assaillant. Ce dernier s'apprête à lever l'épée qu'il tient dans la main portée en arrière, afin d'achever son adversaire. L'embrochement de l'un des personnages marque le caractère sanglant de la scène. Mais le type d'épée, une *machaira*, permet de lui donner une coloration sacrificielle. Luca Cerchiali et Giovanni Colonna notamment ont relevé la valeur sacrificielle d'une telle arme¹⁶¹⁴. Que celle-ci soit utilisée contre une figure humaine n'est pas anodine. Les sacrifices humains chez les Etrusques sont connus, notamment à Tarquinia¹⁶¹⁵. D'après Luca Cerchiali, la référence au sacrifice aurait une valeur initiatique¹⁶¹⁶. Dans ce cadre, l'affrontement sanglant marquerait le passage d'un statut à un autre, et en l'occurrence l'acquisition par l'individu victorieux d'un statut particulier.

¹⁶¹⁴ Cerchiali 1980 ; Colonna 1984b, p. 571 : « la *machaira* du sacrificateur ».

¹⁶¹⁵ A ce sujet, se reporter par exemple à Colonna 1984b qui parle du sacrifice effectué par les Etrusques à la suite de la prise de Lipara vers 485-475 avant J.-C. L'auteur s'appuie sur le fragment de Callimaque qui atteste de ce sacrifice. Cf. Colonna 1984b, note 1. Frère-Hugot 2003, p. 136 : « Les guerriers apparaissent seulement dans deux contextes : le sacrifice humain et la danse armée. [...] plusieurs études ont montré qu'Achille est représenté en sacrificateur (*machaira*, fontaine identifiée à un autel) : il n'est pas un guerrier mais un prêtre. Quant aux danseurs armés, ils sont peints dans deux tombes de Tarquinia à la fin du VI^e siècle : la Tombe des Pyrrhiciens et la Tombe des Biges. Dans ces deux tombes, les guerriers sont des danseurs armés qui portent un armement incomplet et qui dansent au son de la flûte. On constate que, dans les tombes, l'exaltation du défunt ne passe jamais par la célébration des vertus agonistiques. A la guerre, les aristocrates étrusques préférèrent la représentation de scènes de jeux athlétiques dans lesquels ils sont spectateurs et non acteurs, de chasses et de banquets auxquels ils participent, alors qu'à la même époque, à Athènes, les images mettent en avant les vertus agonistiques et l'intégration du soldat dans le système civique. »

¹⁶¹⁶ L'auteur étudie en particulier la paroi du fond de l'antichambre de la tombe des Taureaux à Tarquinia. Cf. Cerchiali 1980.

III.A.3.2.4.3.6. Une danse de la victoire héroïque : retour sur la pyxide A de la Pania.

Sur la face A de l'amphore n° 300 (ill. 441), deux adultes sont représentés dans des postures de performance armée et dansée. Ils sont face à face et simulent un affrontement. A eux se joint un enfant qui bondit sur le personnage positionné à gauche sur l'image. Nous remarquons que les adultes sont nus, pourvus essentiellement d'un casque et d'un bouclier qu'ils portent en avant et lèvent à l'horizontale en direction de leur adversaire respectif. C'est une panoplie guerrière très proche que revêt le personnage masculin sur le second registre figuré de la pyxide A n° 117 de la Pania conservée au musée archéologique de Florence (ill. 391). Ce dernier est positionné devant quatre personnages féminins qui portent leurs mains fermées en poing sur la poitrine dans un geste de lamentation. Il est en effet entièrement nu, et pourvu uniquement d'un casque corinthien. Ce personnage a été identifié à comme un danseur armé, notamment par Mauro Cristofani qui a entrepris plusieurs études de l'objet¹⁶¹⁷, interprétation que nous reprenons, en la précisant toutefois ici. L'absence de vêtement et la seule présence du casque rattachent le personnage à la performance armée fictive, et non à un combat réel. Le combat réel aurait été marqué, comme nous l'avons vu, par le port d'un armement offensif et défensif plus développé. Sur l'image, il est en revanche seul. Mais nous ne pouvons parler non plus de pyrrhique¹⁶¹⁸. En revanche, l'étude de la posture nous invite à y voir une scène de liesse très proche de celle représentée sur la face A de l'amphore n° 242 (ill. 421). Nous l'avons déjà vu, le personnage qui lève son membre inférieur porté en avant et porte ses poings vers le bas exulte après sa victoire au pugilat contre son adversaire qui lui fait face. Sur la pyxide A n° 117 de la Pania, le personnage a la tête légèrement inclinée en arrière. Les membres supérieurs sont fléchis, dirigés vers le bas et positionnés obliquement vers l'extérieur. Le buste est légèrement incliné vers l'avant. Les membres inférieurs sont espacés. Celui porté en arrière est fléchi. Celui porté en avant est plié en angle droit et est levé. Il s'agit ainsi d'un guerrier victorieux, exultant après le combat fictif qui l'opposait à un adversaire non représenté ici dans la scène. La présence des quatre personnages féminins qui se lamentent devant ce guerrier victorieux doit permettre de comprendre la scène. Dans l'iconographie grecque contemporaine en effet, les lamentations féminines autour d'un

¹⁶¹⁷ Cf. en effet Cristofani 1971a, p. 68. L'auteur note un second guerrier, face à un joueur de double flûte, que nous ne voyons cependant pas : « da d. : guerriero di fronte ad auleta, quindi lacuna e altro guerriero, elmato, in atto di danzare, di fronte a quattro donne anch'esse danzanti, vestite di chitone e acconciate con una lunga treccia. » Cf. aussi Cristofani 1996b, Cristofani 1971a et Cristofani 1971b.

¹⁶¹⁸ Les danseurs de pyrrhique, notamment dans le cadre du concours, sont d'ordinaire seuls. De plus, l'équipement qui les accompagne est plus important. Sur ce point, cf. Poursat 1968.

guerrier sont d'ordinaire celle des Néréides sur le corps d'Achille¹⁶¹⁹, comme l'illustre l'hydrie corinthienne attribuée au Peintre de Damon et conservée au musée du Louvre à Paris (ill. 385). Autour du corps exposé, plusieurs figures féminines se tirent les cheveux et portent leurs mains au visage. La gestuelle féminine est cependant ici différente, de même que la posture du guerrier, qui est mort et allongé. Mais la présence, sur la pyxide, de scènes inspirées des récits homériques, telles que l'épisode d'Ulysse et Scylla et celui du départ d'Amphiarao¹⁶²⁰, invitent à rattacher la scène composée du guerrier exultant et des personnages féminins aux mêmes références. Nous y verrions alors Achille victorieux accueilli par les Néréides. Les lamentations de ces dernières impliquent cependant qu'Achille soit représenté mort. Nous estimons qu'il s'agit d'une adaptation, comme le thème d'Ulysse et de Scylla en est une sur la même pyxide¹⁶²¹. Nous verrions ainsi au travers du danseur armé une référence à un rituel étrusque, une figure victorieuse sortant d'un combat rituel qui lui permet d'accéder à un nouveau statut¹⁶²². La présence de figures qui se lamentent, assimilables aux Néréides, permettent de noter le caractère héroïque de la victoire et ainsi du personnage.

III.A.3.2.5. Le combat dansé : symétrie et amplitude.

¹⁶¹⁹ Au chant XVIII de *Illiade*, lorsqu'Achille apprend la mort de Patrocle, il jette « un cri affreux », auquel sa mère, Thétis, répond en gémissant à son tour, nous notons que les premiers gestes des Néréides consistent à se frapper la poitrine les faisant ainsi entrer en lamentation.

¹⁶²⁰ Cristofani 1996a, p. 899 : « Nel registro sottostante la scena sembrava invece unica : la partenza del guerriero sul carro, forse pure mutuata da quelle con Anfiarao, si colorava di un'atmosfera cerimoniale locale, con l'addio dei guerrieri disposti dietro il carro e una scena di danza con giovinette in apparente gesto di disperazione e guerrieri. »

¹⁶²¹ L'embarcation en effet est étrusque et non grecque, par exemple. Cf. Cristofani 1996a, p. 899 : « la nuova ricomposizione consentiva di riconoscere nel fregio superiore tre arieti rivolti a sinistra, sotto il ventre dei quali erano aggrappati altrettanti compagni di Odisseo, quindi due altri compagni, armati e gradienti verso una nave con un nocchiero, sotto la cui chiglia si ergeva un mostro serpentiforme, tricépito, con teste canine, nel quale individuai la più antica rappresentazione di Scilla, abbastanza vicina alla descrizione dell'*Odissea*. » Sur l'adaptation étrusque du thème, cf. Stilp 2011, p. 3 : « Dans l'art, la première et la seule image de Scylla proche de sa forme homérique se trouve sur une pyxide étrusque en ivoire, datant des environs de 600 av. notre ère : devant un bateau – qui doit être celui d'Ulysse, d'après le contexte – on distingue une créature serpentiforme à trois cous portant chacun une tête de loup ou de chien. [...] L'art grec connaît également le monstre Scylla, mais il le met en image beaucoup plus tard et sous un aspect complètement différent. Ce sont les reliefs Jacobsthal qui présentent pour la première fois, vers 470-460, une Scylla anthropomorphisée : on y voit un monstre tripartite, avec un buste de femme, une ceinture de protomés canins et une queue de poisson. »

¹⁶²² La danse armée constituait de plus en Grèce un rituel d'initiation pour les jeunes individus qui accédaient un nouveau statut, à une maturité sociale, et en particulier liés à la célébration d'une victoire à la guerre. Cf. Ceccarelli 1998, p. 15-16 : « Una ripartizione geografica delle danze è presente anche in Ateneo, in un passo la cui fonte è, tramite Aristocle, Aristosseno; in genere le indicazioni sulle danze, che vengano da Polluce, da Esichio o dalla *Suda*, sono accompagnate da specificazioni relativamente alla zona geografica d'origine. Questo dato va interpretato come una spia del fatto che mentre esistono delle forme di danza diffuse in tutto il mondo greco (ditirambi in onore di Dioniso, peana per Apollo o per la vittoria, danze armate, danze legate all'iniziazione – quindi cori' di fanciulli e fanciulle, che siano in onore di Artemis, di Elena o di Atena, e via dicendo), queste danze prendono poi aspetti specifici – non solo dal punto di vista della denominazione, [...]. »

Les attestations littéraires de la danse armée en Grèce révèlent l'importance de cette dernière¹⁶²³. Marie-Hélène Delavaud-Roux précise d'ailleurs que « la guerre apparaissant dans ce monde comme une éventualité permanente, se préparer au combat était une nécessité vitale pour tout homme libre. Et il semble que par leur fonction civique, ces danses répondaient bien à ce double objectif de préparation et d'introduction à la vie sociale du jeune Grec de l'Antiquité »¹⁶²⁴. Dans l'iconographie grecque et étrusque, nous distinguons le combat dansé par la symétrie des danseurs. Ceux-ci sont engagés dans des postures similaires. Le positionnement symétrique des personnages confère un aspect chorégraphique indéniable aux affrontements représentés. Sur le *kyathos* n° 375 (ill. 442), les corps se répondent. Les têtes sont tournées vers le centre de la scène, les personnages se regardent. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit et levé. La main fermée en poing mime le port d'un objet contendant tel qu'une lance. Le membre supérieur porté en arrière lève un bouclier en direction de l'adversaire. La symétrie des corps et de telles postures se rencontrent aussi sur les amphores n° 295 (ill. 81), n° 298 (ill. 237) et n° 300 (ill. 441). Seul le membre supérieur porté en avant peut être levé ou porté vers le bas. A la symétrie des acteurs s'ajoute l'amplitude des corps, à savoir le fait que les membres inférieurs sont bondissants. Celui porté en avant est levé et plié. Celui en arrière est porté loin. Le traitement des corps indique des changements de posture rapides et bondissants. Raffaella Bonaudo, au sujet de l'hydrie B 59 conservée au British Museum à Londres (ill. 06), a proposé de voir une scène de danse sur la face A en raison de l'amplitude donnée aux membres inférieurs des personnages armés¹⁶²⁵. Cependant, leur armement complet invite à y voir un affrontement rituel, plutôt que des échanges armés dansés.

III.A.3.2.5.1. Une coloration dionysiaque de la danse.

¹⁶²³ Marie-Hélène Delavaud-Roux les énumère. Cf. Delavaud-Roux 1993, p. 39 : « Callimaque [*Hymne à Zeus*, 52 et *Hymne à Artémis*, 240] évoque la *prylis* (πρυλις), danse chypriote ou crétoise. Une scholie d'Aristophane évoque la *tritogenia* (τριτογένεια) exécutée à Athènes en l'honneur de la déesse éponyme. L'*orsités* (ὄρσιτης) et l'*epikrédios* (επικρήδιος), danses crétoises nous sont transmises par Athénée. C'est encore Athénée mais aussi Pollux qui nous donnent les noms de deux autres danses : la *télésiás* (τελεσιάς) inventée par le Crétois Télésiás puis répandue en Macédoine, et le *kolabrismos* (κολαβρισμός) à relier à la Macédoine et la Carie. Enfin nous trouvons les noms de *xiphismos* (ξιφισμός), *cheironomia* (χειρονομία) *persikon* (περσικον) et *karpaia* (καρπαία). »

¹⁶²⁴ Ibid.

¹⁶²⁵ Bonaudo 2004, p. 223-226 et p. 229-236.

Le *kyathos* n° 375 (ill. 442) permet de confirmer le lien que peut entretenir la danse armée avec le banquet et la sphère dionysiaque. La présence du lierre dans le champ de l'image est en ce sens significative. Son abondance est un indice dionysiaque indéniable¹⁶²⁶. Ainsi, le végétal lui-même permet d'accentuer la dimension rituelle, performative et théâtralisante de la scène. Sur l'objet en question, des tiges serpentiformes naissent du sol et se développent autour des personnages jusqu'à envahir tous les espaces laissés libres. Les deux danseurs armés apparaissent liés alors à la sphère de Dionysos, et à la consommation rituelle du vin.

III.A.3.2.5.2. De la présence des enfants.

III.A.3.2.5.3. Rôle éducatif de la danse armée...

Dans un extrait des *Lois* de Platon, l'auteur rappelle la présence des enfants dans les processions et cortèges armés¹⁶²⁷. Bien que ne pouvant encore aller à la guerre, leur implication, comme le souligne Paola Ceccarelli, a une visée initiatique¹⁶²⁸. Elle a pour but de les familiariser à l'environnement de la guerre, tout en les mettant en scène au sein de la société. Dans les scènes étrusques de danse, les enfants sont toujours positionnés au centre de l'image, et permettent de confirmer le caractère rituel et performatif de l'action représentée. Les postures dans lesquelles ils sont représentés sont à rattacher dans certains cas à la danse orgiastique, mais plus communément à la danse armée et tendent à reproduire celles des adultes qui se déplacent autour d'eux. Ainsi, sur la face B de l'amphore conservée à Varsovie (ill. 86), alors que deux personnages adultes s'affrontent dans des postures similaires, un troisième personnage de très petite taille est, au centre de l'image, engagé dans un pas de danse de type orgiastique. Ce dernier présente un retournement. Sa présence permet de confirmer le rattachement de la scène au contexte de la consommation du vin, comme nous l'avons vu pour le port de l'étoffe par les combattants. Sur l'amphore n° 295 (ill. 81), les enfants, de même au centre de chaque image, font écho aux postures des adultes sans toutefois les copier parfaitement. Sur la face A, les adultes présentent un retournement caractéristique. Le personnage à gauche sur l'image est dans une attitude d'esquive : le bouclier porté en

¹⁶²⁶ Cf. Lissarrague 1999, p. 200. Le lierre est considéré comme une plante presque tentaculaire, qui marquerait l'énergie végétale du dieu Dionysos. Cf. aussi Festugière 1972, p. 14.

¹⁶²⁷ Platon, *Lois*, VII : « Quant aux enfants, dès la première année et tant qu'ils ne vont pas encore à la guerre, ils devraient toujours être en armes et à cheval, rehausser toutes les processions et les cortèges en l'honneur des dieux, scandant, au rythme plus ou moins vif de leur danse ou de leur marche, les supplications qu'ils adressent aux dieux et fils de dieux. » Cf. aussi Delavaud-Roux 1993, p. 110.

¹⁶²⁸ Ceccarelli 1998, p. 15-16 notamment.

arrière est oblique vers le bas, tandis que le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit et tourné vers le bas. La main est fermée en poing. Le personnage à droite est dans une attitude plus offensive : le bouclier est levé haut et le membre supérieur porté en arrière est plié en angle aigu et levé. La main est fermée en poing. Les personnages se répondent ainsi. L'enfant est engagé dans une posture différente. L'inclinaison de la tête vers le bas l'isole de l'ensemble de la scène. Il participe à la danse, sans toutefois interagir avec les adultes. Il nous apparaît assez clairement que la posture adoptée par le petit personnage constitue une tentative de reproduire celles exécutées par les adultes. Nous pensons cependant qu'il y a un décalage entre les postures adultes qui alternent et changent rapidement et celles de l'enfant qui tente de reproduire et ainsi assimiler celles qu'ils voient. Les postures de l'enfant font écho aux postures adultes représentées sur la seconde face. Ainsi, les postures de l'enfant correspondent à un moment précédent de celui représenté par les adultes, ou suivant. Notons en effet l'inclinaison de la tête chez l'enfant qui est l'indice d'une performance corporelle particulièrement élevée. Cependant le corps présente un retournement incomplet : le membre inférieur porté en avant est de profil, tandis que celui porté en arrière est représenté de face. Ainsi, il est possible de se demander si la posture de l'enfant ne constitue pas une combinaison de deux moments à partir de la posture du personnage adulte à gauche sur l'image. Les membres inférieurs correspondraient à un moment précédent, et le traitement de la partie supérieure du corps renverrait à un moment suivant, ou inversement. Le personnage serait donc représenté dans une action mimétique.

III.A.3.2.5.4. ... et acteurs perturbateurs.

Sur la face B de l'objet en revanche, le petit personnage apparaît beaucoup plus impliqué puisqu'il fond sur l'adulte représenté à gauche sur l'image. Ce dernier est dans une posture identique au personnage à droite sur la face A de l'objet. Le bouclier est cependant oblique vers le bas et l'extérieur. Le personnage qui l'affronte est dans une posture identique au personnage à gauche sur la face A, hormis qu'il ne présente pas de retournement. L'écho entre les postures d'une face à une autre confirme le caractère dansé de l'affrontement, mais le *schema* du petit personnage au centre de l'image renvoie plus au combat réel que dansé. Ce dernier en effet a un genou à terre. Il lève le membre supérieur porté en arrière dont la main, fermée en poing, mime le port d'une lance dirigée vers l'adulte à gauche sur l'image. Ainsi, alors que les adultes dansent des mouvements de combat, l'enfant présente une posture qui le rattache plus au combat réel qu'à la danse. Sur la face A de l'amphore n° 300 (ill. 441), alors

que les deux adultes sont représentés dans des postures de danse, l'enfant, qui reproduit la posture de ces derniers et est représenté au centre de la scène, bondit cette fois sur le personnage à gauche sur l'image. Nous rapprochons la scène de celle de l'hydrie B 61 conservée à Londres (ill. 100) sur laquelle un petit personnage bondit de même sur le personnage positionné à gauche dans l'image. Dans les deux cas, les enfants interfèrent entre les adultes et se mêlent aux mouvements. Alors que le mouvement des adultes présente un caractère chorégraphique, et donc dansé, les enfants apparaissent dans des attitudes plus belliqueuses. Ainsi, deux éléments distinctifs s'entraperçoivent : le mimétisme des pas par les enfants d'une part et leur interférence dans la danse d'autre part. Cette dernière devait se caractériser par la présence d'enfants belliqueux qui devaient contrarier et entraver l'action des adultes. Ces derniers devaient alors redoubler d'effort et de ruse afin d'exécuter leurs mouvements.

III.A.3.2.5.5. De l'originalité de la danse armée en Etrurie : la présence des femmes.

Paola Ceccarelli a noté, pour la Grèce, l'existence de femmes qui exécutaient des danses armées¹⁶²⁹, point que Marie-Hélène Delavaud-Roux avait déjà relevé¹⁶³⁰. Ces dernières apparaissent dans l'iconographie grecque principalement à partir du IV^e siècle avant J.-C. et se développent pendant un siècle environ avant de disparaître. Quelques sources littéraires nous renseignent sur les pratiques féminines dans le cadre de la danse armée en Grèce¹⁶³¹. Cependant, nous ne savons que très peu de choses pour l'Etrurie. Un exemple unique permet d'attester la présence éventuelle de femmes dans la danse armée. Il s'agit de l'amphore n° 298 (ill. 237) sur laquelle deux personnages sont représentés sur chaque face dans des postures de danse armée. Sur la face A, un personnage nu est accompagné d'une figure pourvue d'une longue tunique jusqu'aux chevilles. Nous avons vu que ce vêtement en particulier était revêtu d'ordinaire, dans les scènes de danse, par les personnages féminins. Ici le personnage a noué son manteau autour de l'avant-bras qui est porté en arrière, répondant ainsi à celui du personnage masculin qui l'accompagne. Nigel Spivey a remarqué la présence de manteaux

¹⁶²⁹ Ceccarelli 1998, p. 22, p. 66, p. 70-71 par exemple.

¹⁶³⁰ Delavaud-Roux 1993, p. 134-135.

¹⁶³¹ Et en particulier chez Xénophon, *Anabase*, VI, 1, 11-12 : « A ce spectacle les Paphlagoniens estimaient extraordinaire que toutes ces danses fussent exécutées en armes. (12) Voyant leur ébahissement, le Mysien avec la permission d'un Arcadien qui avait acheté une danseuse, introduit cette femme dans l'assemblée, après l'avoir équipée de son mieux et lui avoir mis dans les mains un bouclier léger. Elle dansa la pyrrhique avec souplesse. (13) Alors ce fut un applaudissement général. Les Paphlagoniens demandèrent si les femmes combattaient aussi avec les Grecs. Il leur fut répondu que c'étaient elles qui avaient chassé le Grand Roi de leur camp. C'est ainsi que pris fin cette nuit-là.

dans certaines scènes de danse armée et a relevé la façon dont ils étaient portés et noués autour d'un membre supérieur¹⁶³². Ces derniers peuvent accompagner le bouclier, ou être portés seuls, comme l'illustre l'amphore ici étudiée. Sa présence marquerait le caractère dansé de l'affrontement¹⁶³³. La présence féminine est ici singulière. Elle ne suit pas le modèle grec dans lequel les personnages féminins dansant sont armés. Le personnage qui l'accompagne tient en revanche une lance, dont la pointe est tournée vers le bas, mais que le porteur ne dirige pas. Sur la face B, le personnage à gauche sur l'image, qui est dans une attitude similaire au personnage féminin de la face A, est accompagné d'une figure armée qui brandit une épée recourbée de type *machaira* dans l'une des deux mains. Cette dernière, comme nous l'avons vu, renvoie au thème du sacrifice. La lance renverrait au combat armé, mais la pointe vers le bas pourrait avoir une dimension funéraire.

III.A.3.2.5.6. Une danse armée sans arme.

La typologie des postures a permis de relever ce qui était passé inaperçu jusqu'alors : l'existence d'une danse armée caractérisée par l'absence d'armes tenues par les personnages. Sur l'amphore n° 194 (ill. 234), alors que la face B accueille une scène de pyrrhique, la face A accueille deux personnages engagés chacun dans une posture que nous rattachons aux *schemata* CD.2 de notre typologie¹⁶³⁴. Ainsi, les membres supérieurs sont asymétriques. Celui porté en arrière est plié en angle droit et dirigé vers le bas. La main est fermée en poing. Le membre inférieur porté en avant est levé. La posture est donc bondissante. Elle présente le retournement caractéristique. Cependant, à la place des armes, les figures exécutent des gestes précis de la main portée en arrière en direction de l'adversaire. Le personnage à gauche sur l'image lève deux doigts, tandis que celui à droite, et dont la main est plus haute, lève un seul doigt – l'index ou le majeur. L'association du geste et de postures liées à la danse armée nous rappelle un passage de Quintilien qui, en vue de la maîtrise de la gestuelle de l'orateur et du discours, avait souligné l'importance d'utiliser le savoir lié à l'exercice physique et en

¹⁶³² Spivey 1988b, p. 592 : « Alternatively, cloaks may be sported in such a way as to suggest the drapery of a dance cast over the shoulders and flapping extravagantly from the elbows, too cavalier to be part of serious combat. »

¹⁶³³ Ibid. : « A good example of the dancing-style cloak is figured on an Hamburg amphora, inv. 1917.507. Ceremonial armour may be an adjunct to the armed dance: an amphora at Reading University, inv. 39.ix.2 is claimed as 'the earliest Etruscan representation of the vambrace and rerebrace'. Pinpointing the proper lunges and parriers of Plato's Pyrrhic is tricky: but one example may lie with an amphora in the British Museum, inv. 1950.5-30.1, where again the cloak casually hanging from the shield-arm of the crouching warrior suggests ceremony rather than real combat. »

¹⁶³⁴ Et en particulier cf. les *schemata* CD.2-31 et CD.2-32.

particulier à la manipulation des armes. Ainsi, pour rendre le discours plus convaincant, il rappelle l'importance « de fléchir son corps d'une manière ferme et mâle, empruntée non pas à la scène ni aux histrions, mais à l'exercice des armes ou même à la palestre »¹⁶³⁵. Cependant, et comme Florence Malhomme le relève, la voix étant liée au geste, l'indication des doigts permet-elle de souligner ce que l'image ne peut transmettre, à savoir un chant qui accompagnait les pas des acteurs ?¹⁶³⁶ Sur ce point, il nous paraît difficile d'être affirmative. S'agit-il d'ailleurs d'une forme de comptabilité ? Nous relevons que le membre supérieur dont la main ne lève qu'un doigt est positionné en avant du second, dont la main lève deux doigts, et au-dessus. Ce positionnement implique-t-il une gradation ?

III.A.3.2.6. La danse armée orgiastique.

III.A.3.2.6.1. Points de repère : courètes et corybantes en Grèce.

Par danse armée orgiastique nous entendons des mouvements armés qui présentent un enchaînement de l'ordre de la chorégraphie. Cette chorégraphie présente un caractère excessif par le traitement des corps et ainsi une performativité corporelle poussée à son paroxysme. La danse armée orgiastique en Grèce a été portée à la fois par les Courètes et les Corybantes, que l'on distingue cependant les uns des autres. Les Courètes sont des danseurs armés enthousiastes, possédés par Dionysos, qui présentent ainsi une fureur dionysiaque. Il s'agissait ainsi d'une confrérie mystique et initiatique. Et les danseurs étaient désignés comme la jeunesse que l'on destinait au métier des armes, et leurs danses avaient une valeur sociale et politique, et initiatique¹⁶³⁷. La proximité du terme de courète et de celui de courros n'est pas non plus anodine : elle renvoie à la jeunesse et à la guerre, et à la beauté harmonieuse qui

¹⁶³⁵ Quintilien, *Institution oratoire*, I, 10, 26.

¹⁶³⁶ Malhomme-Wersinger 2007, p. 190-191 : « la vertu du corps, en relation avec la musique, est en dernier lieu promue au sein de la culture humaniste grâce à la tradition rhétorique. L'orateur idéal se réalise pleinement grâce à d'exceptionnelles facultés physiques permettant à son discours de s'incarner parfaitement. L'actio, recouvrant le geste et la voix, et essentielle à l'art de l'éloquence selon la conception démosthénienne rappelée par Cicéron et Quintilien, se définit en effet très largement grâce à des critères empruntés à la musique, musique toute sonore et corporelle. [...] Outre celle du geste, la tradition rhétorique développe toute une culture de la voix qui en fait saillir les caractéristiques sonores et musicales. »

¹⁶³⁷ Jeanmaire 1985, p. 5 : « Plusieurs passages de l'Iliade nous autorisent à considérer les deux mots « kouroi » et « kourètes » comme des formes équivalentes d'un même terme archaïque, qui désigne la jeunesse vouée au métier des armes et dont l'acception précise, ainsi que nous avons cherché à l'établir dans notre premier chapitre, ne se comprend qu'en liaison étroite avec les particularités de l'organisation politique et sociale qui est précisément l'état de choses le plus ancien que les documents écrits, dans l'espèce l'épopée homérique, nous permettent d'atteindre dans le monde grec. »

découle de cette mise en rapport¹⁶³⁸. Alors que les Courètes auraient une origine crétoise, les Corybantes, danseurs armés de type orgiastique qui présentent des similitudes avec les premiers, seraient originaires d'Asie Mineure. Ce sont ces derniers qui avaient eu pour fonction de protéger l'enfant Zeus contre son père en l'entourant et en dansant tout en frappant leurs armes, créant ainsi un environnement sonore métallique qui permettait de camoufler les bruits de l'enfant. Il apparaît qu'en Crète, terre d'origine des Courètes, le Zeus a été assimilé progressivement à Dionysos. Les Corybantes sont alors devenus en Grèce continentale les Courètes, qui faisaient partie de la suite orgiastique du dieu du vin et célébraient sa victoire sur les hommes. Ces données mythologiques sont certainement liées à l'existence d'une danse armée de type orgiastique en Grèce. Nous savons cependant que des danses de ce type se pratiquaient à l'occasion de rituels initiatiques particuliers et en l'occurrence à l'occasion de mystères. En marge du culte officiel, ces associations fermées et secrètes¹⁶³⁹, réservées aux initiés seuls, prenaient la forme d'initiations personnelles et cachées dédiées à Dionysos¹⁶⁴⁰. Dionysos, dieu étranger provenant de Crète, de Thrace ou d'Égypte¹⁶⁴¹, serait arrivé tardivement en Grèce alors que les Grecs possédaient déjà leur panthéon. Ne pouvant pas détrôner dans les cultes publics les divinités existantes, ce serait par le biais des mystères qu'il aurait été introduit¹⁶⁴². Les informations relatives au déroulement des mystères dionysiaques sont toutefois rares en raison de leur caractère très secret. Selon Walter Burkert, l'initiation aux mystères ne concernait qu'une catégorie de la population, c'est-à-dire l'élite¹⁶⁴³. Ces mystères auraient été célébrés, comme les cultes officiels, par des

¹⁶³⁸ Id., p. 11 : « Couros et courètes sont équivalents. [...] Ils désignent un jeune homme, un jeune guerrier, sans détermination plus précise que celle qui s'attache aux idées de force et de jeunesse comme conditions naturelles de la valeur militaire ; ou bien il s'agit d'un mot fixé par l'usage dans un sens déterminé et technique et qui s'applique à une catégorie précise d'individus parmi ceux que mettent en scène les récits épiques. »

¹⁶³⁹ Lavedan 1931, p. 335.

¹⁶⁴⁰ Burkert 1992, p. 16-17.

¹⁶⁴¹ Ses origines semblent multiples. Se reporter à Lavedan 1931, p. 335.

¹⁶⁴² Id., p. 337.

¹⁶⁴³ Louise Bruit-Zaidman et Pauline Schmitt-Pantel divergent sur ce point. Selon elles en effet, le dionysisme semblerait avoir été peu important voire même inexistant dans la société aristocratique grecque. Cf. Bruit-Zaidman-Schmitt-Pantel 1989, p. 142 et Dabdab Trabulsi 1990, p. 44 : « Pour W. Otto, Homère connaît parfaitement Dionysos, mais ne lui attribue aucune importance, car il est complètement étranger à son monde de nobles guerriers. Cette solution a été retenue par la plupart des historiens. Ce silence volontaire, expliqué par l'aversion envers la religion dionysiaque de la part de la société aristocratique que les poèmes chantent dans son apogée semble indiquer un dionysisme peu important et surtout peu visible, dans la société aristocratique. » Les mystères étaient célébrés en Grèce par les individus qui ne possédaient ni droit, ni reconnaissance tels que les femmes ou les esclaves. Cf. Bruit-Zaidman-Schmitt-Pantel 1989, p. 142 : « Les *thiasés*, associations cultuelles qui vont se multiplier à la période hellénistique, accueillent parmi leurs membres beaucoup de ceux que la religion civique néglige d'ordinaire, en particulier les femmes. » et Festugière 1972, p. 15 : « [...] les éléments de la cité qui l'avaient accueilli de préférence, c'est dire tous ceux que la religion civique favorisait le moins, les femmes, les pauvres gens, forment des associations cultuelles, les *thiasés*, destinés à régulariser en quelque sorte les orgies dionysiaques. » Dionysos étant lié au monde végétal et donc aussi aux esclaves qui travaillaient la terre, il ne convenait pas que les nobles puissent honorer des divinités liées à la production, à la végétation et à la

fêtes exubérantes, avec notamment des *symposia* et des *komoi*, les deux activités dionysiaques les plus courantes¹⁶⁴⁴. Les participants étaient caractérisés de plus par l'extase et l'ivresse dans lesquelles ils étaient plongés¹⁶⁴⁵.

III.A.3.2.6.2. Des chœurs armés bondissants au VIIe siècle avant J.-C.

L'amphore n° 170 attribuée au Peintre de l'Heptacorde et datée de la première moitié du VIIe siècle avant J.-C. (ill. 64) accueille une scène de danse armée composée de six personnages. Cinq d'entre eux se meuvent à la manière de cubistètes, formant un pont avec leur corps tandis que le sixième les accompagne en musique : il tient un instrument à cordes dans une main, vraisemblablement une cithare en raison de sa caisse en berceau, et un plectre dans l'autre. Le caractère chorégraphique de la scène est marqué par la présence de ce musicien, mais surtout par la répétition des figures engagées dans une même posture. La danse est dite armée. Nous relevons que deux personnages ne sont pas armés, contrairement aux trois autres qui présentent trois modalités d'armement différentes : (1) le port d'une seule épée, levée et positionnée à l'horizontale, (2) le port d'une lance positionnée à la verticale, et (3) le port de deux épées. Marina Martelli a relevé la dimension rituelle et dionysiaque qui existait dans cette scène, notamment d'après l'élément triangulaire représenté dans le champ de l'image entre le joueur d'instrument à cordes et les danseurs, et qu'elle identifie comme un masque de théâtre.¹⁶⁴⁶ Ce détail rattacherait les acteurs à la performance théâtrale et dionysiaque. Dans tous les cas, la dimension orgiastique de la scène est évidente. Le type de mouvement exécuté par les cinq personnages n'est pas inconnu. La comparaison la plus proche qu'il est possible d'établir est avec le pendentif qui provient de Vetulonia, date du VIIe siècle avant J.-C. et est conservé au musée archéologique de Florence (ill. 65). Dans le premier cas, le corps, de même, forme un pont. Les mains et les pieds sont à plat. Du VIIe siècle avant J.-C. nous relevons aussi une figure d'attache qui provient de Castelluccio di Pienza (ill. 443). Il s'agit d'un personnage masculin identifiable au pagne revêtu et à la ceinture qui lui marque la taille. La posture forme un pont : les mains et les pieds sont à plat sur une même ligne de sol.

terre et donc aussi ceux par la même occasion qui la travaillaient c'est-à-dire les esclaves. Cf. Dabdab Trabulsi 1990, p. 45 : « Les nobles ont certainement besoin de blé et de vin, mais il ne convient pas de trop exalter des divinités qui sont liées à la production, à la terre, donc aussi inévitablement à ceux qui la travaillent. »

Ces mystères se seraient alors étendus à une catégorie sociale inférieure, incluant les marins, les marchands et les artisans.

¹⁶⁴⁴ Burkert 2001, p. 86.

¹⁶⁴⁵ Lavedan 1931, p. 338 ; Festugière 1972, p. 18 : « Ce que le myste attendait, c'était de sortir pour un temps du train médiocre de la vie quotidienne, une folie passagère, une évasion. »

¹⁶⁴⁶ Martelli 1988.

L'attitude est cependant légèrement différente la tête tend à se relever, les cuisses et le tronc sont sur une même ligne horizontale. L'attitude est empruntée, et relève plutôt d'une adaptation à l'usage qui lui était attribué sur l'objet qu'il accompagnait¹⁶⁴⁷. La scène de l'amphore n° 170 serait ainsi la plus ancienne représentation de tels acrobates¹⁶⁴⁸. Nous trouvons des comparaisons iconographiques ultérieures, datables de la deuxième moitié du VI^e siècle avant J.-C., tel que le personnage au centre de la paroi du fond de l'antichambre de la tombe d'Argile à Cerveteri (ill. 63) et des plaques architecturales de type D découvertes à Tuscania et Acquarossa (ill. 62)¹⁶⁴⁹. Les sources iconographiques étrusques laissent entrevoir que la posture est, du moins dès le VI^e siècle avant J.-C., présente exclusivement dans les scènes de consommation du vin. Les sources littéraires grecques nous renseignent aussi sur l'existence de telles postures à l'occasion de rituels qui impliquaient une consommation du vin. Un passage d'Hérodote est sur ce point éclairant, mais laisse supposer que la posture en question n'est pas de bon goût, nous permettant ainsi de parler de posture marginale¹⁶⁵⁰. Sur l'amphore n° 170, les danseurs sont accompagnés d'un joueur de cithare pourvu dans l'une de ses mains d'un plectre, baguette à l'extrémité ovoïde utilisée pour faire vibrer les cordes de l'instrument. D'après Annie Bélis, l'utilisation d'un plectre permettait de créer des notes plus franches et ainsi de donner un rythme plus marqué au son, et à la danse, contrairement à la lyre dont les notes, du fait de l'utilisation seule des doigts sur les cordes, étaient moins soulignées¹⁶⁵¹. Ainsi, dans la scène qui est accueillie sur l'amphore du Peintre de l'Heptacorde (ill. 64), le cithariste permettait de donner une cadence à la danse armée, mais aussi de surenchérir les bonds et battements du sol effectués par les danseurs. La danse devait présenter une cadence très marquée, accompagnée aussi par le bruit des armes et la voix masculine des différents acteurs. Sur ce point, les éléments géométriques présents dans l'image pourraient accentuer la dimension sonore de la scène. Nous relevons en effet, la

¹⁶⁴⁷ La tige verticale dans le bas du dos de la figure implique en effet que l'objet était une attache d'anse. Sur l'objet, cf. Esposito 1999, p. 37. Sur le vêtement revêtu, cf. Bonfante 1975, fig. 36-38.

¹⁶⁴⁸ Nous nous accordons ainsi aux conclusions de Marina Martelli et Paul Fontaine sur ce point. Cf. Martelli 1988 et Fontaine 2016, note 59 : « cette scène peut être considérée comme la plus ancienne représentation connue de cubistètes, indépendamment des diverses interprétations qu'elle a suscitées en lien avec la légende ou le mythe. » Sur l'acrobatie antique, cf. les travaux de Deonna 1963.

¹⁶⁴⁹ Sur la posture en question, cf. notre propos introductif *supra* p. 91-93.

¹⁶⁵⁰ Hérodote, VI, 129 : « [...] quand la table fut arrivée, il commença par exécuter dessus des danses mimiques laconiennes, puis d'autres, athéniennes ; et, en troisième lieu, appuyant la tête sur la table, il gesticula avec ses jambes comme on le fait avec les mains. Pendant l'exécution des premiers et seconds exercices, Clithène, bien qu'il écartât avec dégoût l'idée qu'Hippocleidès, danseur et pitre indécent, pût encore devenir son gendre, se contenait et ne voulait pas faire d'éclat à son adresse ; mais, quand il le vit gesticuler avec ses jambes comme on le fait avec ses mains, ne pouvant plus se contenir, « Fils de Teisandros, lui lança-t-il, ta danse t'a fait manquer ton mariage ! » À quoi Hippocleidès répliqua : « Pas de souci pour Hippocleidès ! » Paul Fontaine relève aussi la mention. Cf. Fontaine 2016, § 17.

¹⁶⁵¹ Bélis 1995, p. 1036.

présence entre le cithariste et les danseurs d'un motif identifié comme un masque par Marina Martelli.¹⁶⁵² Ce motif est de forme triangulaire. Il est pourvu de sortes d'oreilles sur ses deux côtés verticaux. Au centre du motif, deux points soulignés sont représentés, et la partie inférieure du motif, qui rétrécit, est pourvu d'un dessin losangique formé de deux angles imbriqués. Ce dernier élément se retrouve à deux reprises dans le champ de l'image. Sous ce masque, nous relevons cinq postes, que nous retrouvons aussi à deux reprises dans le champ de l'image. Si le masque est réellement ce que Marina Martelli en dit, le motif losangique correspondrait à la bouche et à la mâchoire. Ce dernier, de par le croisement des deux angles qui le constituent, est pourvu sur chacun de ses côtés de lignes obliques qui, s'il s'agit bien d'une référence à une mâchoire, pourraient renvoyer à des crocs, tels que ceux de la Gorgone. De même, dès le début du VII^e siècle avant J.-C. et alors qu'apparaissent en Grèce dans la céramique les figures monstrueuses issues de la mythologie, le personnage de la Gorgone est représenté avec des défenses de sanglier dont le claquement et les bruits monstrueux émis par la mâchoire a été relevé¹⁶⁵³. Sur la face B de l'amphore n° 190 (ill. 444), les armes offensives tenues par les deux guerriers, à savoir l'épée et la lance pointent toutes les deux au centre de l'image et en particulier vers le bec d'un volatile que nous identifions à un échassier, et en particulier à une grue en raison des longues pattes de l'animal. Le volatile a les ailes déployées, la tête est levée et le bec ouvert. Il est représenté dans une attitude bien connue liée à la danse de parade que ses congénères exécutent dans le cadre de leur reproduction (Ill. 445). Les mouvements exécutés consistent en des bonds, des battements d'ailes, et surtout en des claquements de bec particulièrement sonores. Ici, le fait que les armes offensives pointent en direction du bec ouvert n'est pas anodin. Nous y verrions une mise en miroir du claquement du bec et du claquement des armes. Sur l'amphore n° 170 (ill. 64), le motif losangique pourrait aussi faire écho au claquement des armes, mais aussi aux fracas presque monstrueux des pieds et des mains sur le sol. Le but de cette danse armée était de faire le maximum de bruit. Nous pouvons nous demander si les postes représentés avec les motifs triangulaires ne font pas écho eux aussi aux variations sonores et musicales suggérées à la fois par le musicien et le traitement du corps des danseurs. Nous pouvons noter que le motif des postes est régulièrement employé dans l'image pour signifier l'élément marin que constitue la mer, tel que l'illustre l'exemple plus tardif de la tombe n° 493 dite des Lionnes à Tarquinia (ill. 71 et 318), ou la tombe n° 509 dite du Triclinium (ill. 52 et 53). Ces motifs renvoient

¹⁶⁵² Cf. Martelli 1988.

¹⁶⁵³ D'après Apollodore (liv. 2, chap. 4, § 3), elles avaient des dents comme des défenses de sanglier, des mains d'airain, des ailes d'or, et elles changeaient en pierres tous ceux qui les regardaient.

donc aux ondulations marines. Dans un contexte musical et rituel, nous pouvons nous demander si ces mêmes postes renvoient aux ondulations sonores, et corporelles. Dans ce cadre, nous souhaiterions revenir sur le motif du masque. Celui-ci rappelle étrangement, et bien que plus tardives, les coupes à yeux qui se sont développées en Attique et en Grande Grèce, et particulièrement dans la région de Rhegion di Calabria¹⁶⁵⁴, à partir de 540-530 avant J.-C., avec un développement exceptionnel entre 530 et 510 avant J.-C.¹⁶⁵⁵. Ces coupes à yeux (ill. 446), ou coupes « ophthalmiques »¹⁶⁵⁶, sont à rattacher au contexte du *symposion* ainsi qu'à celui de la sphère dionysiaque et du théâtre. Selon Didier Martens en effet, ces coupes prendraient la forme d'un visage ou d'un masque et créeraient des jeux visuels lors de leur manipulation par le convive¹⁶⁵⁷. Le rapprochement peut être anachronique, mais il nous apparaît toutefois non négligeable. Dans ce cadre, est-il possible d'envisager que le masque de forme triangulaire, représenté dans le champ de l'image sur l'amphore n° 170, pouvant aussi rappeler un *skyphos*, est un archétype des futures coupes à yeux ? Dans tous les cas, il renvoie à la sphère de la performance rituelle, du théâtre, de Dionysos et de la consommation du vin. La présence même de la scène sur une amphore, objet destiné à contenir le vin, la rattache à la consommation du vin.

III.A.3.2.6.3. Une version armée du *craterismos* au VI^e siècle avant J.-C. ?

Sur la question de la danse armée orgiastique, la série des hydries de Cerveteri présente trois exemplaires, les objets n° 302 (ill. 447), n° 303 (ill. (343) sur lesquels des personnages masculins nus se meuvent en tenant un poignard qu'ils sortent d'un fourreau. Les fourreaux sont tenus à l'horizontale et positionnés en parallèle à hauteur de l'abdomen des personnages. Nous ne connaissons pas de parallèles d'origine grecque à ces représentations. En revanche, il apparaît que l'hydrie n° 302 peut nous permettre de comprendre la scène qui se joue. Cette dernière est composée de deux personnages représentés en « course agenouillée ». Ils présentent de plus un retournement. Les membres inférieurs sont tournés vers les extérieurs, tandis que la tête est tournée en arrière vers le centre de l'image. Les deux personnages se

¹⁶⁵⁴ Ce motif se développe aussi en Grèce de l'Est. Cf. Villanueva-Puig 2004, p. 7 : « Mais tous soulignent que le motif de l'œil ou de la paire d'yeux n'appartient pas en propre aux artisans du Céramique d'Athènes ou aux auteurs des vases « chalcidiens ». Il se trouve sur de multiples formes de vases, parfois antérieures à nos coupes et, en général, l'origine du motif est plutôt attribuée à la Grèce de l'Est. »

¹⁶⁵⁵ La bibliographie sur les coupes à yeux est particulièrement abondante. Nous renvoyons à l'étude de Marie-Christine Villanueva Puig, et à la bibliographie que l'auteur indique en note 3. Cf. Villanueva-Puig 2004, p. 5-6.

¹⁶⁵⁶ Id., p. 6.

¹⁶⁵⁷ Martens 1992, chap. 5.

regardent donc. Un *dinos* est posé au sol. Ainsi, le couple tourne et danse autour en sortant leur poignard de son fourreau. Le lien avec la consommation du vin est ainsi évident, de par la présence du *dinos* au centre de l'image. Toutefois, l'objet constitue-t-il un prix particulier comme dans les scènes d'affrontement déjà relevées, notamment sur l'amphore à figures noires attribuée au Peintre de la Danseuse aux Crotales et conservée à Chiusi (ill. 102) ?¹⁶⁵⁸ Relevons que les personnages masculins ont les cheveux longs et clairs et ressemblent en tous points à ceux engagés dans des pas de danse orgiastique liée à la consommation du vin, comme l'illustre la paroi du fond de la tombe n° 493 des Lionnes (ill. 265) ou la partie droite du fronton de la tombe n° 500 dite de la Souris à Tarquinia (ill. 131). Dans les deux cas, les personnages sont caractérisés par leur carnation particulièrement foncée par rapport aux autres personnages – qu'ils soient féminins ou masculins –, et à leur blondeur. Comme nous l'avons déjà souligné, cette carnation serait produite par l'application d'un produit, et il est tout à fait plausible que la blondeur ait été obtenue par teinture. Notons les différences de teintes non naturelles entre la barbe et la chevelure du banqueteur représenté sur la paroi du fond de la deuxième de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche (ill. 251), ou sur le Sarcophage des Epoux conservé au musée du Louvre à Paris (ill. 448). Adeline Grand-Clément a relevé que la blondeur pouvait avoir une valeur héroïque et divine¹⁶⁵⁹, et conférait un statut particulier et éventuellement marginalisant¹⁶⁶⁰. Dans ce cadre, la teinte pouvait très certainement revêtir une fonction rituelle bien précise. Il nous apparaît aussi possible de rattacher à la sphère dionysiaque la teinte safran de la chair des personnages. Jaap M. Hemelrijk a proposé de voir sur l'hydrie n° 303 (ill. 343) une allusion à l'embuscade d'Achille à Troïlos, mais estime qu'il s'agit de scènes dont le sens est difficile à percevoir et qu'elles ne sont compréhensibles que dans leur contexte funéraire d'origine¹⁶⁶¹. Raffaella Bonaudo en revanche rattacherait la scène de l'hydrie n° 302 (ill. 447) à la consommation du vin en raison de la présence du *dinos*, tandis que le personnage représenté sur l'hydrie n° 303, bien que semblable aux deux précédents, serait au contraire engagé dans une scène de chasse symbolique¹⁶⁶². Nous estimons que les personnages étudiés sur les hydries n° 302 et n° 303 renvoient toutes au même type de danse : une danse armée liée à la consommation du vin. La présence du *dinos* autour duquel tournent deux personnages sur l'hydrie n° 302 nous amène à

¹⁶⁵⁸ C'est d'ailleurs ce que propose Jaap M. Hemelrijk. Cf. Hemelrijk 1984, p. 42 et suiv.

¹⁶⁵⁹ Grand-Clément 2011, p. 306-315.

¹⁶⁶⁰ Id., p. 306 : « Une nuance particulière reçoit, de la part des poètes grecs, un traitement privilégié : la chevelure blonde, dans l'imaginaire archaïque, prend la forme d'une auréole qui magnifie l'individu et lui confère un statut exceptionnel, proche du divin. »

¹⁶⁶¹ Hemelrijk 1984, p. 47 et suiv.

¹⁶⁶² Bonaudo 2004, p. 226 et suiv.

penser qu'il s'agirait du rituel du *craterismos*, originaire de Grèce de l'Est et que Françoise-Hélène Massa-Pairault note sur la paroi du fond de la tombe n° 498 dite du Mort (ill. 310), ou celle de la tombe n° 493 dite des Lionnes (ill. 71)¹⁶⁶³. Sur cette dernière en effet, le centre de l'image est constitué d'un cratère monumental autour duquel se développent des musiciens, mais aussi des danseurs et en particulier un personnage masculin nu à la carnation foncée et à la chevelure blonde engagé dans une posture bondissante. D'après Françoise-Hélène Massa-Pairault, la scène relèverait du cratérisme en raison de trois éléments clés : (1) la présence d'ustensiles liés à la consommation du vin, (2) de références stylistiques et religieuses à la Grèce de l'Est, et (3) le « lien entre cratérisme et cultes primordiaux en Asie Mineure (Ionie du Nord), comme celui de la mère et certaines formes de l'orphisme (lien avec les Corybantes) »¹⁶⁶⁴. Ici, nous relevons de même la présence d'ustensiles liés à la consommation du vin et en particulier, sur l'hydrie n° 302, la présence centrale du *dinos* autour duquel tournent les acteurs. La référence à la Grèce de l'Est est établie par la production même de ces hydries qui proviennent de Cerveteri mais qui, comme cela a été établi, sont produites dans des ateliers d'artisans qui ont émigré de Grèce de l'Est¹⁶⁶⁵. Enfin, la référence à la consommation du vin dans ces représentations de danse armée est en lien avec la danse des Corybantes, et ainsi avec l'orphisme, comme le soulignait Françoise-Hélène Massa-Pairault. La mise en série de l'image accueillie sur ces trois hydries nous permet de plus de proposer un enchaînement particulier. Nous relevons en effet trois temps différents (tableau ci-contre n° 07). Sur l'hydrie n° 303, le personnage avance, l'épée désormais sortie. Et sur l'hydrie n° 302, deux personnages finalement se rencontrent et s'affrontent.

Etape	Moment	Action
Préliminaire	Départ	Regarde une dernière fois en arrière et sort son épée du fourreau.
Intermédiaire	Avancée	Se tient prêt tout en avançant de manière déterminée (regard porté vers l'avant).

¹⁶⁶³ Massa-Pairault 1993, p. 255 : « Les fresques de Tarquinia offrent des images dont l'analyse se révèle plus complexe, dès qu'il s'agit d'explicitier le rapport entre *ludus*, *iuvencus* et image à caractère dionysiaque. La *saltatio* autour du cratère dans les tombes des Lionnes, de la Fustigation ou du Citharède a ceci d'ambigu qu'elle peut se référer aussi bien à l'institution des *liberalia* et aux plus anciennes classes d'âges, dont le *ludus* souligne la réalité, qu'à des pratiques plus « modernes » et conviviales d'origine grecque. »

¹⁶⁶⁴ Id., p. 255, note 28.

¹⁶⁶⁵ Sur ce point, cf. Hemelrijk 1984 et Hemelrijk-Lubsen Admiral 1978.

Finale	Rencontre et affrontement	Les personnages s'opposent, se retournent pour esquiver la possible attaque de l'adversaire et tournent autour d'un <i>dinos</i> .
--------	---------------------------	--

Tableau n° 07 – Moments de la danse dite du *craterismos*.

La petitesse des armes ici utilisées implique de plus une gestuelle particulière. Il s'agit plutôt de poignards qui nécessitent un rapprochement plus grand de l'adversaire afin de l'atteindre, ainsi que des mouvements spécifiques pour échapper aux coups qu'il peut porter. Sur ce point, Xénophon, qui présente plusieurs danses armées pratiquées en Grèce, en évoque une, menée par des Thraces, qui constitue un élément de comparaison particulièrement probant aux scènes accueillies sur les hydries relevées. Il s'agit d'une danse armée exécutée au cours du banquet, après que les libations aient été faites, et dans laquelle les acteurs agitent des couteaux et feignent de blesser leurs adversaires¹⁶⁶⁶. Des parallèles de type ethnographique peuvent aujourd'hui encore être trouvés. La danse aux couteaux, pratiquée occasionnellement en Turquie (ill. 449, 450 et 451), pourrait le plus se rapprocher de l'affrontement représenté sur l'hydrie n° 302. La danse est aujourd'hui de type théâtral et les coups portés factices, cependant nous relevons que les acteurs sont engagés perpétuellement dans des pas bondissants afin de se tenir alerte au moindre mouvement de l'adversaire. Les coups sont portés sur les points plus accessibles de l'adversaire à savoir les flancs et les côtés de l'abdomen. L'adversaire, afin d'échapper aux coups qui lui sont portés, se contorsionne et se retourne¹⁶⁶⁷. L'échange est conclu par l'effondrement de l'un des deux acteurs qui mime les spasmes de l'agonie, tandis que l'adversaire peut continuer de mimer de le poignarder.

III.A.3.2.7. La pyrrhique.

¹⁶⁶⁶ Xénophon, *Anabase*, VI, I, 5-6 (Les Belles Lettres, 1967) : « Dès que les libations eurent lieu, qu'on eut chanté le péan, des Thraces d'abord se levèrent ; au son de la flûte ils se mirent à danser avec leurs armes : ils sautaient en l'air avec légèreté, ils agitaient leur coutelas ; à la fin, un des danseurs frappa son partenaire. Tout le monde croyait qu'il l'avait blessé et l'homme tomba sur le sol, non sans art. Les Paphlagoniens poussèrent un grand cri. Le vainqueur après avoir dépouillé son compagnon de ses armes, sortit en chantant l'air de Sitalkas, tandis que d'autres Thraces emportaient le prétendu mort, qui n'avait d'ailleurs aucun mal. »

¹⁶⁶⁷ Dans le cas de la danse turque, les acteurs sont équipés de poches de liquide teinté rouge afin de reproduire les effusions de sang.

III.A.3.2.7.1. Points de repère sur la pyrrhique grecque.

Les travaux de Jean-Claude Poursat ont permis en 1968 de donner une définition iconographique à la pyrrhique, ceci à partir de sources attiques de la deuxième moitié du VI^e à la fin du Ve siècle avant J.-C. Il relève ainsi quatre caractéristiques essentielles : (1) la nudité des personnages¹⁶⁶⁸, (2) leur nombre – ils sont en effet limités à un ou deux personnages, (3) la présence d'un joueur de double flûte, qui permet d'identifier une scène de pyrrhique comme telle car les scènes de guerre ou d'embuscade sont nombreuses, et (4) la disposition des danseurs autour de ce dernier¹⁶⁶⁹. C'est cette définition que Paola Ceccarelli reprendra¹⁶⁷⁰. A cela, la posture constitue l'élément essentiel de définition la danse. Elle est d'ordinaire caractérisée par la torsion du buste et de la tête. Ce retournement permet de suggérer dans l'image les changements rapides du personnage. L'apparition de ce type de danse armée¹⁶⁷¹ est liée aux techniques guerrières grecques mais aussi à leur mode de transmission et à la place conférée aux citoyens en âge de partir à la guerre¹⁶⁷². Les représentations nombreuses qui nous sont parvenues attestent de la place que la pyrrhique occupait à Athènes, principalement au cours des fêtes et cérémonies publiques¹⁶⁷³. Elle ne semble cependant pas avoir été présente au cours des Dionysies, au contraire des Panathénées où elle figurait en bonne place. Et elle aurait eu une place au sein de cérémonies dédiées à

¹⁶⁶⁸ Poursat 1968, p. 564 : « Deux exception seulement : la péliké d'Athènes (n° 25) et le lécythe de Londres (n° 23), sur lesquels le danseur porte le *chitoniskos* ; mais il faut noter qu'il ne porte pas la cuirasse, ce qui le distingue des danseurs de la série précédente. »

¹⁶⁶⁹ Ibid. : « La réunion de ces quatre caractéristiques définit, sans risque possible de confusion avec d'autres sujets, les représentations que nous avons rassemblées. En particulier, la nudité des guerriers et leur disposition de part et d'autre du joueur de flûte les séparent nettement des hoplites participant à une danse processionnelle, comme nous l'avons vu précédemment. Une confusion, assez fréquemment, a été faite avec la série des hoplitodromes, très souvent représentés, eux aussi, en compagnie d'un joueur de flûte : l'erreur est facile à éviter si l'on remarque que les hoplites participant à la course en armes ne portent jamais la lance, mais seulement le bouclier. »

¹⁶⁷⁰ Ceccarelli 1998. Cf. aussi Marie-Hélène Delavaud-Roux 1990.

¹⁶⁷¹ Les scènes de pyrrhique se développent en Grèce entre 520 et 480 avant J.-C., avant d'être remplacées par des scènes de pyrrhiques féminines. Cf. Ceccarelli 1998, p. 45-46 : « Un primo esame generale mostra che le rappresentazioni di danza armata maschile coprono un periodo compreso grosso modo fra il 520 e il 470 a.C. ; le prime pirriche femminili si hanno a partire dal 470-460 a.C., per continuare fino alla fine del V secolo. La pirrica femminile comincia quindi a essere rappresentata a partire dal momento in cui non si rappresenta più la pirrica maschile. »

¹⁶⁷² Poursat 1968, p. 551 : « Ces documents ont en outre, par eux-mêmes, un grand intérêt : celui de nous renseigner sur la place tenue par les différents types de danses en armes dans les institutions et la vie quotidienne des Athéniens à la fin du VI^e et au Ve siècles. »

¹⁶⁷³ Marie-Hélène Delavaud-Roux relève d'ailleurs un passage du *Cratyle* de Platon (vers 406) dans lequel nous percevons l'importance de la danse armée dans l'art de la guerre. Cf. Delavaud-Roux 1993, p. 615 : « nous font comprendre comment Socrate pouvait avoir recours à elle, sans trop d'in vraisemblance, pour expliquer à Hermogène (dans le *Cratyle*) l'étymologie du nom de Pallas : [...] « En faisant venir ce nom de la danse en armes, nous serions, je crois, dans le vrai. »

Artémis. Ce sont les femmes qui la dansaient alors¹⁶⁷⁴. Dans un cadre plus privé, où la pyrrhique se serait aussi particulièrement développée, la danse en arme aurait revêtu une fonction funéraire. Considérée aussi comme une activité éducatrice¹⁶⁷⁵, elle constituait d'autre part un rituel d'initiation pour les hommes d'âge jeune et était liée à la célébration d'une victoire¹⁶⁷⁶. Ainsi, la pyrrhique était dansée dans des contextes très variés et à des occasions très différentes : au sein des Panathénées, prenant ainsi une forme chorale, soit de manière plus individuelle dans le cadre de rites de passage, de compétition, ou de préparation à la danse chorale des Panathénées¹⁶⁷⁷. Il s'agissait d'une danse mimétique. Platon nous indique qu'elle consistait à effectuer et imiter des mouvements de l'attaque et de la défense :

« Elle imite d'une part les mouvements qu'on fait pour éviter tous les coups portés de près ou de loin, se jeter de côté, reculer, sauter en hauteur, se baisser ; et d'autre part les mouvements contraires, ceux qui portent aux attitudes offensives et essaient d'imiter le jeu de l'arc ou du javelot ou le geste d'asséner de près n'importe quel coup. »¹⁶⁷⁸

L'apparition de l'armement hoplitique en Etrurie a induit des modifications majeures en termes de tactique et de politique militaires, qu'Anne-Marie Adam, Agnès Rouveret¹⁶⁷⁹ et Bruno D'Agostino¹⁶⁸⁰ ont relevées. Il a entraîné de fait l'adoption de la pyrrhique qui a cependant été adaptée dans un contexte où la danse armée était attestée archéologiquement depuis au moins le VIII^e siècle avant J.-C.¹⁶⁸¹. L'étude de l'iconographie étrusque de la danse permet de déterminer que le cadre de la pyrrhique n'est pas différent : il peut s'agir d'une

¹⁶⁷⁴ Id., p. 614. Sur l'absence de la pyrrhique au sein des Dionysies, cf. Poursat 1967, p. 105.

¹⁶⁷⁵ Ceccarelli 1998, p. 11 : « Quanto all'approccio funzionale, esso si presenta sotto varie forme, che hanno comunque in comune l'assunto che tutti gli aspetti di una società o cultura contribuiscono in qualche modo al funzionamento stesso di quella società o cultura. In quest'ottica, alla descrizione della danza stessa è dedicata poca attenzione; importanti sono soprattutto il contesto dell'evento, la sua funzione sociale, l'organizzazione e lo status dei danzatori e degli accompagnatori. La danza può essere analizzata allora nelle seguenti categorie (peraltro spesso compresenti). » Et p. 14 : « All'aspetto educativo è in parte riconducibile anche il carattere marcatamente mimetico, imitativo, della danza in Grecia; esso, presente fin dall'inizio (già nell'inno omerico ad Apollo, v. 163, si dice che il canto delle Deliadi è una μίμησις), finirà col portare all'avvicinamento della danza alla pantomima, soprattutto in età romana. »

¹⁶⁷⁶ Sur ce point, voir Ceccarelli 1998, p. 15-16.

¹⁶⁷⁷ Id., p. 51.

¹⁶⁷⁸ Platon, *Lois*, VII, 815.

¹⁶⁷⁹ Adam-Rouveret 1990.

¹⁶⁸⁰ D'Agostino 1990.

¹⁶⁸¹ Cf. Bloch 1958 à ce sujet.

épreuve athlétique. Dans d'autres cas cependant, la pyrrhique est notée dans des cortèges qui divergent sensiblement de la tradition iconographique grecque.

III.A.3.2.7.2. Mise en séquences.

III.A.3.2.7.2.1. Echauffement.

Le couple de guerriers représenté sur le canthare géométrique grec de Copenhague (ill. 452) a suscité un certain nombre d'interrogations. Certains y ont vu une pyrrhique, et en l'occurrence l'un des premiers exemples iconographiques¹⁶⁸², tandis que d'autres doutaient de son interprétation comme une scène de danse armée. Jean-Claude Poursat n'y voyait qu'une hoplomachie, à savoir un combat opposant des hoplites¹⁶⁸³. Marie-Hélène Delavaud-Roux continue d'y voir une danse armée¹⁶⁸⁴. Les deux personnages sont en train de bondir l'un en face de l'autre accompagnés d'un musicien. Comme Marie-Hélène Delavaud-Roux le souligne, la présence de la musique et celle de mouvements bondissants amènent en effet à définir la scène comme une représentation de danse armée. Une scène très proche est représentée sur le canthare n° 392 qui provient de Faléries (ill. 453). Sur la face A, deux personnages se font face. Ils sont pourvus d'un casque à cimier, d'un bouclier qui couvre leur tronc et de deux lances qu'ils tiennent à la verticale et orientent vers le haut. Leurs membres inférieurs sont fléchis. Les personnages sont représentés bondissants. La posture est similaire à celle représentée sur le vase n° 004 (ill. 454) et la paroi d'entrée de la tombe n° 525 dite del Colle Casuccini à Chiusi (ill. 455). L'analyse sérielle révèle que ce type de posture correspondrait à une phase d'échauffement physique. Sur le vase n° 004 (ill. 454), Jean-Paul Thuillier a contesté l'identification de la scène comme du pugilat autour d'un cratère¹⁶⁸⁵. Nous soulignons toutefois la disposition en miroir des personnages de part et d'autre de

¹⁶⁸² Séchan 1910, p. 95.

¹⁶⁸³ Poursat 1968, p. 576-577.

¹⁶⁸⁴ Delavaud-Roux 1993, p. 56 : « Plusieurs érudits ont vu dans ces deux hommes armés, la plus ancienne représentation d'une pyrrhique. Jean-Claude Poursat demeure plus sceptique et n'est pas certain qu'il s'agisse d'une scène de danse véritable. [...] Nous n'oublions pas le fait que la musique accompagne parfois un combat véritable. Mais, pour nous, la conjonction de l'élément musical et du mouvement bondissant effectué par les deux guerriers nous pousse à identifier cette scène comme une danse armée. En revanche, nous ne pouvons pas savoir à quel type de danse armée, pyrrhique ou autre, nous avons affaire. »

¹⁶⁸⁵ Cf. Thuillier 1985a, p. 67-68, mais l'auteur rajoute : « Pourtant, certains arguments nous paraissent militer en faveur de « notre » thèse et nous les rappellerons en quelques mots : ainsi, l'attitude des deux personnages, qui ont les bras levés très haut, comme nous l'avons décrit à propos du bucchero ; ainsi, la présence des deux flûtistes qui contribue souvent à faire donner de la scène une interprétation « sacrée », lorsqu'on oublie que le pugilat étrusque se déroulait toujours au son de la double flûte ; citons enfin la proximité de deux danseurs de pyrrhique qui semble confirmer l'atmosphère de jeux. » Sur l'objet, cf. Martelli 2000, p. 106 et 274.

l'ustensile de consommation du vin. Derrière les deux pugilistes en effet, deux autres se tiennent prêt à l'affrontement, comme sur une hydrie à figures noires (ill. 435). Ils sont guidés par des joueurs de double flûte qui sont suivis par des personnages armés bondissants, comme sur la face A du canthare n° 392 (ill. 453). Ces derniers sont eux-mêmes suivis par des personnages armés et au sol, comme sur la face B du même canthare. Par la position qu'ils occupent dans le cortège sur le vase n° 004 (ill. 454), nous estimons que les personnages armés qui bondissent s'échauffent avant de rencontrer leur adversaire. Ceux qui les suivent, moins proches de l'affrontement que leurs prédécesseurs, ne bondissent ainsi pas encore. C'est une posture très proche que nous avons déjà relevée sur le miroir n° 108 (ill. 75) et dont la scène constituait un échauffement avant l'épreuve sportive. La paroi d'entrée de la tombe n° 525 dite del Colle Casuccini confirmerait cette hypothèse (ill. 455). Le personnage armé qui exécute un bond sur lui-même est situé au départ d'un cortège. Il précède un athlète qui lève des poids, s'échauffant avant son saut¹⁶⁸⁶. L'extrémité opposée du cortège est constituée de personnages engagés dans des postures qui font référence à des moments finaux d'épreuves athlétiques. Le personnage nu qui lève ses deux mains fermées en poing vers le haut ainsi que le membre inférieur qu'il porte en avant est dans une attitude d'exultation. Il s'agit d'un pugiliste vainqueur. Devant lui, une scène de lutte s'achève. L'un des deux athlètes fait basculer son adversaire, achevant ainsi la rencontre, et le cortège entier.

III.A.3.2.7.2.2. Progression et attente.

Une amphore à figures noires conservée à Leyde (ill. 457) et un *kyathos* à figures noires attribué à un proche du Peintre de Micali (ill. 92) illustrent ce qu'en art martial est l'attente, ou l'initiative d'attente¹⁶⁸⁷. La posture employée, qui correspond à l'initiative d'attente, vise à se préparer à l'attaque ou au surgissement d'un adversaire. Elle se caractérise par leur absence d'initiative offensive ou défensive. En revanche, l'armement est prêt. Sur l'amphore conservée à Leyde en effet (ill. 457), chaque face accueille un personnage armé, pourvu d'un casque à cimier, d'un bouclier, d'une étoffe nouée sur le membre supérieur porté en avant, et d'une lance. Le bouclier est levé à l'horizontal, prêt à recevoir les attaques d'un potentiel adversaire, comme sur l'hydrie à figures noires précédemment étudiée (ill. 435). Cependant, contrairement au personnage armé sur cette dernière, le personnage sur l'amphore conservée à

¹⁶⁸⁶ Le personnage fait référence à l'épreuve du saut en longueur, qu'illustre une péliké à figures rouges attribuée au peintre d'Argos et conservée à Paris, au musée du Louvre (ill. 456).

¹⁶⁸⁷ Sur les techniques de combat, cf. en particulier Habersetzer-Habersetzer 2004 et Nguyen 2001.

Leyde ne présente pas de retournement et les membres inférieurs sont dans l'action de la marche. La lance présente des ondulations qui font écho à la mise en mouvement du personnage, ou à sa future mise en mouvement. Giovannangelo Camporeale et Nigel Spivey les évoquent sans toutefois tenter de comprendre leurs ondulations¹⁶⁸⁸. Dominique Frère et Laurent Hugot n'en parlent pas¹⁶⁸⁹. Dans l'iconographie grecque, Paola Ceccarelli le note aussi, mais dans les pyrrhiques féminines. Il s'agit selon elle d'un bâton, qu'elle note plus communément chez les satyres¹⁶⁹⁰. Sur une amphore attribuée au Peintre de Kléophradès et conservée à Munich en effet (ill. 459), des satyres et des ménades sont représentés en train de tenir un bâton – en réalité un thyrsè – dont la tige présente des ondulations¹⁶⁹¹. La mise en série de la lance ondulée dans l'iconographie étrusque nous laisse supposer que les ondulations dans l'image concourent à noter les vibrations. Sur l'hydrie n° 315 (ill. 272), le combattant à droite sur l'image est assailli par un jet de plusieurs lances. Certaines sont droites, tandis que les autres présentent des ondulations. Il s'avère que les premières sont celles qui sont fichées dans le corps du personnage, tandis que les secondes ne l'ont pas encore atteintes ou ne l'atteindront pas, et ainsi sont en plein vol. Les ondulations apparaissent ainsi comme des indications de mouvements et de vibrations. Sur l'amphore conservée à Leyde (ill. 457), la lance, comme sur le personnage armé de la tombe n° 525 dite del Colle Casuccini (ill. 455) marque par ses ondulations les mouvements de celui qui la porte, ou peuvent annoncer, dans le cas d'une scène d'initiative d'attente, les mouvements guerriers futurs. Sur le *kyathos* à figures noires (ill. 92), les personnages qui sont représentés en file sur la panse de l'objet sont représentés dans deux postures différentes et alternent régulièrement. L'un présente un retournement. Le bouclier est alors porté en arrière et la lance est en avant. Le buste est incliné vers l'arrière. Le second personnage ne présente aucun retournement, mais le membre inférieur porté en avant est levé. Le bouclier est en avant et la lance, lorsqu'elle est représentée, est portée en arrière. L'alternance des postures marqueraient ainsi une avancée attentive¹⁶⁹².

III.A.3.2.7.2.3. Mise en garde.

¹⁶⁸⁸ Camporeale 1987 et Spivey 1988b.

¹⁶⁸⁹ Frère-Hugot 2003.

¹⁶⁹⁰ Ceccarelli 1998, p. 49.

¹⁶⁹¹ Id., n. 69.

¹⁶⁹² Nous pouvons de plus nous demander si, par la répétition des postures, nous aurions la représentation d'un même personnage mais représenté dans une progression attentive avec retournements réguliers. La disposition des armes irait d'ailleurs dans ce sens, mais ce point est développé plus avant.

Le bronze n° 061 (ill. 460), l'amphore n° 190 (ill. 257) et le *kyathos* attribué au Groupe de Munich 980 et conservé à Londres (ill. 93) présentent une attitude proche de la précédente mais qui revêt une tension plus prononcée. Le buste est en effet porté et incliné vers l'avant, le bouclier est levé haut et porté en avant, le membre supérieur qui tient la lance la porte plus haut que précédemment. Dans le cas du bronze n° 061, le membre supérieur qui porte la lance dans les autres exemples est ici porté en avant. Ces attitudes sont dites des mises en garde car la position du corps, le traitement des membres inférieurs et supérieurs visent à se défendre rapidement et ainsi à frapper l'adversaire. Sur l'amphore n° 190 (ill. 257), la posture est représentée par le petit personnage sur la face A, positionné devant le joueur de double flûte. Ce dernier guide ses pas¹⁶⁹³. Sur le *kyathos* conservé à Londres (ill. 93), les deux personnages ne portent pas le même casque. Le premier, à gauche sur la panse, porte un casque de type Negau, à savoir de forme ovoïde et à bords à gorge, épais et retournés. Le second personnage en revanche porte un casque de type corinthien, avec un cimier. Ce dernier porte aussi une lance, absente chez le premier personnage. Le casque de type Negau apparaît en Etrurie à la fin du VI^e siècle avant J.-C. Les sources iconographiques et archéologiques attestent de l'importance de sa diffusion et ont d'ailleurs laissé penser qu'il s'agissait du casque le plus utilisé en Etrurie au Ve siècle avant J.-C. La découverte de plus d'une centaine de casques de ce type à Vetulonia au début du XX^e siècle, tous porteurs d'une inscription de type gentilice, laisse supposer que les transformations qui se sont opérées en Grèce sur le plan militaire avec l'apparition de la tactique hoplitique n'ont peut-être pas épargné l'Etrurie¹⁶⁹⁴. Cependant, « cette trouvaille est peut-être l'indice que la tactique hoplitique est restée circonscrite à des armées gentilices, de groupes familiaux, dont la geste des Fabii au Crémère donnera encore l'exemple, et qu'elle n'a pas eu une dimension civique aussi large que celle qui s'est imposée en Grèce »¹⁶⁹⁵. La présence d'armements différents sur une même image se retrouve sur la frise figurée supérieure de la situle de la Certosa (ill. 94). Le cortège est composé de trois types d'armement différents. Le premier, en début de cortège, est caractérisé par le port d'un casque pointu dont le meilleur parallèle est celui découvert dans la tombe 89 de la nécropole Lippi à Verucchio, conservé actuellement au musée archéologique de Bologne, et que l'on date du VII^e siècle avant J.-C. Le second type d'armement est composé du casque de type Negau, datable principalement du Ve siècle avant J.-C. Le troisième type constitue une variante du type Negau, puisqu'il comporte un cimier. Sur le *kyathos* conservé à Londres (ill.

¹⁶⁹³ Le musicien avait pour fonction en effet de guider les pas des danseurs. Cf. Jannot 1988b.

¹⁶⁹⁴ C'est du moins ce que propose Jean-Paul Thuillier qui souligne d'ailleurs que se sont certainement les Etrusques qui ont transmis la tactique hoplitique aux Romains. Cf. Thuillier 2003, p. 101-102.

¹⁶⁹⁵ Thuillier 2003, p. 102.

93), la présence d'un armement composé d'un casque de type Negau, typiquement étrusque, et celle d'un armement composé d'un casque de type corinthien renvoient-elles à une pratique particulière dont nous aurions un écho sur la situle de la Certosa (ill. 94) ? Cependant, alors que sur cette dernière les armées défilent, sur le *kyathos* les postures annoncent l'affrontement. Il est à relever la référence à deux modes de pratiques guerrières : l'un gentilice, le second proche du citoyen-soldat ou du mercenariat tels qu'ils sont pratiqués en Grèce à une époque contemporaine¹⁶⁹⁶.

III.A.3.2.7.2.4. Attaque et provocation.

L'inclinaison du buste vers l'arrière ou vers l'avant, l'écartement des membres inférieurs, le retournement du corps et la présence d'un joueur de double flûte qui lève haut son instrument permettent de distinguer un moment qui suit celui de la mise en garde. La posture est en effet plus offensive, rapide et défensive tout à la fois. Il s'agit d'une initiative de provocation. C'est le moment de l'attaque de l'adversaire. Ainsi, à droite sur la paroi d'entrée de la tombe n° 522 dite du Guerrier à Tarquinia (ill. 307), mais aussi sur la plaquette d'ivoire n° 119 conservée au musée archéologique de Paestum (ill. 462), et le fragment de coupe n° 385 (ill. 463), le corps du guerrier est incliné vers l'arrière, il ne présente pas de retournement et les membres inférieurs tendent à se chevaucher. Le bouclier est porté en avant et levé haut tandis que le membre supérieur porté en arrière dirige la lance qu'il porte vers l'avant. La posture est dans une attitude d'esquive de l'attaque d'un adversaire. A gauche sur la paroi droite de la tombe n° 524 dite du Singe à Chiusi (ill. 464), le guerrier présente un retournement. Sur l'amphore n° 297 (ill. 466), le personnage armé – incliné en direction du joueur de double flûte qui guide ses pas – est représenté de dos.

III.A.3.2.7.2.5. De la pyrrhique orgiastique comme finalité.

L'amplitude donnée à certaines postures renvoie à un moment orgiastique et final de la pyrrhique. Sur la face B du *stamnos* n° 164 en effet (ill. 467), le corps du guerrier présente un retournement exagéré. Les reins sont creusés, le buste est incliné vers l'arrière, le membre supérieur porté en avant est levé haut et porte la lance de manière franche. Il en est de même pour le bouclier levé haut par le membre supérieur porté en arrière. Les membres inférieurs

¹⁶⁹⁶ Sur le mercenariat grec, cf. Delavaud-Roux-Gontier-Liesenfelt 2000, p. 348 et suiv.

sont très espacés : celui porté en arrière est presque tendu. La posture est semblable sur la face B de l'amphore n° 194 (ill. 234), de même que sur la paroi gauche de la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre. C'est cependant la présence d'une joueuse de crotales qui permet de confirmer le caractère orgiastique et le haut degré de performance corporelle suggéré dans l'image. Dans l'iconographie grecque, l'utilisation des crotales apparaît dans le cadre du banquet, et en particulier du *komos*¹⁶⁹⁷, comme l'illustre le col d'un cratère attribué à Euphronios et conservé au musée archéologique d'Arezzo (ill. 280). Un personnage masculin en effet, vêtu d'une étoffe maintenue sur les membres supérieurs, tient dans chaque main une crotale qu'il lève de part et d'autre de sa tête. L'utilisation des crotales dans le cadre du banquet est réservée aux personnages masculins. Lorsque celles-ci sont utilisées par les personnages féminins, ces derniers sont engagés dans un *komos* et se joignent à un joueur de double flûte. Il s'agit non pas de citoyennes, comme le sont les personnages masculins, mais d'hétaïres. Au centre d'une coupe attribuée au peintre Epictétos et conservée au British Museum à Londres (ill. 168), un personnage masculin souffle dans un *aulos* et accompagne une femme vêtue d'une simple peau animale et d'un *sekos*. Les personnages féminins qui jouent des crotales se rencontrent plus communément dans le cadre du thiasse dionysiaque, et peuvent alors être accompagnés par des satyres, comme l'illustre une coupe attribuée à Euphronios et conservée au musée du Louvre (ill. 468). Dans l'iconographie étrusque, la joueuse de crotales apparaît dans le cadre de la consommation du vin et essentiellement lorsque les pas des danseurs se font déjà particulièrement vifs, voire orgiastiques, comme l'illustre la paroi droite de la tombe n° 509 dite du Triclinium à Tarquinia (ill. 53). Les pas de danses des acteurs ont atteint un degré de rapidité et de vivacité tant élevé que l'un d'eux a la tête rejetée vers l'arrière, signalant ainsi l'extase dans laquelle il se trouve désormais¹⁶⁹⁸. La joueuse de crotales apparaît aussi, mais plus exceptionnellement, dans les scènes agonistiques. Sur le cippe n° 436 provenant du territoire de Chiusi et conservé au musée archéologique de Palerme (ill. 305)¹⁶⁹⁹, la joueuse de

¹⁶⁹⁷ Sur le *komos* grec, cf. Lissarrague 1987a. Sur l'utilisation des crotales, cf. Bélis 1988, p. 10 : « Les témoignages littéraires et les représentations figurées nous permettent de dresser avec précision la liste des instruments qui ont inspiré et entretenu la transe ; ce sont : la voix humaine ; l'*aulos*, le tympanon et le rostre ; les cymbales, les crotales, les *kroupezia* et les rhombes. »

¹⁶⁹⁸ Sur la tête renversée en arrière comme signe d'extase, cf. Lissarrague 1987a, p. 25.

¹⁶⁹⁹ Une scène semblable nous semble apparaître sur le relief MA 3633 (ill. 543) conservé au musée du Louvre à Paris (dénomination Jannot 1984a : C, I, 9). Seule la partie supérieure d'une face du relief est conservée, cependant nous distinguons aisément, à partir de la gauche, un personnage portant sa main front précédant un second personnage levant quant à lui un stilet. Ces deux figures sont tournées vers un troisième personnage dont la tête est coiffée d'un casque à crête. La pointe de lance qui apparaît entre le porteur de stilet et le porteur de casque nous laisse supposer qu'il s'agit d'un personnage armé. Le quatrième personnage incline la tête vers le bas et lève ses deux mains de part et d'autre du visage. Elles tiennent toutes deux des crotales. Leur position implique que ce personnage devait avoir une posture semblable au relief n° 436 (ill. 542). Les deux personnages suivants semblent engagés dans une lutte : l'un prend le second par la chevelure. Le dernier personnage est

crotales apparaît dans une scène qui serait vraisemblablement l'attente par un athlète armé de la décision des juges¹⁷⁰⁰. Peut-être aurait-elle eu comme fonction d'augmenter la tension et le suspens avant la tombée du jugement. Sa présence dans les scènes de danse aurait eu probablement le même objectif : celui de faire monter une certaine tension, voire d'amplifier l'ivresse qui marquait l'exécution du *komos*. L'objectif de la musique était de multiplier les effets du vin¹⁷⁰¹, et dans le cas de la joueuse de crotales d'aider probablement les participants à accéder à un état second, à un état de transe. Dans le cadre de la pyrrhique étrusque, la présence d'une joueuse de crotales ne rencontre aucun parallèle dans l'iconographie grecque. L'intérêt étrusque devait aussi se porter sur le son émis à la fois par la joueuse de crotales, mais aussi par le danseur armé. En effet, Annie Bélis souligne que les crotales avaient d'ordinaire une armature en bois mais que l'intérieur était composé de lamelles en métal qui s'entrechoquaient lorsque les mains rabattaient les deux armatures l'une contre l'autre. Le son des crotales devait ainsi faire écho, en plus de le guider, à celui de l'armement du danseur, et de surenchérir et amplifier les bonds et fracas des pieds guerriers sur le sol.

III.A.3.2.7.3. Synthèse : essai de restitution des enchaînements de la pyrrhique.

Les postures de la pyrrhique reproduisent donc des mouvements d'affrontement à l'image de la pyrrhique grecque et tel que le définit Platon¹⁷⁰². Il est possible, grâce à une typologie et à une étude des éléments intrinsèques à l'image qui reviennent régulièrement avec le pyrrhichiste, de noter la gradation de ces postures et ainsi de proposer un enchaînement, comme l'illustre le tableau n° 08, ci-dessous.

accompagné d'une tige. Il semble très probable qu'il s'agisse d'un lanceur de javelot, comme sur le cippe étudié, et non un agonothète dont la canne n'aurait pas été visible. Nous suivons ainsi en tout point l'interprétation de Jean-René Jannot. Sur le relief, cf. Jannot 1984a, p. 49-50. fig. 174.

¹⁷⁰⁰ Colonna 1976, p. 188-189, Thuillier 1996, p. 24 et Thuillier 1985a, p. 326 et p. 440 et suiv.

¹⁷⁰¹ Par exemple Jannot 1974a, p. 138 : « Cette musique est plus qu'une simple musique de danse ; elle est de nature à provoquer l'extasis [...] » et Jannot 1979, p. 503.

¹⁷⁰² Platon, *Lois*, VII : « Quant à la danse guerrière, différente de la pacifique, on la nommerait à bon droit pyrrhique. Elle imite, d'une part, les mouvements qu'on fait pour éviter tous les coups portés de près ou de loin, se jeter de côté, reculer, sauter en hauteur, se baisser ; et d'autre part les mouvements contraires, ceux qui portent aux attitudes offensives et essaient d'imiter le jeu de l'arc ou du javelot, ou le geste d'asséner de près n'importe quel coup. Ce qu'il y a dans ces danses, de droit et de bien tendu se réalise quand l'ensemble des membres du corps garde la rectitude des lignes ; voilà ce qui est droit, et rien de contraire à ces attitudes ne peut être accepté comme droit. » (d'après Delavaud-Roux 1993, p. 28). Poursat 1968, p. 566 : « encore faut-il remarquer que Platon ne nous décrit pas dans ce passage la pyrrhique de son temps, mais imagine une danse guerrière, idéale pour la formation du citoyen, qui ne présenterait, à l'inverse des danses bachiques, que des attitudes « droites », et qui imite de façon sans doute plus systématique et complète que la pyrrhique véritable les attitudes variées du combat. »

Etape	Moment	Action
Préliminaire	Echauffement	Bondissement
Préliminaire avancée	Progression et attente	Avancée, attente, armement prêt
Intermédiaire	Mise en garde	Avancée, armement prêt et posture défensive
Intermédiaire avancée	Attaque et provocation	Postures défensives et offensives
Finale	Attaque et provocation	Postures défensives et offensives. Mouvements orgiastiques.

Tableau n° 08 – Récapitulatif de l'enchaînement supposé de la pyrrhique étrusque.

III.A.3.2.7.4. Une pyrrhique dionysiaque ?

Nous avons relevé la place de la danse armée en Grèce dans les pratiques mystiques, plus particulièrement dionysiaques. La présence de certains motifs tels que le lierre ou le serpent dans l'image étrusque de la pyrrhique laisserait supposer un lien entre ce type de danse armée et la sphère dionysiaque. Sur l'amphore n° 297 (ill. 466), le personnage armé représenté dans une *étape intermédiaire avancée* est séparé du joueur de double flûte qui accompagne ses pas par un motif serpentant qui se développe dans le champ de l'image. Nous avons démontré qu'un tel motif faisait référence au lierre. Ce dernier peut être parcouru de points, comme sur l'amphore conservée à Leyde (ill. 457), et ainsi marquer soit les fruits de la plante, soit les crampons de ses racines adventives grâce auxquels cette dernière se fixe sur un objet. Sur le *kyathos* attribué au Groupe de Munich 980 et conservé à Londres (ill. 93), c'est un serpent qui prend place entre les deux guerriers au centre de l'image. L'animal se dresse, sa gueule est ouverte et l'extrémité inférieure de son corps s'enroule sur elle-même. La représentation de serpents dans l'iconographie grecque est attachée à la sphère dionysiaque. Sur une coupe du Peintre de Brygos conservée à l'Antikensammlung de Munich en effet (ill. 470), une ménade danse avec un serpent noué sur la tête, tout en tenant un félin d'une main. Le serpent fait partie de ces animaux souterrains qui prennent une couleur particulière dans les cultes liés

à Dionysos, dieu chtonien¹⁷⁰³. D'après Lauren Adams, ces animaux étaient très populaires dans l'iconographie béotienne des VIIIe et VIIe siècles avant J.-C. Ils renverraient alors à un culte particulier mené par des « snake priests ». Ce culte du serpent trouverait son origine en Palestine à l'époque de l'âge du Bronze avant d'être particulièrement populaire à Chypre et en Crète à l'âge du Bronze et aux débuts de l'âge du Fer¹⁷⁰⁴. Dans l'iconographie étrusque, le serpent apparaît essentiellement dans un contexte dionysiaque. Il est alors tenu soit par des ménades, soit par des satyres, comme l'illustre une terre cuite architecturale provenant de Satricum et conservée au musée étrusque de la Villa Giulia à Rome (ill. 471). Sur l'objet, alors que la ménade guide le satyre en lui tenant le poignet gauche et en enlaçant son épaule, le satyre tient un serpent de la main droite et le ramène près de sa taille. L'animal s'enroule autour du fessier du personnage. La présence de végétaux et d'animaux dionysiaques dans le champ des images de pyrrhique les rattachent ainsi à la sphère de Dionysos et à des pratiques armées orgiastiques et mystiques. La présence du *Phersu* dans l'image, comme l'illustrent l'amphore n° 190 (ill. 257) et un détail de la paroi droite de la tombe n° 524 dite du Singe à Chiusi (ill. 464), nous apparaît noter, sous une autre forme, le caractère dionysiaque de la pyrrhique. Dans le premier exemple, l'enfant pyrrhichiste est accompagné d'un danseur armé vêtu tel un *Phersu*. Dans le second cas, le danseur armé est accompagné de deux joueurs de double flûte, dont celui de petite taille apparaît comme un *Phersu*.

III.A.3.2.7.5. La pyrrhique parodique.

D'après Ervin Roos, la fin du Ve siècle avant J.-C. en Grèce serait marquée par la dégénérescence des danses guerrières nobles pour des danses comiques et burlesques¹⁷⁰⁵. Ces transformations seraient liées à l'hostilité d'Athènes contre la Laconie, territoire vu comme l'origine des danses armées. Cependant, dès la fin du VIe siècle avant J.-C., l'iconographie

¹⁷⁰³ Par exemple Lavedan 1931, p. 337.

¹⁷⁰⁴ Adam 1978, p. 115.

¹⁷⁰⁵ Roos 1951. Ce que Paola Ceccarelli tend à nuancer cependant. Cf. Ceccarelli 1998, p. 25-26 : « Una spiegazione in termini di successione temporale di questo tipo non è tuttavia sufficiente. In primo luogo, non sono chiare le articolazioni di questa evoluzione: l'iconografia attica per esempio documenta chiaramente l'esistenza di satiri pirrichisti già fra il VI e il V secolo a.C.; inoltre, il passo citato dall'*Anabasi* mostra che la pirrica faceva già parte del normale repertorio di una danzatrice alla fine del quinto secolo, il che è confermato da una serie di rappresentazioni vascolari. In secondo luogo, esistevano molte diverse etiologie della pirrica, e ad Atene la danza era legata alla divinità poliade, Atena, e non alla Laconia. Ma soprattutto, il presupposto di base delle interpretazioni che risolvono le difficoltà postulando una evoluzione è che per ogni danza o rituale si possa e debba cercare di individuare un solo significato preciso per ogni epoca, negando che la stessa danza in contesti diversi possa avere significati e valenze diversi, e cercando invece di risolvere la molteplicità con la successione. E dal momento che le tradizioni sulle origini della pirrica e quindi sulle sue valenze variano di regione in regione, sembra opportuno evitare di partire tanto da considerazioni generali quali le tesi platoniche sulla valenza etica della danza armata quanto dai compendi dei lessicografi. »

grecque voit l'apparition de scènes de danse armée parodique exécutée par les satyres. Ces danses appartiendraient, selon Marie-Hélène Delavaud-Roux, aux drames satyriques, compositions dramatiques dans lesquelles des personnages déguisés en satyre parodiaient, imitaient de façon grossière et burlesque des danses rituelles telles que la danse armée¹⁷⁰⁶. L'iconographie révèle deux types de danse armée parodiée : la pyrrhique et le cortège¹⁷⁰⁷. L'apparition de ces danses aurait eu pour effet de conférer aux danses armées un aspect théâtralisant, avant de perdre progressivement leur signification guerrière pour se greffer aux pratiques dionysiaques¹⁷⁰⁸. Ainsi, la danse armée parodiée s'était rapprochée en Grèce de la *sikinnis*, danse satyresque par excellence, d'autant plus facilement que pyrrhique et *sikinnis* étaient composées de mouvements bondissants proches¹⁷⁰⁹. Ceci marquerait, selon Paola Ceccarelli, son orientation dionysiaque¹⁷¹⁰. L'iconographie étrusque révèle des scènes de parodies exécutées, non pas par des satyres, mais par des personnages identifiés comme des *Phersu*.

Nous l'avons vu, le *Phersu* apparaît dans les scènes de danse sportive, et en l'occurrence sur la paroi gauche de la tombe n° 494 dite des Augures à Tarquinia (ill. 414 et 652). Sur la face A de l'amphore n° 190 (ill. 257), le même personnage est vêtu du caractéristique bonnet pointu et de la barbe, ainsi que de la tunique courte. Cependant cette dernière est tachetée, reproduisant ainsi, nous l'avons vu, un pelage animal. Cette référence animale nous permet de relier le personnage aux satyres grecs qui imitent la danse armée. Mais le *Phersu* constituerait une variante étrusque. Sur l'objet étudié (ill. 257), le personnage est représenté selon le

¹⁷⁰⁶ Delavaud-Roux 1993, p. 172.

¹⁷⁰⁷ Id., p. 173 : « Les très rares représentations de danses armées exécutées par des satyres se répartissent elles aussi entre les deux catégories essentielles que nous avons distinguées : pyrrhiques et cortèges, dont elles ne sont qu'une transposition. »

¹⁷⁰⁸ Id., p. 172 : « Dès le Ve siècle av. J.C., le sens guerrier s'amointrit ; avec le développement des concours de pyrrhique dans les fêtes publiques, les danses armées prennent une dimension scénique. Elles comportent donc une part de divertissement, d'où l'introduction progressive de danseuses professionnelles exécutant la pyrrhique au cours des banquets. Parallèlement, cette danse fait l'objet de parodies, avec l'intervention de satyres pyrrhichistes. Dès lors, la porte est ouverte au mime et à l'acrobatie. En outre, à partir de la guerre du Péloponnèse, le dionysisme prenant une place grandissante dans le monde grec, les danses armées ne peuvent que subir cette influence. Cette évolution se déroule sans doute très progressivement car la transformation ne paraît complète qu'à l'époque de Lucien et d'Athénée : le dionysisme a annexé les danses armées ; la signification guerrière est presque perdue et, dès lors, certaines sources donnent aux danses armées une origine bachique. »

¹⁷⁰⁹ Ceccarelli 1998, p. 69.

¹⁷¹⁰ Ibid. : « Abbiamo visto che ad Atene la pirrica delle Panatenee è legata alla vittoria di Atena sui Giganti, la pirrica dei satiri, anch'essi scesi in campo accanto a Dioniso nella Gigantomachia, è spiegabile più semplicemente, senza far riferimento ad avvenimenti esterni puntuali quali ipotetiche rappresentazioni di drammi satireschi, in riferimento alla pirrica delle Panatenee. Come dunque gli Ateniesi rievocano la vittoria della divinità poliade sui Giganti e sul disordine, così anche la pirrica dei satiri rievoca – forse parodicamente; certamente secondo moduli antioplitici – la guerra di Dioniso e del suo seguito. »

schema CC.3-48 que nous avons identifié et fait ainsi écho au personnage positionné à gauche sur la face B du même objet. Dans les deux cas, le bouclier porté est de forme ovale. Celui-ci est échancré sur la face B. A ce bouclier s'ajoute l'épée de forme recourbée, de type *machaira*. Le guerrier positionné à droite sur l'image est pourvu d'un armement tout à fait commun, à savoir du bouclier circulaire et de la lance qu'il brandit en direction de son adversaire. Le personnage apparaît ainsi marginal, par le port d'un bouclier échancré, accompagné de la *machaira*. Le *Phersu* fait écho à la marginalité du guerrier de la face B dont il parodie la posture, ceci par le port d'un bouclier ovale et d'un vêtement tacheté accompagné d'une barbe¹⁷¹¹, faisant ainsi écho aux satyres grecs. Comme dans la tombe n° 494 dite des Augures à Tarquinia (ill. 414 et 652), le *Phersu* n'est pas directement impliqué dans l'action qu'il mime, mais est au contraire isolé, et marginalisé. Sur l'objet étudié (ill. 257), un petit personnage l'accompagne. Il s'agit d'un enfant armé. Il est pourvu d'un casque à cimier, d'un bouclier et d'une lance qu'il manie dans une attitude guerrière. Il exécute une pyrrhique, accompagné d'un joueur de double flûte. Nous avons relevé le rôle marginal et alternatif que peuvent avoir les enfants. Il nous apparaît que la face A est consacrée à des danses armées alternatives et marginales qui se produisaient en marge des combats rituels ou des danses armées rituelles dont un écho est représenté sur la face B.

III.A.3.2.7.6. Des danses saliennes ?

L'amphore n° 293 (ill. 322) présente un danseur armé engagé dans ce que nous identifions comme de la pyrrhique. Ce dernier est en effet représenté dans une étape intermédiaire avancée qui consiste à prendre alternativement des postures d'attaque et de défense. Il est entièrement nu et accompagné d'un joueur de double flûte qui guide ses pas. Le danseur porte un casque à cimier, un bouclier qu'il lève à l'horizontale devant lui, et une lance portée à l'horizontale qui présente des ondulations. Une attention particulière doit être portée sur le bouclier tenu, et celui posé au sol entre le musicien et le danseur. Le bouclier tenu est constitué en réalité de deux boucliers circulaires qui se chevauchent. La forme de face de

¹⁷¹¹ La main portée en arrière tient, non pas une lance, mais un long bâton que l'on distingue par les nœuds qui le parcourent. Dominique Frère et Laurent Hugo ont d'ailleurs questionné la nature des lances ondulées, mais selon eux, dans un contexte guerrier, elles ne seraient pas en bois. Cf. Frère-Hugot 2003, p. 141 : « L'hypothèse selon laquelle les lances serpentiformes pourraient être des armes dionysiaques ne peut pas être retenue. En effet Dionysos n'est jamais représenté avec ce type bien particulier de lance. La forme de ces armes, qui en plus ne pouvaient pas être de bois, est impropre à une utilisation dans un contexte cynégétique. La seule explication de la présence d'une telle arme [...] est qu'il s'agit d'une arme de parade et que ces représentations sont des narrations symboliques. » Nous tendons à nuancer cette hypothèse. Si les lances ne peuvent être en bois dans le cadre d'un combattant, elles peuvent l'être dans les parodies.

l'ensemble était ainsi échanquée, tel que le bouclier représenté dans le champ de l'image. Cette forme caractéristique fait écho aux boucliers que l'on note dans l'iconographie grecque du VIII^e siècle avant J.-C. en Grèce, comme l'illustre le cratère A 517 provenant du cimetière du Dipylon à Athènes et conservé à Paris au musée du Louvre (ill. 472). Ces derniers sont d'origine crétoise¹⁷¹². Cependant en Italie préromaine, le rapprochement le plus probant est avec les boucliers des Saliens. Ces derniers étaient, de même, de forme échanquée. La particularité de ces Saliens était d'être issus d'une confrérie sacerdotale¹⁷¹³. Ils s'agissaient de prêtres danseurs armés qui, aux mois de mars et d'octobre et ainsi de manière biannuelle, se déplaçaient au travers de la ville en dansant et en entrechoquant leurs armes¹⁷¹⁴. Ils ouvraient alors la période de guerre, puis la refermaient¹⁷¹⁵. De nombreuses mentions textuelles nous permettent de comprendre les mouvements pratiqués durant les danses saliennes menées à l'occasion de ces ouvertures et fermetures, ainsi que leur origine¹⁷¹⁶. Sénèque nous informe que l'entraînement physique des danseurs était très rapide, ce qui laisse supposer des mouvements assez simples¹⁷¹⁷. C'est Catulle qui indique qu'ils exécutaient un pas lourd et cadencé. Le rythme était ternaire, si l'on suit les propos d'Horace¹⁷¹⁸. Les Saliens dansaient en chœur, et particulièrement ils formaient deux chœurs. Ils frappaient alors leur bouclier avec leur lance et entonnaient un chant¹⁷¹⁹. Les mouvements visaient à reproduire

¹⁷¹² Bloch 1958, p. 33 : « C'est, nous l'avons dit déjà, vers le monde de la Crète et de Mycènes qu'il faut tourner son regard et déjà, voici plus d'un demi-siècle, W. Helbig s'en rendait admirablement compte. La poursuite des découvertes archéologiques n'a fait, depuis lors, que confirmer cette impression. Les boucliers crétois, puis mycéniens en forme en 8, de grande taille, nous sont connus par de nombreuses représentations [...]. De récentes études sur les origines de l'armement homérique ont précisé nos connaissances relatives aux armes mycéniennes et attiré l'attention sur l'évolution probable de ces formes. » Cf. aussi Le Bonniec 1969, p. 102.

¹⁷¹³ Pour une étude des danses armées des Saliens, cf. Bloch 1958.

¹⁷¹⁴ Id., p. 27 : « [...], les Saliens solennisaient, on le sait, par leurs fêtes, l'ouverture et la fermeture de la guerre, son ouverture au début de la belle saison, sa fermeture au commencement de la saison des pluies. »

¹⁷¹⁵ Sur ce point, cf. par exemple Le Bonniec 1969, p. 102-103 : « A Rome, leurs danses avaient lieu à diverses reprises au cours du mois de mars, en particulier le 19, fête du *Quinquatrus*, primitivement fête de Mars, avant d'être considérée essentiellement comme une fête de Minerve. [...] Enfin, le 19 octobre, l'*armilustrium* était la cérémonie de la purification des armes, au retour des expéditions guerrières où les armes se sont souillées en versant le sang. Les Saliens portaient en procession leurs boucliers sacrés et exécutaient leurs danses ; l'essentielle de la cérémonie semble avoir eu lieu sur l'Aventin, dans une enceinte sacrée appelée aussi *Armilustrium*, donc en dehors de la limite sacrée du *pomoerium*, ce qui se comprend, puisqu'il s'agit de purifier les armes avant de les introduire sur le territoire sacré de la Ville. »

¹⁷¹⁶ Sur l'histoire des Saliens en général, cf. Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines*, II, 71 ; Plutarque, *Vies*, 13.

¹⁷¹⁷ Sénèque, *Lettres à Lucilius*, XV, 4. Cf. Bloch 1958, p. 710.

¹⁷¹⁸ Horace, *Odes*, IV, I, 28 : *In morem Saliorum ter quatit humum* (« à la façon des Saliens, ils frapperont trois fois le sol. » Trad. Bloch 1958, p. 709). Cf. aussi Bloch 1958, p. 709 : « Ainsi, quelques mots s'imposent sur les caractères particuliers des danses exécutées ; elles comprenaient trois éléments divers, qui se fondaient dans le même rythme : les pas, les heurts des boucliers frappés de la lance, le chant. Les termes qui désignent les pas, *saltatio*, *tripudium*, montrent bien qu'au cours de leurs évolutions les danseurs sautaient et frappaient le sol de leurs pieds suivant un rythme ternaire. »

¹⁷¹⁹ Cf. Bloch 1958, p. 710-711 : « Pour exécuter leurs danses, les Saliens se divisaient en deux chœurs de *juniores* et de *seniores* qui reprenaient avec ensemble les pas de leur coryphée, de leur *praesul*. *Amptuare* et *redemptuare* désignaient respectivement en latin archaïque la danse du *praesul* et la reprise par les chœurs. En

une mimique guerrière¹⁷²⁰. L'origine de cette danse remonterait à la seconde moitié du VIII^e siècle avant J.-C., c'est-à-dire aux premiers temps de Rome¹⁷²¹. Elle s'est ensuite diffusée dans le centre de l'Italie : à Albe, Lavinium ou Tusculum¹⁷²². La danse devait alors avoir deux fonctions officielles : l'une guerrière, la seconde devait consister en un rite agraire propitiatoire¹⁷²³. Dans tous les cas, le dieu tutélaire était Mars, qui appartenait dès l'origine à une série de divinités agraires ou de divinités de la guerre¹⁷²⁴. Le bouclier échancré sur l'amphore n° 293 (ill. 322) permet de rattacher la scène à la tradition italique et romaine des danseurs Saliens. Il est attesté que le bouclier de ces derniers présentait une échancrure sur chacun de ses longs côtés. Il s'agit de l'*ancile*, bouclier miraculeux qui chuta du ciel sur la ville de Rome et fut récupéré par le roi Numa Pompilius. Pour protéger l'objet, ce dernier en commanda onze copies et créa un collège de prêtres pour les garder dans la *curia Saliorum*, édifice consacré sur le Palatin¹⁷²⁵. Ces boucliers étaient présentés par les Saliens à l'occasion de leurs sorties biannuelles. Sur l'amphore étudiée, bien que le danseur soit seul, la présence du bouclier caractéristique laisse supposer l'exécution d'une danse liée à l'ouverture ou à la fermeture d'une période de guerre. La posture représentée est très proche de celles de la pyrrhique et en particulier de celles qui relèvent d'une *étape intermédiaire avancée*. Revenons enfin sur le bouclier tenu par le personnage. Alors que celui au sol est représenté de face, affichant ainsi sa forme et ses échancrures, le second est représenté de profil. Nous constatons qu'il est composé de deux boucliers qui se chevauchent. Il s'agirait de deux petits boucliers fixés ensemble, reproduisant ainsi la forme générale du bouclier échancré posé au sol. Ces boucliers de petite taille font écho à ceux que l'on note sur l'urne n° 001 en bronze de Bisenzio (ill. 244), et plus récemment sur l'*oenochos* n° 339 (ill. 422), et que l'on rencontre aussi en contexte archéologique. Sur ce dernier point, le bouclier découvert en contexte funéraire sur les pentes de la Capriola est remarquable. Raymond Bloch, qui en propose une étude en 1958, relève sa petitesse et sa minceur, ce qui exclut toute utilisation guerrière¹⁷²⁶. En revanche, l'utilisation rituelle et performative est la plus plausible. Ses dimensions

même temps, tous frappaient en cadence leurs anciles de leurs lances et chantaient un hymne si archaïque qu'eux-mêmes avaient du mal, selon Quintilien, à en comprendre les termes : *Saliorum carmina vix ipsis sacerdotibus suis satis intellecta sed illa mutari vetat religio et consecratis utendum est*. On conçoit que les bribes qui ont été conservées par les auteurs anciens présentent de sérieuses difficultés aux exégètes modernes. Ces chants en l'honneur des dieux étaient appelés *axamenta*. »

¹⁷²⁰ Id., p. 711.

¹⁷²¹ Id., p. 708.

¹⁷²² Le Bonniec 1969, p. 102.

¹⁷²³ Bloch 1958, p. 713-714.

¹⁷²⁴ Ibid.

¹⁷²⁵ Pour un développement plus complet sur le mythe de l'origine des Saliens et des *ancilia*, cf. Bloch 1958, p. 706.

¹⁷²⁶ Id., p. 20.

permettent en effet une maniabilité plus grande, notamment dans le cadre de la danse¹⁷²⁷. Xénophon nous indique d'ailleurs que la petitesse des boucliers est une caractéristique de ceux utilisés pour la danse¹⁷²⁸. Les danseurs peuvent en avoir un à chaque membre supérieur. Cette mention nous amène d'ailleurs à nous interroger sur les deux boucliers chevauchés que porte le danseur armé sur l'amphore n° 293 (ill. 322). S'agit-il de deux boucliers maintenus sur un membre supérieur à un moment particulier de la danse ? Le port d'un bouclier à chaque membre supérieur ne se rencontre cependant pas dans l'iconographie étrusque, ce qui fragilise cette hypothèse. Ainsi, nous verrions le chevauchement de deux petits boucliers en vue de la reproduction de la forme de l'*ancile* miraculeux. Enfin, la danse salienne était accompagnée d'un chant dédié à Mars, or l'image ne permet pas d'aller plus avant sur ce point.

III.A.3.2.7.7. Le chœur armé.

Selon Jean-Claude Poursat, l'iconographie grecque présenterait deux types de danse armée. La première serait la pyrrhique, danse durant laquelle un personnage armé, seul, nu et pourvu du bouclier, de la lance et du casque, alterne différentes postures au son de l'*aulos*. La seconde serait processionnelle. Les guerriers, vêtus de la cuirasse et du *chitoniskos*, se déplacent dans une même direction et dans des postures semblables. Il s'agirait d'un type de *prosodion* et d'*enoplion*¹⁷²⁹. Ce dernier type était exécuté dans des cadres différents de la pyrrhique. Sur le *kyathos* à figures noires n° 355 conservé à la Bibliothèque Nationale à Paris et provenant d'Attique (ill. 381), cinq personnages armés avancent en file vers la droite dans une posture défensive. Le buste est incliné vers l'avant. Le membre supérieur porté en avant porte un bouclier. Celui porté en arrière est plié en angle aigu. La main dirige une lance vers l'avant. Les personnages sont engagés dans une *ekphora* : ils suivent un défunt déplacé sur un

¹⁷²⁷ Id., p. 24 : « La protection au combat demeurant très peu probable, il faut supposer que le bouclier servait réellement, non pas au combat, mais seulement à la parade, à la gesticulation, en un mot à la danse guerrière. » L'auteur rapproche le bouclier de la Capriola à celui des prêtres Saliens, notamment en raison de ses échancrures.

¹⁷²⁸ Il nous apprend en effet que, lors d'un banquet (*Anabase*, VI, I, 9) : « Un Mysien entra ensuite avec un bouclier à chaque bras. Il se mit à danser et tantôt il maniait ses boucliers comme s'il n'en avait qu'un seul, tantôt il tournait sur lui-même et faisait la culbute sans lâcher ses armes. C'était un beau spectacle. » Cf. aussi Delavaud-Roux 1993, p. 158.

¹⁷²⁹ Cf. Delavaud-Roux 1993, p. 109-110 : « Si aux époques archaïque et classique beaucoup de danses armées semblent avoir un but principalement éducatif et guerrier, il existe par ailleurs d'autres danses armées, semblant liées à des manifestations d'ordre plus religieux que civique. Ces pratiques peuvent se dérouler en l'honneur de diverses divinités et en différentes occasions. Elles peuvent aller du simple cortège, à des exhibitions plus mouvementées. Parfois, au cours de la même performance, les exécutants pouvaient passer de la procession rythmée à la danse. Il existait un type de marche rythmée dont la nature semble plutôt religieuse : le *prosodion* ou *enoplion*, pour lequel de célèbres poètes avaient composé des chants. » Cf. aussi Ceccarelli 1998, p. 45 : « La danza armata di tipo processionale, in cui guerrieri vestiti con corazza e chitoniskos danzano rivolti nella stessa direzione, sarebbe invece un tipo di *prosodion* e *enoplion*. »

char et entouré de personnages qui se lamentent. Sur l'*oenochosé* étrusque n° 340 (ill. 473), les trois personnages armés représentés sur la panse sont dans une disposition très proche. Ils sont représentés en file. Ils diffèrent cependant de par leur attitude et leur armement. Les deux premiers personnages à gauche et au centre sur l'image sont accroupis. Le bouclier est porté en avant. Le membre supérieur porté en arrière est dirigé vers le bas. La main porte une lance à l'horizontale. Les personnages sont tous deux vêtus d'une cuirasse. Le troisième personnage en revanche, à droite sur l'image, est entièrement nu. Il est pourvu du casque à cimier, du bouclier et de la lance. La posture est de même très différente. Le personnage est debout. Les membres inférieurs sont fléchis et espacés dans l'action de la course. Le membre supérieur porté en arrière est tendu vers l'extérieur et porté à l'horizontale. La main tient une lance qui est dirigée vers l'avant. Ainsi les deux premiers personnages sont représentés dans une attitude de mise en garde, tandis que le troisième engage une attaque. Il ne peut s'agir d'une alternance de postures entre les personnages étant donné la différence de vêtement que l'on note. Si l'on suit les conclusions de Jean-Claude Poursat, les deux premiers personnages renverraient à un type de danse armée processionnel, tandis que le troisième personnage, par sa nudité et sa posture renverrait à une pyrrhique. Il apparaît ainsi que les deux premiers personnages accompagnent le troisième, comme sur le *kyathos* à figures noires n° inv. 355 (ill. 381) sur lequel les danseurs armés forment une procession qui suit le défunt, et l'accompagne dans son dernier voyage.

III.A.4. Les danses orgiastiques.

III.A.4.1. Définition.

Par danse orgiastique nous entendons les mouvements exécutés par un ou plusieurs acteurs qui présentent un caractère très vif et frénétique. Ils renvoient à des performances corporelles particulièrement intenses. Les postures sont caractérisées par des bondissements, voire parfois par une désarticulation des membres supérieurs, comme l'illustrent les parois de la première chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (ill. 252, 314 et 655). La mise en série de ces postures orgiastiques avec l'ensemble des postures de la danse étrusque a permis de relever qu'elles présentaient des parallèles, de par le traitement des membres supérieurs et des mains, avec d'autres postures, celles-ci plus mesurées. Ceci nous a permis de conclure que les postures orgiastiques présentaient des formes plus modérées et que leur étude permettait de relever une gradation. Comme l'illustrent un détail provenant de la

tombe n° 505 dite du Mourant à Tarquinia et un détail de la paroi droite de la tombe n° 507 dite des Biges (ill. 46 et 233), la position des mains et le retournement du corps est similaire. Cependant, la frénésie est marquée dans le premier cas par l'inclinaison de la tête, l'inclinaison du buste, le fort écartement et le bondissement des membres inférieurs. La typologie a contribué à noter que les postures de la danse orgiastique présentaient des variantes dans tous les *schemata*. Mais ces postures diffèrent de celles des types de danse relevés précédemment dans la mesure où les personnages ne sont pas liés, aucun d'eux ne porte d'arme, et les gestes exécutés ne renvoient pas à la lamentation.

III.A.4.2. Repères historiographiques et aperçu des danses orgiastiques dans l'Antiquité.

En Grèce, les danses orgiastiques, en dehors de celles exécutées en armes, sont pratiquées dans trois cadres : les mystères, les célébrations collectives telles que les Dionysies (mettre note), et le *symposion*. Ajoutons le thiasse dionysiaque qui présente une dimension orgiastique mise en scène par les satyres et les ménades. L'étude des mystères, comme Walter Burkert le souligne¹⁷³⁰, est rendue difficile par le caractère même de ces rites qui n'a pas permis d'en transmettre une bonne connaissance. En revanche, pour les célébrations collectives et en particulier le *komos* pratiqué dans le cadre de la consommation du vin, l'iconographie et les mentions littéraires nous permettent d'en relever les différentes modalités d'exécution¹⁷³¹. Le *komos*, scène de la vie quotidienne, ornait très souvent les vases que l'on utilisait lors du *symposion* et avait la fonction de distraire et amuser le convive qui s'en servait. C'est un thème récurrent de la céramique grecque et particulièrement attique et laconienne¹⁷³². Les premières représentations proviennent de Corinthe et sont à dater du VIIe siècle avant J.-C. environ¹⁷³³. Elles ornent généralement des vases de petites dimensions tels qu'aryballes ou *skyphoi*¹⁷³⁴ et sont composées de danseurs gesticulant vêtus d'un *chiton* court et pourvus d'un rembourrage au niveau du postérieur. Sur un aryballe qui date de la fin du VIIe siècle avant J.-C. et est conservé au musée du Louvre à Paris (ill. 474)¹⁷³⁵, un danseur vêtu de la tunique courte se dirige vers la droite et exécute un pas de danse. Des incisions indiquent les limites

¹⁷³⁰ Burkert 2001, p. 86 et suiv.

¹⁷³¹ Sur les modalités d'exécution de ces danses orgiastiques, les travaux de Marie-Hélène Delavaud-Roux restent une référence. Cf. Delavaud-Roux 1995.

¹⁷³² Sur le *komos* grec, cf. Smith 2010.

¹⁷³³ Pour une étude plus approfondie de ces premières représentations corinthiennes, se reporter à Seeberg 1971 et Ghiron-Bistagne 1976, p. 238-265. Plus récemment, les travaux de Tyler Jo Smith ont permis de dresser une étude approfondie et typologique des komastes grecs. Cf. Smith 2010.

¹⁷³⁴ Becatti-Bianchi Bandinelli 1961, p. 382-384.

¹⁷³⁵ Cf. Ghiron-Bistagne 1976, p. 240.

de la tunique et du pagne. Le postérieur, amplifié, a des dimensions disproportionnées, ce qui suggère le port d'un rembourrage. Les membres inférieurs sont pliés. L'un est levé devant le personnage. Les membres supérieurs accompagnent le pas. Sur un alabastré corinthien qui date de la fin du VII^e siècle avant J.-C. et est conservé au musée du Louvre à Paris (ill. 475)¹⁷³⁶, la face opposée à la figure d'Artémis accueille un danseur barbu qui exécute un pas vers la gauche. Ce dernier offre un aperçu complémentaire de ces premières représentations de komastes puisque la barbe portée, en plus de la tunique courte et du rembourrage, serait un postiche du fait de la lanière que l'on note à l'arrière de la tête. Ces « danseurs rembourrés »¹⁷³⁷ se rattacheraient, par les postiches revêtus et les pas de danse grotesques effectués, au monde du théâtre et annonceraient les danses théâtrales des fêtes dionysiaques athéniennes et les cortèges symposiaques que l'on qualifiera de *komoi*. Ce n'est que plus tardivement que ces représentations corinthiennes de *komoi* apparaissent sur les amphores et les cratères. Le thème est alors plus largement développé, comme l'illustre un cratère de 600-575 avant J.-C. conservé au musée du Louvre et sur lequel se développe une file de six danseurs (ill. 476)¹⁷³⁸. Tous les personnages sont vêtus d'une même tunique courte et leur postérieur est amplifié par un postiche. Les gestes sont plus dynamiques qu'auparavant, allant même jusqu'au grotesque. Les figures féminines encore absentes de ces représentations ne tardent pas à apparaître. Un cratère à colonnettes de 570 avant J.-C. et conservé au musée archéologique de Bari (ill. 477) présente, entre deux sphinges, trois personnages dont deux sont masculins tandis que le troisième, distinguable par sa carnation plus claire, est féminin¹⁷³⁹. Ce thème est emprunté ensuite par les ateliers attiques¹⁷⁴⁰, et en premier lieu par le « Groupe des *Komastes* » dont l'activité se situe entre 585-570 avant J.-C. et le milieu du VI^e siècle avant J.-C.¹⁷⁴¹. Ce groupe est marqué en particulier par les peintres KX et KY. Leurs *komastes* sont largement inspirés de ceux de Corinthe, comme l'illustre une coupe à figures noires attribuée au Peintre KX datée de 575-565 avant J.-C. et conservée au musée du Louvre à Paris (ill. 478)¹⁷⁴².

L'origine de ce type de cortège n'est pas entièrement établie. Face à la multitude de sens attribués au terme de *komos* par les Grecs eux-mêmes, certains auteurs ont tenté d'en trouver

¹⁷³⁶ Cf. Id., p. 241.

¹⁷³⁷ Terme emprunté Pauline Ghiron-Bistagne, cf. Id., p. 238, et à Martine Denoyelle, cf. Denoyelle 1994, p. 64.

¹⁷³⁸ Cf. Ghiron-Bistagne 1976, p. 244.

¹⁷³⁹ Cf. Id., p. 242.

¹⁷⁴⁰ Becatti-Bianchi Bandinelli 1961, p. 382-384.

¹⁷⁴¹ Boardman 1988, p. 18 et p. 205.

¹⁷⁴² Denoyelle 1994, p. 65.

une origine étymologique. Pierre Chantraine donne ainsi une première définition du *komos*, à savoir qu'il s'agit d'une « bande de jeunes gens qui s'amuse et chantent, notamment dans des fêtes dionysiaques, d'où 'fête joyeuse, festin...' »¹⁷⁴³. Le terme pourrait se rapprocher d'une même famille dont le sens originel serait « troupe ». Il est alors bien question d'un nombre de gens rassemblés en un groupe important tel qu'il est démontré dans les représentations relevées précédemment. Le terme de *komos* pourrait, de plus, se rapprocher de celui de *komôdia* qui apparaît à Athènes pour la première fois au VI^e siècle avant J.-C. lors des Grandes Dionysies, fêtes célébrées autour de mars et qui était la plus grande des quatre grandes fêtes en l'honneur de Dionysos¹⁷⁴⁴. Ces Grandes Dionysies étaient surtout centrées sur la comédie et le théâtre. Sur ce point, l'hypothèse de Pauline Ghiron-Bistagne¹⁷⁴⁵, qui voit l'origine du *komos* dans le théâtre grec, est à relever. Les premiers *komoi*, qui étaient destinés au dieu Dionysos, seraient, selon l'auteur, apparus à Icarie avec les premières manifestations scéniques¹⁷⁴⁶. L'inventeur en aurait été le poète Sousarion, originaire de la cité dorienne de Mégare, et qui introduisit les premiers « comédiens », ou acteurs, à des manifestations populaires déjà existantes¹⁷⁴⁷. Ces manifestations étaient au cœur de la vie communautaire, au sein du village, et pratiquées lors de cultes agraires où l'on célébrait l'abondance et la fertilité. La danse des *komastes* rembourrés aurait alors été exécutée à l'occasion de ces cultes et l'accoutrement des danseurs, qui exagère les parties viriles, conférerait une fonction propitiatoire à la danse. Le terme de *komos* pourrait de plus être rapproché à la fois de celui de *komé*, à savoir le village, ce qui soulignerait sa nature communautaire, et de la racine *kei-* qui renvoie au partage¹⁷⁴⁸. Le *komos* apparaît donc comme une activité, tout comme le *symposion*, où l'on est associé, où l'on danse et chante ensemble, en communauté. Aristote, comme le souligne Pauline Ghiron-Bistagne, offre d'ailleurs une « illustration des rapports étymologiques » entre *komos* et *komé*¹⁷⁴⁹. L'auteur grec nous apprend que le *komos* aurait été revendiqué par les Doriens. Le terme serait venu du fait qu'ils appelaient leurs villages des

¹⁷⁴³ Chantraine 1970, p. 606.

¹⁷⁴⁴ Les trois autres étant les Lénéennes, les Anthestéries et les Petites Dionysies. Ces fêtes villageoises dédiées à Dionysos furent l'objet d'un grand développement à Athènes au Ve siècle avant J.-C. Elles se divisaient en quatre périodes réparties dans l'année : les Dionysies rustiques (décembre-janvier), les Lénéennes (janvier-février), les Anthestéries (février-mars) et les Grandes Dionysies (mars-avril). Elles se composaient de multiples rituels et divertissements. Pour une étude de ces festivités, cf. Jeanmaire 1985, p. 36-56 notamment.

¹⁷⁴⁵ Ghiron-Bistagne 1976, p. 231-232.

¹⁷⁴⁶ Id., p. 238-239.

¹⁷⁴⁷ Id., p. 228.

¹⁷⁴⁸ Chantraine 1970, p. 606 et Ghiron-Bistagne 1976, p. 227.

¹⁷⁴⁹ Ghiron-Bistagne 1976, p. 228.

kômai et dans lesquels erraient les comédiens, appelés *kômazein*, rejetés des villes¹⁷⁵⁰. Ainsi, l'origine du *komos* semble avoir été une fête dorienne chantée et dansée en l'honneur du dieu Dionysos et qui se serait étendue à l'ensemble des cités grecques, notamment à Corinthe dont nous possédons les premières représentations de *komoi*. Par la suite, le *komos* serait devenu une fête chantée et dansée dans les rues après une cérémonie rituelle, puis se laïcisant progressivement, s'est transformé enfin en un cortège joyeux déambulant à travers les rues après une fête ou un *symposium*. Malgré sa mutation, le *komos* est resté depuis son apparition une réunion ou un cortège d'individus qui chantent et dansent ensemble.

III.A.4.3. Approche méthodologique. Analyse typologique et étude du vêtement pour la mise en séquence des danses orgiastiques.

III.A.4.3.1. Approche de la gradation par la typologie.

L'orientation de notre analyse typologique a permis de dresser un ensemble de postures étrusques que nous avons entrepris de classer des plus introverties au plus extraverties, et des plus modérées aux plus rapides. Cette disposition graduelle des postures tient compte des mouvements de locomotion qui entraînent la progression des acteurs, et ainsi du « déplacement séquentiel des membres dans l'espace et dans le temps »¹⁷⁵¹. Les postures les plus extraverties prendront donc plus d'espace. Les postures les plus rapides seront exécutées sur un temps plus court. Le classement effectué à partir des parties les plus mobiles du corps, à savoir les membres supérieurs et les membres inférieurs, auxquels s'ajoutent dans un second temps le traitement de la tête et celui du tronc.

III.A.4.3.2. L'habillement féminin comme fondement de l'intégration du vêtement dans l'étude de la danse.

Au traitement du corps, des éléments de la façade personnelle viennent s'ajouter et renforcer l'impression de mouvement. C'est le traitement du vêtement en particulier qui donne des

¹⁷⁵⁰ Soulignons que Sousarion, l'inventeur du genre scénique dans les cultes agraires corinthiens à l'origine selon Pauline Ghiron-Bistagne du *komos*, provient de la cité dorienne de Mégare. Cf. Ghiron-Bistagne 1976, p. 228.

¹⁷⁵¹ Tel que Sabine Renous l'entend. Cf. Renous 1994, p. 164-165 : le déplacement séquentiel est distinguable par le fait que « chaque membre passe par deux phases répétitives, le posé et le levé, correspondant à des phases de contact et de non contact avec le substrat ; la durée du cycle de mouvement (posé + levé) est la même que pour chacun des [...] membres. A l'intérieur du cycle, la durée relative du posé et du levé peut varier ; [...] ». Cf. aussi Azéma 2009, p. 30.

informations plus précises sur les différents moments de la danse. Le vêtement féminin et les différentes manières féminines d'habillement, de par le nombre d'étoffes revêtu permet de confirmer le séquençage.

III.A.4.3.3. Présentation des types remarquables d'habillement.

L'étude de l'iconographie étrusque de la danse des VI^e et V^e siècles avant J.-C. révèle deux types de tenue féminine¹⁷⁵². Le premier, dont un détail de la paroi droite de la tombe n° 495 dite des Jongleurs à Tarquinia livre un exemple (ill. 479), se divise en deux parties : deux longues tuniques se superposent. La première, généralement de teinte rouge, est pourvue de manches mi-longues aux extrémités biseautées. Elle apparaît composée de plusieurs pièces de tissu assemblées. Une bande de teinte bleue apparaît à l'extrémité inférieure. Une seconde bande, de teinte rouge, couvre les épaules et les bras probablement de manière à rassembler les deux grands patrons formés par l'avant et l'arrière de la tunique. Ce premier vêtement se superpose à une seconde tunique. Celle-ci, de teinte plus claire, se devine par ses légers dépassements au niveau des manches et de la partie inférieure de la première tunique. Cette seconde tunique devait se caractériser par une très grande transparence : le mollet du personnage se distingue en effet au travers du tissu dans la partie inférieure du vêtement. C'est cette seconde tunique claire que porte le personnage féminin placé à droite sur la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes à Tarquinia (ill. 265). Des ouvertures sur les épaules et les bras indiquent la présence d'un système de fixation particulier composé de liens entrecroisés. L'utilisation de la technique du dessin au trait permet de rendre la très grande transparence de cette tunique. Le corps du personnage féminin apparaît au travers du tissu dont seuls les contours, se confondant parfois avec ceux du corps, et les quelques plis formés sur le devant du personnage au niveau de la taille, sont dessinés. Dans un ouvrage publié en 1994, Georges Losfeld évoque l'existence d'un vêtement qui se caractérisait par sa très grande finesse, et donc par sa transparence. Celui-ci était généralement produit à Amorgos, à Cos, à Patras, puis à Tarente, faisant d'ailleurs la réputation de ces villes¹⁷⁵³. Sa particularité était d'être particulièrement fin, et donc de laisser apparaître les formes du corps. Le personnage

¹⁷⁵² Larissa Bonfante en distingue les différentes parties (tunique, manteau, chaussures, couvre-chef), leur réservant à chacune un chapitre et les analysant sans les replacer dans la tenue à laquelle elles appartiennent. Nous choisissons au contraire de considérer dans leur ensemble les tenues vestimentaires, ceci de manière à mieux comprendre l'utilisation du vêtement féminin au cours de la danse. Nous nous concentrerons toutefois uniquement sur les tuniques et manteaux, pièces qui par leur traitement dans l'image permettent le mieux de rendre compte du mouvement dansé. Cf. Bonfante 1975.

¹⁷⁵³ Losfeld 1994, p. 381-388.

féminin de la tombe des Lionnes pourrait ainsi confirmer l'adoption de ce type de tunique transparente par les femmes étrusques. Ces dernières devaient toutefois le recouvrir d'une seconde tunique, plus colorée, comme l'illustre le détail de la paroi droite de la tombe n° 495 dite des Jongleurs (ill. 479).

Le deuxième type de vêtement que révèle l'iconographie de la danse est constitué aussi de deux pièces mais qui diffèrent notablement. La première est une longue tunique, comme nous le relevons sur un détail de la tombe n° 509 dite du Triclinium à Tarquinia (ill. 480). Elle est aussi transparente que la tunique claire du vêtement précédemment étudié mais parsemée de petits motifs et ornée de liserés de couleur bleue ou rouge, horizontaux ou verticaux. Ces motifs pourraient être de nature florale. Sur certains miroirs, les mêmes tuniques revêtues par les danseuses sont couvertes d'incisions en croix, en étoile ou en triangle¹⁷⁵⁴. Malgré le schématisme de ce motif qui apparaît dans la seconde moitié du VIe siècle et orne le vêtement féminin jusqu'à la fin du Ve siècle avant J.-C., il est possible de penser, en raison précisément de sa forme, qu'il s'agissait en effet d'une décoration à caractère floral. Cette tunique est généralement accompagnée d'un manteau. Celui-ci devait consister en une longue pièce de tissu placée sur les épaules et maintenue dans le dos par deux petits pans ramenés sur la poitrine comme l'illustre le personnage placé à gauche sur la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes (ill. 481). Ce manteau est de teinte rouge et orné d'un liseré de couleur bleue ou de teinte rouge plus claire. Le système de fixation nous est inconnu. Il est difficile que deux seuls petits pans de tissu ramenés sur la poitrine puissent maintenir l'ensemble du manteau dont une grande partie est rejetée dans le dos. Le poids était tel qu'un système de fixation particulier, peut-être au niveau de la poitrine, devait avoir été mis en place. L'iconographie ne nous livre cependant aucune information claire quant à la présence d'un tel dispositif¹⁷⁵⁵.

III.A.4.3.4. Le traitement du vêtement dans l'image : quelles données sur le mouvement et le moment dansés ?

¹⁷⁵⁴ Voir par exemple Gerhard 1974, planche XLIV. Dans certaines représentations, comme dans celle indiquée ci-dessus, ces motifs agrémentent aussi le manteau.

¹⁷⁵⁵ L'absence de plus amples informations est due au fait que les sources étudiées sont des représentations et non des reproductions photographiques de la réalité. Les données livrées dans l'image ont ainsi fait l'objet d'une sélection. Sur ce point, que nous ne développerons pas ici, se reporter à Gombrich 2002. Et plus récemment, cf. Péquignot 2008.

Dans de nombreuses représentations, le vêtement revêtu par les danseuses étrusques nous livre des indications sur le mouvement qui est suggéré. Il permettrait même dans certains cas d'éclaircir le déroulement de la danse et d'identifier les moments représentés. Les scènes de danse orgiastique, danse liée à la consommation du vin, nous offrent des exemples intéressants. La représentation du vêtement des danseuses pourrait indiquer l'existence de différents moments dansés qui s'enchaînaient les uns à la suite des autres en une sorte de gradation. Les premiers temps de cette danse devaient en effet être animés par des pas et des gestes calmes et mesurés. Ceux-ci devenaient ensuite plus dynamiques puis se caractérisaient par de véritables bonds ou tournoiements sur soi-même. Sur la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes à Tarquinia (ill. 481), le personnage féminin à gauche du cratère exécute un pas calme et mesuré. Les membres inférieurs sont représentés dans une action de marche et font un écart important. Le membre inférieur droite du personnage est placé en avant, représentée dans une légère flexion, tandis que le pied est à plat sur le sol. Le membre inférieur gauche, très droit, est placé en arrière. Le talon se détache ostensiblement du sol. Les bras sont placés horizontalement de part et d'autre de la figure. Les avant-bras sont verticaux, celui de droite est dirigé vers le bas, celui de gauche vers le haut. Les mains sont tournées vers le personnage, dans un geste vers l'intérieur. La figure est vêtue d'une tunique légère et d'un manteau. Le manteau, qui tombe dans le dos et qui est simplement retenu sur les épaules par deux petits pans ramenés sur le torse, devait être très peu commode lorsqu'il s'agissait de danser. Sur le relief clusien n° 474, l'une des danseuses (ill. 482) a retiré son manteau et l'a placé sur une épaule, le positionnant ainsi de diagonale devant elle. Peut-être s'agit-il d'un moment où la musique est redoublée, où il lui a fallu ôter son manteau et le placer de manière à ce qu'il la gêne le moins possible. La posture de danse dans laquelle elle est représentée indique en effet un mouvement différent. Les bras désormais ne se répondent plus : l'un est placé horizontalement, l'autre près du corps et dirigé vers le bas. Il en est de même pour les avant-bras, dont l'un est dirigé vers le haut et placé à la verticale, l'autre positionné horizontalement devant la figure. Les mains ne sont plus tournées vers l'intérieur, mais désormais vers l'extérieur. La gestuelle représentée renvoie à un mouvement plus rapide caractérisé par des pas et des gestes plus variés. La présence d'un joueur d'instrument à cordes confirmerait le moment de danse représenté. Une étude des instruments de musique à travers l'iconographie étrusque de la danse révèle en effet que ce musicien n'est pas présent de façon récurrente contrairement au joueur de double flûte. Il apparaît ponctuellement, afin

d'accompagner le joueur de double flûte qui guide la danse et marque le rythme¹⁷⁵⁶. On le rencontre de plus uniquement dans des scènes où les pas de danse sont désormais devenus plus mouvementés et plus dynamiques. La présence même d'un joueur d'instrument à cordes dans l'image évoquerait donc le passage à une phase de danse plus vive. Dans ce sens, le moment de danse représenté sur le relief n° 474 (ill. 482) correspondrait à une phase intermédiaire où les pas et mouvements sont plus intenses. Le personnage féminin étudié aurait ainsi positionné son manteau de manière à danser plus vigoureusement. Dans d'autres représentations et comme l'illustre le candélabre vulcien n° 034 du British Museum (ill. 116), le manteau est noué autour de la taille. Le traitement du vêtement laisserait deviner le type de mouvement exécuté et son intensité. Les pans du manteau qui virevoltent autour de la figure indiqueraient un mouvement circulaire très soutenu. Le fait même de nouer le manteau autour de la taille devait permettre d'avoir une meilleure amplitude et de laisser libre cours à ses pas de danse. Le manteau n'est en effet plus placé sur les deux épaules, ni même sur une seule. Il s'agirait donc d'un moment durant lequel la musique était devenue encore plus vive et les pas de danse, plus énergiques, devaient se caractériser par des tournoiements sur soi-même. Dans la tombe n° 509 dite du Triclinium à Tarquinia (ill. 52 et 53), les personnages sont désormais engagés dans une danse orgiastique. La figure féminine représentée à l'extrémité droite de la paroi droite a la tête renversée en arrière ce qui indique qu'elle est plongée dans une sorte d'extase provoquée à la fois par la musique, la danse et la consommation du vin¹⁷⁵⁷. Deux personnages féminins placés au centre des deux parois latérales ont le manteau noué autour du torse, confirmant ainsi le moment de la danse représenté et l'exécution de bonds et de tournoiements. Le manteau est tiré sur les épaules, les pans sont noués avec la partie laissée dans le dos afin qu'il ne tombe pas et laisse le maximum d'amplitude aux danseuses. La position des pans de ce vêtement, rejetés sur les côtés des figures, confirme d'ailleurs qu'elles tourneraient sur elles-mêmes. Il est toutefois à noter, dans cette même tombe, que le traitement du manteau n'est pas identique sur toutes les danseuses. Seules deux en effet, au centre des parois gauche et droite, ont le manteau noué autour du torse. Celles représentées à

¹⁷⁵⁶ Jannot 1988b, p. 311. L'auteur note l'omniprésence de la musique dans la vie des Étrusques. Voir aussi Heurgon 1961a, p. 243. Nous pensons, d'après les dires d'Aristote que reprend Jean-René Jannot, que l'usage très fréquent de la double flûte avait certainement pour fonction de rythmer la vie des Étrusques et d'accompagner les gestes du quotidien. Dans le cadre de la danse, la double flûte devait avoir la même fonction : rythmer et guider les pas et les gestes. Les autres instruments semblent apparaître comme secondaires. Sur les musiciens étrusques voir aussi Jannot 1974a, p. 118-142 et Jannot 1979, p. 469-507.

¹⁷⁵⁷ Sur la tête rejetée en arrière comme signe de l'extase, se reporter par exemple à François Lissarrague. Cf. Lissarrague 1987a, p. 126 : « Le mouvement de la nuque jetée en arrière paraît caractéristique d'une certaine extase dionysiaque [...] ». Jean-René Jannot le mentionnait déjà. Cf. Jannot 1974a, p. 138 : « [...] les attitudes des danseurs (tête renversée) traduisent la possession par la musique, possession assez comparable à celle des bacchants. »

l'extrémité droite sur les parois droite et gauche ont un manteau traité différemment : les pans, d'ordinaire placés sur la poitrine, ont été tirés vers l'avant recouvrant ainsi leur torse et faisant remonter le manteau dans le dos. Seul le personnage féminin représenté à gauche sur la paroi droite est pourvu d'un manteau qui n'a fait l'objet d'aucun traitement particulier. Le vêtement est arrangé de manière semblable à celui rencontré sur la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes (ill. 481) : il est retenu sur les épaules par deux petits pans placés sur la poitrine. Ainsi, les gestes et les pas représentés sur les parois latérales de la tombe du Triclinium suggèrent des mouvements vifs, voire orgiastiques, et renverraient donc à une phase ultime du *komos*. Le manteau porté par les danseuses livre en revanche un autre type d'information. Il est en effet traité de trois manières différentes qui, à partir de ce que nous venons de proposer sur sa position et le moment dansé, pourrait renvoyer à trois moments de la danse : une phase préliminaire où les pas sont mesurés, une phase intermédiaire durant laquelle les mouvements se font plus vifs et où le manteau commence à gêner les danseuses qui en changent progressivement la position, et enfin une phase finale marquée par des pas que l'on peut désormais qualifier d'orgiastiques et qui impliquent de fixer le manteau pour le retenir. Ainsi, alors que les pas et gestes effectués par les personnages renverraient aux derniers moments d'une danse orgiastique, le manteau porté par les danseuses évoquerait la gradation des mouvements, caractéristique de ce type de danse.

Dans d'autres cas, et comme nous l'avons souligné précédemment, le manteau peut être absent mais remplacé par une tunique de teinte généralement rouge, portée sur une tunique plus légère et très transparente. C'est cette seconde tunique que porterait le personnage féminin placé à droite du cratère monumental sur la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes (ill. 265). Alors que la figure représentée à gauche, vêtue d'une tunique et d'un manteau, est engagée dans un pas de danse marché, calme et mesuré, le personnage de droite est engagé dans une danse orgiastique. Il exécute un bond en compagnie d'un personnage masculin nu. Le mouvement suggéré par ces deux danseurs renverrait aux moments ultimes d'une danse orgiastique, ce que pourrait d'ailleurs confirmer l'absence sur la danseuse de la seconde tunique qui devait recouvrir la tunique transparente. Il est fréquent de rencontrer dans l'iconographie grecque des personnages féminins pourvus d'une tunique aussi transparente. Ceux-ci sont d'ordinaire des ménades, complices du dieu Dionysos, toujours engagées dans des pas de danse très vifs. Sur une coupe attique de Berlin plusieurs personnages féminins dansent autour d'une effigie de Dionysos (ill. 483). Les gestes, accompagnés parfois d'un thyrses, de crotales ou d'un petit cervidé, sont sans aucun doute orgiastiques. Certaines

ménades sont représentées la tête rejetée en arrière, confirmant ainsi leur état extatique et le caractère très extraverti de la danse¹⁷⁵⁸. Toutes sont pourvues d'une longue tunique dont le tissu, qui laisse nettement apparaître les courbes des corps, est très transparent. Ainsi, le caractère extraverti des pas et gestes effectués par les deux danseurs de la tombe des Lionnes et la tunique très transparente de la danseuse nous amènent à rapprocher la danse effectuée à un type proche de celui des ménades grecques¹⁷⁵⁹. Peut-être que la seconde tunique plus foncée, placée d'ordinaire sur la tunique transparente, nécessitait d'être enlevée au cours de la danse orgiastique étrusque afin de faciliter l'exécution de mouvements amples et vifs. Le retrait de cette tunique peut être mis en parallèle avec celui du manteau de la tenue vestimentaire précédemment étudiée et qui est dans certains cas progressivement noué autour du corps. Le port seul de la tunique transparente pourrait donc renvoyer à un moment final de la danse orgiastique. Sur la paroi du fond de la tombe des Lionnes, la différence d'habillement entre les deux danseuses est donc accompagnée d'une différence de mouvement. Les deux personnages renverraient ainsi, et comme nous l'avons vu, à deux moments distincts de la danse orgiastique : une phase initiale et une phase finale.

III.A.4.4. Les types de danse orgiastique dans l'iconographie étrusque.

III.A.4.4.1. Le *komos* : du modèle grec à l'adaptation étrusque.

III.A.4.4.1.1. Définition du *komos* grec.

Chez les Grecs, le *komos* revêt de multiples formes¹⁷⁶⁰. Il peut être le cortège non officiel des Grandes Dionysies, fêtes religieuses dédiées à Dionysos, qui se déroulent parallèlement à la *pompé*, le cortège officiel composé de magistrats et autres hauts dignitaires. Le nombre réduit de ses participants et le fait qu'il relève d'une initiative privée lui donne un air de parodie. C'est une sorte de défilé de carnaval où les participants peuvent être déguisés en satyres, fidèles de Dionysos. C'était aussi la foule qui rentrait chez elle à la fin de la journée, après les

¹⁷⁵⁸ Sur la danse des ménades, voir par exemple Delavaud-Roux 2006, p. 154 où l'auteur évoque très brièvement le traitement du vêtement afin de soutenir son propos : « Quatre d'entre elles effectuent des mouvements tournants, ce qui est visible au gonflement du bas de leurs vêtements. » Cf. aussi Delavaud-Roux 2008.

¹⁷⁵⁹ Françoise-Hélène Massa-Pairault relève déjà l'empreinte grecque, et plus précisément de Grèce de l'Est, des pas et gestes figurés sur la paroi du fond de la tombe des Lionnes. Cf. Massa-Pairault 1998, p. 55-suiv.

¹⁷⁶⁰ Pour une étude approfondie de ses multiples significations se reporter à l'appendice de Ghiron-Bistagne 1976, p. 207-296.

festivités et le banquet qui suivait les sacrifices¹⁷⁶¹. Elle était éclairée par des torches et accompagnée de musiciens. D'autre part, le terme est aussi utilisé pour désigner un chœur dansé et chanté, un genre choral et orchestrique qui se déroulait lors des fêtes religieuses. Cependant, c'est le *komos* en tant que cortège lié à la consommation du vin qui connut le plus grand développement. Ainsi, il faut surtout entendre¹⁷⁶², le cortège de personnages appelés *komastes* se rendant ou, le plus souvent, revenant d'un *symposion*¹⁷⁶³. C'est un cortège de buveurs dansant et jouant de la musique¹⁷⁶⁴. Lorsque ces personnages se dirigent vers un *symposion* ils sont pourvus des éléments indispensables à son bon déroulement tel que le cratère. Sur l'une des deux faces d'une *péliké* à figures rouges attribuée au Peintre de Leningrad, datée de 470 avant J.-C. environ et conservée au British Museum à Londres (ill. 484), deux *komastes* couronnés et vêtus d'un *himation* se dirigent vers un *symposion*. Le premier personnage ouvre la marche en jouant de l'*aulos*, le deuxième porte le cratère couronné de lierre. Sur la seconde face, deux personnages semblent suivre les deux premiers *komastes*. Le *komos* qui se dirige vers le *symposion* est un cortège calme, accompagné d'un ou plusieurs musiciens. Lorsqu'il s'agit d'un cortège qui revient du *symposion*, les convives ivres brandissent des vases à vin et se livrent à des pas de danse énergiques au son de la musique qui les accompagne, comme l'illustre une coupe à figures rouges attribuée au Peintre d'Euergidès, datée de 510 av. J.-C. et conservée au musée du Louvre à Paris (ill. 485). Cinq *komastes* se livrent à une danse si enivrée qu'elle en devient acrobatique. Vêtus seulement d'un manteau maintenu sur les épaules ou entièrement nus, tous dansent parmi les vases à vin. Le premier *komaste* et le dernier dansent avec des crotales, rythmant ainsi les pas de danse des participants et accentuant l'impression de tumulte et d'agitation. Le *komos* est un espace où, par la danse, les participants font preuve d'exubérance et de démesure, et il en résulte des excès. La musique y a un rôle essentiel. Elle guide les pas et amplifie l'ivresse¹⁷⁶⁵. Les instruments récurrents sont la lyre ou la cithare, et l'*aulos*. Ces instruments utilisés dans le

¹⁷⁶¹ Cf. aussi Bruit-Zaidman-Schmitt-Pantel 1989, p. 76-77.

¹⁷⁶² Pour d'autres définitions : Bron 1988, p. 71, Durand *et al.* 1984, p. 121 et Pütz 2003.

¹⁷⁶³ Le *symposium* étant la réunion d'hommes où l'on boit après avoir mangé lors du banquet. Ceci n'exclut cependant pas la présence de nourriture. C'est surtout après le *symposium* qui suit le banquet que les *komastes* sont représentés ivres. Se reporter à Villanueva-Puig 1992, p. 62. Pour une distinction entre banquet et *symposion*, se reporter aux travaux de Mario Torelli. Le premier serait lié au sacrifice rituel et à la consommation de viande alors que le second serait la consommation seule de vin et aurait une fonction sociale, politique et plus largement civique. Il participerait à une intégration et une revendication de la place sociale de l'individu et de sa famille. Cf. Torelli 1989.

¹⁷⁶⁴ Les trois éléments qui permettent, d'après François Lissarrague, la définition du *komos* sont : la danse, la musique et le vin. Cf. Lissarrague 1987a, p. 34.

¹⁷⁶⁵ Selon Jean-René Jannot, la musique peut provoquer une sorte d'ivresse et aboutir à ce qu'il qualifie d'« extasis », une « participation absolue de tout l'être ». Voir Jannot 1988b, p. 311-334. Le personnage représenté en extase a la tête renversée en arrière et le membre supérieur ramené sur son visage.

cadre du *symposion* suivent les buveurs dans le *komos*. Sur la *péliké* à figures rouges étudiée précédemment (ill. 484), un aulète ouvre le cortège. Il guide et rythme le *komos* qui se dirige vers le lieu du *symposion*. Sur le col d'un cratère attribué à Euphronios et provenant d'Arezzo (ill. 280) se développe une scène de *komos* où sont représentés quatre aulètes, deux joueurs de lyre et deux joueurs de crotales. Tous séparent régulièrement les danseurs, se fondant ainsi parmi eux.

III.A.4.4.1.2. Du *komos* grec au *komos* étrusque.

L'adoption chez les Etrusques de l'iconographie du *komos* serait à dater autour de la fin du VIIe siècle et le début du VIe siècle av. J.-C. Elle serait liée à l'arrivée des Grecs sur les côtes de l'Italie méridionale et à l'établissement de contacts privilégiés¹⁷⁶⁶. C'est la céramique étrusco-corinthienne qui nous orienterait vers cette idée, comme l'illustre la flasque n° 395 qui provient de Cerveteri, date de 600 avant J.-C. environ et est conservée à Berlin (ill. 96)¹⁷⁶⁷. Sur l'une des deux faces, deux personnages masculins barbus, couronnés et vêtus d'une tunique courte, gesticulent autour d'un cratère à volutes. Ils exécutent tous deux les mêmes pas énergiques. Comme le rappelle Jean-Paul Thuillier, la scène a été diversement interprétée : soit comme la représentation de deux pugilistes en action, soit comme deux « comastes dansants »¹⁷⁶⁸. Cependant, les membres supérieurs tous deux portés en avant et le membre inférieur porté en arrière et levé haut renvoient à de la danse. Les personnages sont ainsi bondissants. Le cratère ne serait pas non plus le prix d'une victoire. Il renverrait à la sphère de la consommation rituelle de vin. L'influence des *komoi* corinthiens est perceptible : les deux personnages sont représentés avec les mêmes gestes rigides et la même disproportion anatomique au niveau de l'abdomen et du postérieur. Si l'on compare cette flasque avec le cratère corinthien étudié précédemment (ill. 477), s'y retrouvent les mêmes disproportions anatomiques localisées au niveau de l'abdomen et du postérieur, ainsi que les mêmes gestes raides renforcés par les contours vifs des figures¹⁷⁶⁹. La fondation du port de Gravisca à la fin

¹⁷⁶⁶ Pour une étude de cette installation grecque sur les terres italiennes, cf. par exemple D'Agostino 1977, p. 3-4 et Jannot 1987b, p. 22-27. En premier lieu, sur les questions d'identité en Italie préromaine, se reporter à Bourdin 2012.

¹⁷⁶⁷ Cf. Martelli 2000, p. 106 et 274.

¹⁷⁶⁸ Cf. Thuillier 1985a, p. 68, note 50. Pour l'interprétation d'une scène de danse, cf. Arias 1969, p. 27-suiv.

¹⁷⁶⁹ Ces correspondances auraient été encouragées à la suite de l'établissement de colonies grecques sur les côtes de l'Italie et le commerce florissant qui s'en suivit entre les deux cultures. Les Etrusques vont importer de la céramique de Grande-Grèce et de Grèce et vont reproduire les modèles. Le VIIe siècle avant J.-C. est de plus marqué par la mobilité des artisans qui migrent dans tout le bassin méditerranéen, transportant avec eux des modèles qui seront reproduits. Citons Démarate, originaire de Corinthe, qui s'installa pour des raisons politiques à Tarquinia vers 650 av. J.-C. Cf. Robert 2004, p. 66. Tarquinia, une des plus anciennes cités d'Etrurie, est la

du VII^e siècle¹⁷⁷⁰, permet une plus grande ouverture sur le commerce maritime et le monde grec. Les marchands grecs, surtout ioniens, y affluent. Cité puissante, Tarquinia ne tarde pas à étendre son pouvoir autour d'elle, englobant alors quelques centres mineurs tels qu'Acquarossa ou Tuscania, et à diffuser un modèle grec jusqu'en Etrurie intérieure¹⁷⁷¹. Par le biais de comptoirs commerciaux installés à proximité et peuplés majoritairement de Grecs, les cités étrusques vont être sujettes à des transferts culturels¹⁷⁷². A Gravisca, *emporion* de Tarquinia, s'y côtoyaient des nationalités issues de tout le bassin méditerranéen. Accueillir ces populations, c'était accueillir par la même occasion leur panthéon. Des inscriptions grecques sur des ex-voto dédiés à Athéna, Aphrodite et Déméter et datés des VI^e et Ve siècles avant J.-C., en plus de constructions religieuses spécifiques, permettent d'attester de la présence de croyances, de cultes et de rituels étrangers¹⁷⁷³. A côté de la diffusion de thèmes iconographiques par le biais de l'importation d'objets et en particulier de céramiques, l'adoption de pratiques étrangères et notamment du banquet est notée par l'apparition d'une vaisselle caractéristique que plusieurs travaux ont souligné¹⁷⁷⁴. C'est dans ce cadre que s'insère l'adoption du *komos* d'origine grecque. L'étude de l'iconographie étrusque est sur ce point fondamentale, mais révèle aussi des adaptations par rapport aux modèles grecs.

III.A.4.4.1.3. Critères de délimitation.

Par adoption du modèle grec, nous entendons la reprise dans l'iconographie étrusque des éléments distinctifs qui permettent d'identifier un *komos* dans l'iconographie grecque. Ces éléments sont la danse, la musique et le vin, tel que l'entend François Lissarrague, comme

première avec Cerveteri et Vulci à avoir établi des relations commerciales et culturelles avec la Grèce, accroissant ainsi sa prospérité.

¹⁷⁷⁰ Plusieurs cités, à la même époque, entreprennent de fonder des comptoirs, ou *emporion*, sur la côte. Citons Vulci qui fonda plusieurs ports, difficiles aujourd'hui à situer, et Caere qui fonda Pyrgi, le plus importants de ses trois ports. Cf. Robert 2004, p. 66-68 et p. 70-71.

¹⁷⁷¹ Id., p. 66.

¹⁷⁷² Cf. Thuillier 2003, p. 179. Sur la notion de transfert culturel, cf. Espagne 2013 et l'article-manifeste Espagne-Werner 1987.

¹⁷⁷³ Thuillier 2003, p. 179 et Thuillier 2006, p. 103.

¹⁷⁷⁴ Cf. Adam 1995, p. 104 : « L'apparition de la vaisselle de banquet dans les tombes d'Italie centrale a été évoquée à plusieurs reprises dans des études récentes : à partir de la fin du VIII^e siècle, les grandes nécropoles de Latium (comme Castel di Decima) et d'Etrurie témoignent d'une évolution et d'un élargissement sensibles de cette pratique, en relation avec l'affirmation d'une idéologie aristocratique. Les récipients et ustensiles présents dans les tombes sont liés à la consommation du vin, mais aussi à la préparation et à la consommation de viandes, selon un schéma qui est celui du « banquet homérique ». La présence de services de même nature en contexte non funéraire, comme celui découvert à Ficana et étudié par A. Rathje montre les objets déposés dans les tombes étaient bien ceux qu'utilisaient de leur vivant les aristocrates orientalisants d'Italie centrale. » Nous renvoyons à la bibliographie indiquée par l'auteur.

préalablement relevés¹⁷⁷⁵. Il se peut cependant que l'un de ces critères soit manquant. L'élément danse constituant le critère premier, son absence interdit toute définition comme un *komos*. L'absence de la musique et d'une référence au vin dans l'image implique en revanche une analyse sérielle des postures représentées. Un *komos* peut ainsi être identifié par la présence seule de postures précises et identifiées typologiquement. Il est nécessaire cependant de préciser cette définition. Dans l'iconographie étrusque en effet, nous relevons une distinction nette entre les personnages nus et ceux vêtus d'une étoffe dans laquelle ils sont emmitouflés ou qu'ils revêtent plus fréquemment sur les membres supérieurs. Le port d'une étoffe permet de rattacher ces personnages à la sphère du banquet. C'est avec cette étoffe que, allongés sur la banquette, ils couvrent la partie inférieure de leur corps. L'adoption étrusque du *komos* grec est enfin remarquable par l'absence de personnages féminins. Leur seule présence se résumerait, si l'on suit François Lissarrague et si l'on s'arrête sur l'iconographie grecque, à divertir sexuellement et musicalement les participants masculins¹⁷⁷⁶. Les critères de délimitation du *komos* de type grec dans l'iconographie étrusque sont donc les suivants : la danse, la musique, le vin, le port d'une étoffe et l'absence de komastes féminins.

III.A.4.4.1.4. Mise en séquences.

L'analyse typologique du corpus a permis de relever six phases. Les deux premières correspondent à des étapes préliminaires, c'est-à-dire à la libation et à l'entrée en danse des corps. L'ouverture de la danse est marquée en effet par des corps qui se mettent en mouvement de manière très mesurée. Les trois phases suivantes correspondent à des phases intermédiaires durant lesquelles les mouvements se font de plus en plus importants avant d'aboutir à la phase finale qui est caractérisée par l'aspect orgiastique des pas.

III.A.4.4.1.4.1. Phase préliminaire I. L'ouverture de la danse par la libation.

Il est admis que l'ouverture du *symposion* était marquée par une libation exécutée en l'honneur de la divinité invoquée¹⁷⁷⁷. C'était aussi le cas pour le *komos*, comme le rappelle François Lissarrague¹⁷⁷⁸, et comme l'illustre le bronze n° 062 (ill. 486). L'objet de la libation

¹⁷⁷⁵ Lissarrague 1987a, p. 34.

¹⁷⁷⁶ Sur ce point en effet, cf. Id., p. 27.

¹⁷⁷⁷ Sur la libation dans le monde grec, cf. Burkert 1975, p. 70-73, Lissarrague 1985, Lissarrague 1995, Rudhardt 1992, p. 240-248, Stengel 1910, p. 178-86.

¹⁷⁷⁸ Lissarrague 1995, p. 126.

est la phiale, coupe caractéristique sans pied ni anse¹⁷⁷⁹, de laquelle on versait d'ordinaire du vin¹⁷⁸⁰. Le geste qui consiste à lever la coupe comme sur le bronze n° 062 serait rare dans l'iconographie de la consommation du vin, mais nous le rencontrons sur la coupe F 2299 à figures noires conservée à Berlin (ill. 487). Sur le médaillon central, un personnage masculin emmitoufflé dans son *himation* lève une phiale au-dessus d'un autel. L'objet est à l'horizontale. Les parois de la coupe accueillent en revanche une scène de banquet couché qui entoure la scène centrale¹⁷⁸¹. La libation consiste en une ouverture rituelle d'un acte communautaire¹⁷⁸². Nous considérons ainsi que le bronze n° 062 (ill. 486) illustrerait l'ouverture d'un *komos*. Le personnage masculin est de plus vêtu d'une étoffe maintenue sur les épaules. La légère inclinaison de la tête, le membre supérieur qui est porté en arrière et levé, et le traitement des membres inférieurs marque le mouvement dansé. La présence de la phiale, plutôt qu'une coupe comme sur la paroi droite de la tombe n° 506 dite des Vases Peints à Tarquinia par exemple (ill. 488), marque la libation et ainsi l'ouverture du rituel. Bien que nos sources soient limitées¹⁷⁸³, il est envisageable de penser que l'objet fait référence à une pratique adaptée en Etrurie à partir d'un modèle méditerranéen, en l'occurrence grec.

III.A.4.4.1.4.2. Phase préliminaire II. De la mise en danse du corps.

Les amphores n° 233 (ill. 489) et n° 234 (ill. 490) présentent des *schemata* qui, comme nous l'avons déjà relevé, suggère des mouvements particulièrement mesurés du corps. Sur l'amphore n° 233, les *schemata* tendent à se confondre avec des postures liées à des activités

¹⁷⁷⁹ Id., p. 133 : « La libation est caractérisée à la fois par un geste, celui de verser, et par des instruments : la cruche, *oinochoe*, et un récipient, coupe ou *phiale*. La *phiale* est l'objet technique par excellence ; à l'époque classique ce terme désigne une coupe sans pied ni anses, pourvue d'un bossage en son centre (*omphalos*). Cet objet qui permet de faire l'offrande du vin est lui-même souvent offert aux dieux, le contenant se substituant au contenu. »

¹⁷⁸⁰ Id., p. 126 : « Le plus souvent il s'agit de vin, mais on sait que de manière exceptionnelle d'autres liquides sont employés, dans certains rituels spécifiques qui se distinguent par là et s'opposent à la libation ordinaire, comme l'a bien montré F. Graf. Ce peut être du lait, du miel ou tout simplement de l'eau. Ainsi nous savons que des libations d'eau, les *choai*, sont réservées aux morts. En règle générale les images ne peuvent spécifier la nature du liquide versé. » Sur les différents liquides utilisés, cf. Graf 1980, p. 209-221. Sur les libations d'eau spécifiquement pour les morts, cf. Rudhart 1992, p. 246-248.

¹⁷⁸¹ L'iconographie attique de la consommation rituelle de vin, à savoir du *symposion*, a été largement étudiée. Pour les travaux les plus importants, se reporter à Dentzer 1982, Lissarrague 1987a et Murray 1990.

¹⁷⁸² « En image la libation apparaît alors comme un geste par lequel se définit un lieu d'échange entre les partenaires de cette libation, un espace symbolique distinct de celui du banquet. » Cf. Lissarrague 1995, p. 133.

¹⁷⁸³ Nos sources sont en effet exclusivement iconographiques, ce qui donne un aperçu limité du rituel. Cf. Lissarrague 1995, p. 126. Bien que la mention porte sur la libation en Grèce, l'auteur relève que « les textes et les allusions littéraires à la libation ne nous donnent pas exactement sur cet acte rituel les mêmes informations que les images, non que ces deux séries de données soient contradictoires, mais elles procèdent d'une logique et de moyens d'expressions distincts et proposent donc des points de vue différents sur une même pratique rituelle. »

motrices ordinaires comme la marche. Sur la face A en effet, le personnage emmitoufflé dans sa longue étoffe se dirige vers la gauche. Les membres inférieurs sont espacés dans l'action de la marche. Le membre supérieur porté en avant est levé tandis que celui porté en arrière est emmitoufflé dans l'étoffe. C'est en le comparant avec le personnage de la face B de l'objet que nous l'interprétons comme une posture de danse. Ainsi, l'entrée dans la danse des personnages consiste à se déplacer au rythme de la marche, tout en pratiquant une gesticulation mesurée des membres supérieurs, tel que l'illustre aussi la face A de l'amphore n° 234 (ill. 490). Le bronze n° 031 (ill. 179) nous permet d'aller plus avant quant aux modalités de gesticulation. Comme nous l'avons précédemment relevé, les membres inférieurs du personnage sont peu espacés. Ils renvoient à un mouvement de marche, éventuellement tournant de par la position vers l'extérieur du pied gauche. Le traitement des membres supérieurs, et en particulier celui des mains, constitue une invitation à la danse. La main portée en avant présente en effet la paume ouverte vers l'extérieur, les doigts dirigés vers le bas, tandis que celle portée en arrière est tournée vers l'extérieur. La position des mains est proche de celle du personnage féminin représenté à gauche sur l'un des petits côtés de l'urne n° 430 conservée à Berlin (ill. 59). Ce dernier invite un personnage masculin à l'accompagner dans la danse. La main qu'elle porte en arrière, en direction du personnage, est oblique vers le bas. La paume est tournée vers le haut et l'extérieur. Cependant, le personnage masculin marque un arrêt par le membre supérieur et la main qu'il lève, exprimant ainsi son refus. A l'inverse, son acceptation aurait été exprimée, comme nous le relevons sur le relief n° 455 conservé à Berlin (ill. 67), par la mise en parallèle de sa main avec celle du personnage féminin et l'orientation de sa paume vers le bas en direction de celle du personnage qui l'invite.

III.A.4.4.1.4.3. Phase intermédiaire I. Ouverture progressive.

L'amphore n° 196 (ill. 225) et le *kyathos* n° 371 (ill. 407) illustrent l'ouverture progressive des acteurs dans la danse. Sur le premier objet, les membres inférieurs sont toujours traités de manière mesurée. Cependant, les membres supérieurs se développent désormais dans l'espace, de part et d'autre des figures. Les mains sont tournées vers les extérieurs, mais restent dirigées vers le bas, et ne dépassent pas le niveau de la taille. Sur le *kyathos* n° 371, l'asymétrie des membres supérieurs et l'écartement des membres inférieurs confèrent un aspect volontaire à la figure.

III.A.4.4.1.4.4. Phase intermédiaire II. Postures extraverties.

Sur l'amphore n° 274 (ill. 491), les postures sont similaires à celles que nous rencontrons sur l'amphore précédente n° 196 (ill. 225). Cependant les membres supérieurs sont désormais levés. Les mains sont à la verticale vers le haut et les paumes tournées vers les extérieurs, vers les personnages adjacents. Dans d'autres cas, le manteau sera progressivement défait, comme l'illustre le bronze n° 031 (ill. 179), et noué autour d'un des avant-bras. Le corps tendra à se courber légèrement, comme nous le rencontrons sur l'amphore n° 229 (ill. 492) et la paroi droite de la tombe n° 514 dite du Navire à Tarquinia (ill. 493).

III.A.4.4.1.4.5. Phase intermédiaire III. Un semblant de course.

Alors que le bronze n° 031 (ill. 179) présentait un personnage dont le vêtement était en partie noué à la fois autour de l'avant-bras et de la taille, sur l'amphore n° 244 (ill. 236), l'étoffe est désormais entièrement nouée autour du membre supérieur afin de laisser plus d'amplitude en personnage, qui est alors nu. Sur l'anse de la louche n° 012 (ill. 494), la paroi droite de la tombe n° 508 dite des Léopards à Tarquinia (ill. 50), l'amphore n° 269 (ill. 495) et l'amphore n° 195 (ill. 387), les postures sont proches des représentations de course. Les membres inférieurs sont très espacés et les corps se suivent les uns derrière les autres dans des postures très proches, comme nous le relevons sur les amphores n° 211 (ill. 496) et 195.

III.A.4.4.1.4.5. Phase finale. Vers l'extase des participants.

La tête inclinée vers l'avant ou vers l'arrière constitue un élément décisif de définition de la phase finale du *komos*. Sur un détail de la base n° 456 (ill. 497), un personnage masculin pourvu d'une simple étoffe sur les bras a le buste incliné vers l'arrière. La tête, tournée vers l'arrière, est elle-même inclinée. Les membres inférieurs sont bondissants. De telles postures se rencontrent sur la paroi gauche de la tombe n° 523 dite des Démons Bleus à Tarquinia (ill. 498), sur les parois gauche et du fond de la tombe n° 506 dite des Vases Peints (ill. 499 et 76), sur le *stamnos* n° 159 (ill. 500), sur les parois de droite et du fond de la tombe n° 496 dite des Inscriptions à Tarquinia (ill. 60), sur la stèle n° 410 de Fiésole (ill. 302), et sur la paroi gauche et celle du fond de la tombe n° 502 dite des Bacchants à Tarquinia (ill. 55 et 501). Dans certains cas, le traitement du vêtement diffère et contribue à noter le moment dansé et son intensité. Sur les parois de la tombe n° 506 dite des Vases Peints en effet (ill. 76, 488 et 499),

l'étoffe portée par les acteurs masculins est nouée autour de la taille et les pans qui tombent de part et d'autre des figures amplifient le mouvement suggéré par les postures. Sur la stèle de Fiésole en revanche, l'étoffe est toujours nouée autour de la taille des participants. Cependant, le traitement des membres supérieurs et l'inclinaison en arrière de la tête marque le caractère orgiastique de la scène. Ainsi, le traitement du vêtement peut être décisif et renchérir l'aspect orgiastique ou ne pas constituer un indice. Dans ce dernier cas alors, c'est le traitement de certaines parties du corps qui est déterminant. Sur la stèle n° 410 de Fiésole en effet (ill. 302), les personnages sont en marche. L'impression donnée est que la partie inférieure du corps renvoie à un moment préliminaire du *komos*, tandis que la tête et les membres supérieurs renvoient à un moment ultime du cortège dansé. Tel est aussi le cas du personnage masculin représenté sur les parois gauche et droite de la tombe n° 502 dite des Bacchants (ill. 501 et 502) et la paroi gauche de la tombe n° 501 dite Cardarelli à Tarquinia (ill. 170). Les membres inférieurs sont engagés dans l'action de la marche. Un pagne couvre la taille et les cuisses. Les membres supérieurs sont en revanche levés haut, une main lève une coupe, et la tête peut présenter une inclinaison vers l'arrière.

III.A.4.4.1.5. Compléments.

III.A.4.4.1.5.1. Gestes de séduction : invitation, refus et acceptation. Eloge de l'homosexualité masculine.

Nous avons préalablement étudié l'amphore étrusque trouvée près de la tombe 126 de Tolle, à Castelluccio La Foce, et conservée au musée archéologique de Sienne, qui sur la question de l'homosexualité de type grec en Etrurie est particulièrement significative (ill. 11). Une première face accueille un satyre et un personnage féminin dans une scène de séduction menée par le premier personnage. Ce dernier en effet présente son désir sexuellement à la figure féminine qui le rejette et tente de s'éloigner. La face opposée à celle étudiée accueille une seconde scène de danse, celle-ci très proche par les gestes d'invitation, de refus et de fuite effectués par les deux personnages masculins. Elle apparaît comme une version humaine et édulcorée de celle, mythique et plus crue, représentée sur la première face. On peut ainsi se demander s'il ne s'agit pas d'une scène de danse mimétique, et s'il n'est pas question ici d'une scène dansée de séduction entre deux hommes, après un banquet, sur le modèle de

l'amour homosexuel grec¹⁷⁸⁴. Doit-on voir alors dans la danse exécutée par le satyre et la ménade une métaphore de ce qui se déroule sur la seconde face ? La scène mythique nous apparaît comme la version plus crue de la scène de séduction et de refus qu'accueille la seconde face. L'étude de cet objet permet aussi de proposer une interprétation pour le geste d'invitation à l'accouplement, effectué ici par le satyre, que l'on retrouve dans la tombe n° 518 dite du Coq à Tarquinia et sur trois reliefs clusiniens. Ce geste apparaît d'ordinaire dans des scènes de *komos* ou de chœur orgiastique. Nous supposons alors qu'il existait au cours de ces danses rituelles, d'ordinaire liées à la consommation du vin, un type d'invitation à l'union sexuelle, sur le modèle des satyres et des ménades¹⁷⁸⁵. Dans le cadre du *komos* ici étudié, ce type de gestuelle est présent sur dix exemples : les amphores n° 197 (ill. 503), n° 200 (ill. 224), n° 202 (ill. 505), n° 204 (ill. 228), n° 156 (ill. 229), n° 210 (ill. 506), et n° 226 (ill. 507), et les *stamnoi* n° 216 (ill. 508) et n° 161 (ill. 509). Nous relevons ainsi des gestes qui relèvent de réponses négatives, et donc de refus, mais aussi des gestes d'acceptation, comme sur les amphores n° 197, 200, 204, 156 et le *stamnos* n° 161.

III.A.4.4.1.5.2. De la succession des musiciens.

Comme relevé précédemment, l'apparition des musiciens dans l'image et leur mise en série permet de comprendre leur implication dans le *komos*. Nous relevons ainsi que les trois types de musiciens que nous rencontrons dans l'image apparaissent à des moments précis de la danse.

III.A.4.4.1.5.2.1. La double flûte : guide et instrument de base à la danse.

Dans l'iconographie grecque, l'*aulos* constitue l'instrument principal du *komos* et intervient ainsi dans tous les moments. C'est l'instrument qui ravit les convives et guide leurs pas. Dans l'iconographie étrusque, la présence du joueur de double flûte apparaît semblable. Le joueur de double flûte ouvre la marche des danseurs, comme sur la paroi droite de la tombe n° 502 dite des Bacchants à Tarquinia (ill. 502) ou dans la scène médiane de la stèle n° 410 de Fiésole (ill. 302). La disposition du joueur de double flûte rappelle celle que prend l'aulète

¹⁷⁸⁴ Sur l'amour homosexuel en Grèce, cf. par exemple Dover 1980 et Buffière 1980.

¹⁷⁸⁵ Il est à souligner que sur le relief n° 460 (ill. 596) il s'agit d'un petit personnage, probablement un adolescent, qui exécute ce geste. Il est dirigé vers un personnage féminin plus grand, et donc probablement plus âgé. Pourrait-il s'agir d'une invitation à une forme d'éducation sexuelle ? Sur la thématique de l'éducation sexuelle et féminine chez les Étrusques nous renvoyons à Lubtchansky 2006, et en particulier p. 226-suiv.

dans l'iconographie grecque. Sur une *péliké* à figures rouges attribuée au Peintre de Léningrad et conservée à Londres (ill. 264), un musicien ouvre en effet le *komos*. Il marche à petits pas et précède un personnage masculin qui tient un cratère dans lequel est effectué le mélange du vin et de l'eau avant l'ouverture du *symposion*. L'aspect mesuré de la scène rompt avec les deux personnages représentés sur la face parallèle et sur laquelle un convive en tire un autre par le poignet. Dans l'iconographie étrusque, alors que le joueur de double flûte peut ouvrir un cortège qui se dirige vers un banquet, comme sur la stèle n° 410 de Fiésole (ill. 302), les postures des danseurs renvoient à des moments finaux de la danse. Sur la paroi gauche de la tombe n° 502 dite des Bacchants (ill. 501), le musicien guide les pas d'un komaste dont la tête inclinée vers l'arrière indique l'extase. Cette fonction de guide est soulignée par le fait que le danseur se maintient au petit musicien. Ce dernier apparaît alors dans la tombe comme un maintien et un guide, physique et musical. Dans la tombe n° 496 dite des Inscriptions à Tarquinia (ill. 60) et dans la tombe n° 508 dite des Léopards (ill. 50), le joueur de double flûte est en revanche positionné en arrière des danseurs, laissant cette fois ces derniers se développer dans l'espace.

III.A.4.4.1.5.2.2. L'instrument à cordes : une invitation à l'abandon.

L'utilisation de l'instrument à cordes dans le cadre du *komos* apparaît de manière moins fréquente que la double flûte, ce qui nous laisse penser qu'il était utilisé moins régulièrement, ou du moins qu'il ne constituait pas l'élément de base à la mise en mouvement. L'étude des représentations nous amène à penser précisément qu'il tend à accompagner ponctuellement la double flûte et à ajouter à la danse une touche musicale ponctuelle qui vise à conduire progressivement les danseurs à l'abandon. Sur la paroi gauche de la tombe n° 523 dite des Démons Bleus à Tarquinia (ill. 498), le joueur de double flûte guide les danseurs comme sur la stèle n° 410 de Fiésole (ill. 302) et la paroi droite de la tombe n° 508 dite des Léopards (ill. 50). Cependant, ce dernier est précédé d'un joueur d'instrument à cordes, et en l'occurrence d'un cithariste. L'objet est reconnaissable à sa caisse en berceau¹⁷⁸⁶. Comme Annie Bélis l'a relevé, la gestuelle implique une maîtrise importante de la cithare et de la manipulation du plectre sur les cordes¹⁷⁸⁷. Dans le monde grec, sa maîtrise fait l'objet de concours musicaux à

¹⁷⁸⁶ Sur la cithare étrusque, cf. en particulier Jannot 1979.

¹⁷⁸⁷ Elle implique aussi un apprentissage long et éprouvant. Cf. Bélis 1995, p. 1025 : « A la différence de la lyre des écoliers athéniens ou des musiciens amateurs, elle fut, en Grèce du moins, réservée à l'usage des seuls musiciens professionnels, pour cette raison, formulée par Aristote dans ses Politiques, qu'elle est un instrument [...], extrêmement difficile à jouer, et requiert de l'exécutant une véritable virtuosité [...] dont le musicien

l'occasion desquels la virtuosité des musiciens est évaluée et mise à l'épreuve¹⁷⁸⁸. L'ouverture du cortège avec un joueur de double flûte sur la paroi gauche de la tombe des Démon Bleus permet de penser que la cithare a pu être utilisée au même titre que la double flûte, c'est-à-dire afin de guider les convives. Annie Bélis a insisté sur le jeu de notes qu'implique la cithare. L'utilisation du plectre conduit à créer des notes franches et sèches, comme l'*aulos*, tandis que la lyre offrirait un son fondu et des notes plus liées. L'utilisation de la cithare dans un contexte étrusque diffère nettement de celle des Grecs. La cithare est en Grèce l'objet du concours, tandis que la lyre est l'instrument privilégié dans le cadre du banquet. L'iconographie étrusque du *komos* présente des exemples de lyre. L'*olpe* n° 330 (ill. 163) accueille un personnage masculin engagé dans des pas de danse orgiastique tout en tenant et manipulant une lyre. La maniabilité et la légèreté de l'instrument lui permet d'être utilisé dans le cadre du banquet et notamment dans celui du *komos*. L'iconographie est ainsi très proche du modèle grec, et rappelle les musiciens des productions du début du Ve siècle avant J.-C. à Athènes, et notamment celles d'Euphronios ou d'Euthymidès. Le personnage représenté sur l'*olpe* n° 330 (ill. 163) porte une épaisse et longue étoffe sur les épaules à l'image des convives qui se développent sur le *psykter* à figures rouges attribué à Euthymidès et conservé au British Museum à Londres (ill. 510). La posture est également accentuée, et renvoie à un moment mouvementé du *komos*, comme l'illustre aussi le col du cratère à colonnettes attribué à Euphronios (ill. 280). Les lyristes grecs dans le *komos* sont cependant plus dans la performance pour leurs congénères que dans l'appréciation musicale. Comme l'illustre le *psykter* relevé (ill. 510) et le cratère d'Euphronios (ill. 280), les corps sont courbés vers l'avant, les bustes s'inclinent pour mieux maintenir l'instrument et concentrer les efforts sur les doigts qui glissent sur les cordes. Sur une coupe à figures rouges conservée à Berlin (ill. 512), le corps du lyriste est particulièrement contracté et le buste raidi par rapport aux autres convives. Le komaste de l'*olpe* n° 330 présente une attitude très différente¹⁷⁸⁹. Sa tête est renversée en arrière, marquant ainsi l'extase musicale dans laquelle il est plongé. La posture montre un état psychologique différent, que l'on ne retrouve que dans l'iconographie grecque dans le cadre du *symposion* comme l'illustre le col d'une amphore attribuée à Euphronios et conservée au musée du Louvre à Paris (ill. 511). L'un des deux banqueteurs en effet tient une lyre sur laquelle il porte les doigts afin d'en pincer les cordes. C'est le traitement de sa tête qui

n'acquiert la maîtrise qu'au terme d'un apprentissage long et éprouvant, comme le soulignent plusieurs auteurs. »

¹⁷⁸⁸ Id., p. 1044.

¹⁷⁸⁹ Ajoutons que le personnage diverge aussi des représentations grecques du fait qu'il est présenté, par sa chevelure blanche, comme un homme d'âge avancé.

retient notre attention. Alors que les lyristes dans le cadre du *komos* présentent une attitude raide, le cadre du *symposion*, du fait de l'allongement des corps, et donc de leur relâchement partiel, permet aux lyristes de s'abandonner plus facilement. La différence de traitement des corps dans l'iconographie étrusque du *komos* et dans l'iconographie grecque pourrait renvoyer selon nous à des pratiques différentes. L'utilisation des instruments à cordes pincées, que ce soit la lyre ou la cithare, serait ainsi faite avec plus de désinvolture et de relâchement, ce qui devait entraîner une musicalité et des sons différents. Sur la paroi du fond de la tombe n° 502 dite des Bacchants (ill. 55), le lyriste ne tient plus la lyre que d'une seule main, ceci afin de s'engager complètement dans la danse orgiastique, et alors que les joueurs de double flûte continuent à jouer sur les parois latérales.

III.A.4.4.1.5.2.3. Des crotales au moment ultime et pour la transe.

L'utilisation des crotales intervient à un moment où les pas orgiastiques des convives atteignent leur paroxysme. Dans l'iconographie étrusque, la longue tunique revêtue par le personnage féminin aux crotales fait l'objet d'un traitement particulier qui permet, dans de nombreux cas, d'évoquer un mouvement. Sur le cippe n° 436 de Palerme (ill. 305), alors que les personnages sont tous plus ou moins en arrêt, la tunique de la figure féminine est représentée en mouvement. Le vêtement est rejeté violemment en arrière du personnage mais tend à se rapprocher du corps à l'avant des membres inférieurs. La ligne descendante des plis, de l'avant du personnage vers l'arrière de son corps, confirme le mouvement effectué par le vêtement et indiquerait un déplacement de la gauche vers la droite. Dans la tombe n° 518 dite du Coq à Tarquinia (ill. 12), cette même tunique tend à se gonfler, jusqu'à même dévoiler une partie des membres inférieurs, indiquant ainsi que la figure exécuterait un mouvement circulaire sur elle-même, à savoir un tournoiement tout en jouant des crotales. Cette figure n'apparaît pas uniquement dans les représentations de danse. Elle est régulièrement présente dans des scènes agonistiques comme dans la tombe n° 525 dite del Colle Casuccini (ill. 232) et tombe dite del Poggio al Moro à Chiusi, ce qui amène à s'interroger sur sa fonction précise et son implication véritable dans la danse orgiastique. Sur le cippe n° 436 de Palerme (ill. 305), la joueuse de crotales apparaît dans une scène qui serait l'attente par un athlète armé de la décision des juges¹⁷⁹⁰. Peut-être aurait-elle eu ici comme fonction d'augmenter la tension et le suspens avant le jugement, et de conférer à la scène un caractère presque cérémoniel. Sa

¹⁷⁹⁰ Colonna 1976, p. 188-189, Thuillier 1996, p. 24 et Thuillier 1985a, p. 326 et p. 440-suiv.

présence dans les scènes de danse aurait eu alors le même objectif : celui de faire monter une certaine tension, voire d'amplifier l'ivresse qui marquait l'exécution de la danse orgiastique. Ce personnage aux crotales y apparaît d'ailleurs de manière régulière, toujours au cours des phases finales, moments où les personnages, enivrés, exécutent des pas orgiastiques. L'objectif de la musique était de multiplier les effets du vin¹⁷⁹¹, et dans le cas de la joueuse de crotales d'aider probablement les participants à accéder à un état second.

III.A.4.4.1.6. Marginalités.

III.A.4.4.1.6.1. La présence de musiciennes : courtisanes ou aristocrates ?

Comme relevé par François Lissarrague, la présence féminine en Grèce dans le cadre du *komos* a une fonction instrumentale¹⁷⁹². Ce dernier, comme le *symposion*, est une activité exclusivement masculine¹⁷⁹³. Les personnages masculins sont ainsi les acteurs principaux, majoritaires et dominants. Ils sont allongés sur les banquettes, dans le cadre du *symposion*, ou danseurs, dans le *komos*. Les femmes présentes seraient des hétaires, des courtisanes¹⁷⁹⁴. Elles exercent plusieurs activités avec les convives masculins : la sexualité, le chant, la danse ou encore la musique¹⁷⁹⁵. Sur une coupe attique à figures rouges conservée à Berlin (ill. 512), des *komastes* masculins dansent au son des aulètes et du joueur de lyre. La scène se développe autour du point focal qu'est le cratère et dans lequel les personnages viennent y puiser le vin. Tous dansent nus ou vêtus d'un manteau en tenant des vases à vin ou des amphores couronnées de lierre. Le seul personnage féminin qui soit présent est une joueuse d'*aulos*. Elle est postée parmi les *komastes* et tournée vers la droite. Elle est vêtue du *péplos*, a la tête ceinte d'une petite bandelette et souffle dans l'*aulos* qu'elle porte à la bouche. Elle ne participe pas complètement au cortège comme l'aulète masculin qui figure sur cette même coupe. Ce dernier danse au contraire avec les autres *komastes* au son qu'il émet. Il constitue ainsi un

¹⁷⁹¹ Par exemple Jannot 1974a, p. 138 : « Cette musique est plus qu'une simple musique de danse ; elle est de nature à provoquer l'extasis [...]. » et Jannot 1979, p. 503.

¹⁷⁹² Lissarrague 1987a, p. 27.

¹⁷⁹³ Ibid. : « Les protagonistes de cette scène sont avant tout les hommes, chacun sur un lit, disposés en cercle, à égalité. »

¹⁷⁹⁴ Ce que Pauline Schmitt-Pantel a toutefois tendance à nuancer. Jusqu'à aujourd'hui, les travaux tendaient en effet à dresser un tableau particulièrement sombre du statut des femmes grecques. Ces dernières sont été présentées en effet comme dépourvues d'identité, vivant « à l'ombre de la maison » (cf. Heurgon 1961a, p. 99). Leur évocation, dans les textes et sources écrites, se serait faite avec des pronoms ou des démonstratifs, des procédés grammaticaux qui niaient leur identité personnelle et marquerait une certaine « nullité sociale » (Brulé 2001, p. 12-13). Sur la place des femmes en Grèce et notamment dans le cadre du banquet, cf. Schmitt-Pantel 2003, avec bibliographie antérieure.

¹⁷⁹⁵ Ceci vraisemblablement au grès des demandes masculines, selon Pierre Brulé. Cf. Brulé 2001, p. 230.

convive parmi les autres qui a voulu jouer de la musique. La femme est ici figurée comme un personnage extérieur au cortège auquel on aurait fait appel et dont le rôle est exclusivement de jouer pour les personnages masculins.

Dans l'iconographie étrusque du *komos*, la tombe n° 506 dite des Vases Peints à Tarquinia (ill. 76, 488 et 506) mérite un examen attentif. L'objet constitue en effet l'unique exemple de personnage féminin musicien présent parmi des danseurs masculins engagés dans une danse de type grecque et en l'occurrence un *komos*. Ce personnage tient des crotales, et contribue, comme nous l'avons vu, à renforcer l'interprétation d'une phase finale de la danse. Dans l'iconographie grecque, la présence musicale des femmes ne se résume pas à l'*aulos*. Sur une coupe à figures rouges attribuée à Epictéto et conservée au British Museum à Londres (ill. 168), alors qu'un personnage féminin joue de l'*aulos* dans le cadre d'un *symposion*, le médaillon accueille deux personnages dont l'un d'eux est une femme représentée avec des crotales. Cette dernière est engagée dans un pas orgiastique : les membres inférieurs sont bondissants, le buste est incliné, de même que la tête qui est tournée vers l'arrière. Le corps présente un retournement. Le personnage masculin indique que la scène est un *komos*, mais c'est l'habillement du personnage féminin qui doit retenir ici notre attention. Ce dernier porte un *sekos*, coiffe habituelle de la femme grecque, et n'est vêtu que d'une peau animale qui laisse son corps grandement découvert. Le port de la peau animale fait référence de toute évidence au monde dionysiaque, et en particulier aux ménades. L'hétaïre grecque, dans sa fonction instrumentale, pouvait alors avoir un rôle complémentaire que nous qualifions de mimétique et théâtral, ceci afin de divertir les acteurs masculins. Dans la tombe étrusque n° 506 dite des Vases Peints cependant (ill. 76, 488 et 506), le personnage féminin qui joue des crotales et accompagne les personnages masculins est vêtu de ce que Larissa Bonfante a identifié comme le vêtement féminin aristocratique et qui est composé du bonnet conique qu'elle nomme le *tutulus*, d'une tunique longue accompagnée d'un manteau maintenu sur les épaules, et de bottines – ou *calcei repandi*. Cet élément amène inévitablement à interroger la fonction du personnage. Dans la tombe n° 501 dite Cardarelli à Tarquinia (ill. 170), la paroi gauche accueillerait, d'après Bruno D'Agostino, un *komos* de type familial¹⁷⁹⁶. L'époux et l'épouse seraient présentés et mis en scène avec leurs attributs aristocratiques. L'homme, placé à gauche sur la paroi, lève une coupe à vin devant lui, renvoyant ainsi à l'activité

¹⁷⁹⁶ D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 29 : « La scena che si svolge al suono del flauto è un komos particolare, che potremmo definire di tipo familiare, dal momento che non è difficile riconoscere nei personaggi la coppia coniugale con i due figlioletti e un auleta. » Nous proposons cependant une interprétation différente sur laquelle nous revenons plus avant.

aristocratique de la consommation du vin. La femme, placée symétriquement sur la paroi, serait aussi représentée avec ses attributs aristocratiques. Ceux-ci se composent de sa toilette et de sa parure. Elle porte un bonnet conique, différents bijoux, une longue tunique ornée de motifs floraux, un manteau retenu sur les épaules et des bottines pointues. Deux petits personnages l'accompagnent et tiennent différents objets qui complètent ses attributs. La tombe n° 506 dite des Vases Peints à Tarquinia (ill. 488 et 506) est remarquable car elle permet d'illustrer qu'à l'inverse du *komos* grec où les femmes qui jouent de la musique et sont les seules autorisées à se joindre aux convives masculins sont des courtisanes, le *komos* adapté en Etrurie fait intervenir les femmes de statut social remarquable afin de guider les pas des danseurs masculins.

III.A.4.4.1.6.2. Une pratique détournée du jeu du kottabe.

Comme François Lissarrague l'a démontré, le jeu du kottabe consiste en un jeu d'équilibre pratiqué dans le cadre du *symposion*. Comme l'illustre une coupe à figures rouges d'Apollodoros (ill. 513), un *symposiaste* allongé parmi les convives tient de ses doigts une coupe par l'anse. Il vise un petit phallus ailé posé sur un support à trois pieds, lui-même déposé dans un bassin. Le principe, comme représenté ici, était de viser l'objet en équilibre afin de le faire tomber. Il s'agissait d'un jeu d'adresse. Sur une coupe attribuée au peintre Douris et conservée à Rome (ill. 514), l'objet en équilibre n'est pas représenté, mais la posture d'un des *symposiastes* allongés indique qu'il s'apprête à lancer les quelques gouttes de vin contenues dans sa coupe sur une cible. Sur le col d'une amphore précédemment étudiée et attribuée à Euphronios (ill. 511), la cible ne serait plus un objet mais un convive, et en particulier le lyriste vers lequel le joueur de kottabe se tourne. Le jeu pouvait dans certains cas prendre une valeur érotique, mais dans tous les cas, il constituait une activité du banquet couché et en l'occurrence du *symposion*. Dans l'iconographie étrusque, nous relevons une pratique similaire, mais divergente. Elle ne prend plus place au sein du banquet, mais désormais dans le cadre de la danse orgiastique. Sur la paroi droite de la tombe n° 501 dite Cardarelli à Tarquinia (ill. 45) un personnage masculin vêtu d'un petit pagne blanc noué à la taille et dirigé vers la gauche lève une coupe à vin. Les modalités de maintien de la coupe invitent à y voir le jeu du kottabe. Le principe étant de faire tourner le récipient par une anse autour d'un doigt, le fait que la coupe soit ici tenue par l'anse et en équilibre sur l'avant-bras du personnage, forçant ainsi la main à se contorsionner, rend l'interprétation du kottabe indubitable. Aucun objet en équilibre vers lequel le personnage serait en train de viser n'est

représenté. En revanche, un personnage masculin qui gesticule de manière très accentuée est représenté à gauche sur la même paroi. La présence d'un petit personnage devant le porteur de la coupe qui se retourne et porte le regard vers le personnage qui gesticule permet de définir la cible, et annoncer la trajectoire de la dernière gorgée de vin. Cette représentation du jeu du kottabe étrusquisé n'est cependant pas isolée puisqu'elle s'est diffusée jusqu'en Campanie où nous la notons sur l'amphore n° 239 (ill. 515). La cible n'y est plus seule puisque quatre personnages, positionnés entre celui qui lève la coupe et le joueur de double flûte, gesticulent. La coupe est tenue par le pied, à l'image de celle levée par le personnage masculin représenté à gauche sur la paroi gauche de la tombe n° 501 dite Cardarelli (ill. 170). Cependant, il ne s'agit pas d'un *komos* similaire. Les personnages qui gesticulent devant le porteur de la coupe semblent tous inviter ce dernier à les viser. Ils portent un membre supérieur en sa direction. La main est ouverte et dirigée vers l'extérieur, portée à l'horizontale ou oblique vers le bas. La paume est tournée vers le haut dans un geste d'invitation et de désir, déjà relevé dans les scènes de *komos* qui font allusion à l'homosexualité masculine. Le port de la coupe diffère sur l'amphore et dans la tombe. Sur la première, la coupe est tenue par le pied. Sur la paroi droite de la tombe Cardarelli, elle est posée sur l'avant-bras et tenue d'un doigt par l'anse. Ces deux manières se rencontrent toutefois par leur nécessité : assurer le maintien de la coupe dans le cadre d'une danse et d'une station debout. Elles divergent aussi sensiblement d'une manipulation allongée, grecque, et plus stable, ainsi dans le cadre du *symposion*, où le membre supérieur qui porte la coupe sera nécessairement positionné obliquement et vers le haut, limitant ainsi la tenue de la coupe aux doigts.

III.A.4.4.2. Rites orgiastiques genrés : masculin et féminin au prisme des rites de passage.

III.A.4.4.2.1. Définition et critères de délimitation.

Nous entendons par rites orgiastiques genrés, les danses orgiastiques non mixtes. Nous distinguons les scènes composées exclusivement de personnages masculins, et celles composées uniquement de personnages féminins. Les postures sont comparables à celles relevées pour le *komos*, que ce soit dans les scènes féminines ou celles exclusivement masculines. Dans les scènes composées de personnages masculins seuls, le rituel diverge du *komos* étudié précédemment en raison de la présence de quatre éléments caractéristiques dans l'image : (1) la nudité des acteurs, (2) le caractère exagérément performatif et orgiastique des mouvements suggérés, (3) la présence de bracelets chez certains personnages, ou (4) une

référence au dionysisme. Dans les scènes féminines, la nudité ou la nudité partielle est un élément exceptionnel, mais présent. Les personnages sont pourvus communément d'une longue tunique, portée seule ou plus fréquemment accompagnée d'un manteau maintenu sur les épaules, ou plus rarement couverte d'une seconde tunique. Les éléments caractéristiques que nous relevons pour la définition des danses orgiastiques dansées ne se retrouvent ni tous ni régulièrement dans une même scène. Cependant, le croisement des images et la mise en série des postures sont déterminants dans la distinction iconographique de ces rites orgiastiques genrés.

A la définition que nous donnons des rites orgiastiques masculins, il faut ajouter la question de la pilosité. Dans l'iconographie grecque, la présence d'une barbe, comme nous l'avons vu¹⁷⁹⁷, est un élément déterminant qui permet de noter la présence du citoyen au *komos*. Nous relevons aussi la présence d'éphèbes. Cependant, les postures de ces derniers diffèrent de celles des citoyens barbus. Elles sont en effet nettement plus orgiastiques. Dans l'iconographie étrusque, la pilosité ne constitue pas un élément distinctif entre le *komos* et les danses orgiastiques genrées masculines dans la mesure où le premier accueille des acteurs à la fois barbus et imberbes. Dans le second cependant, les acteurs barbus sont particulièrement rares. Lorsque la barbe est présente, il s'agit d'un postiche.

III.A.4.4.2.2. Rites de passage et dionysisme.

Claude Calame a relevé le caractère initiatique des danses exclusivement féminines. Il s'agissait cependant de danses liées et de cortèges. Le caractère genré de certaines formes orgiastiques nous laisse supposer une fonction de rite de passage et d'initiation proche. La séparation des genres dans le cadre du rituel relève en effet d'ordinaire d'une fonction initiatique, comme l'a relevé aussi Claude Calame pour les danses féminines en l'honneur de Déméter, ou d'Artémis¹⁷⁹⁸. Les postures orgiastiques exécutées par les acteurs rappellent celles que l'on rencontre dans les scènes de *komos* et lient ainsi ces derniers à la consommation du vin. Des éléments présents dans l'image, tels que des ustensiles liés à la consommation du vin, permettent de confirmer le rapprochement. D'autres détails invitent à déceler l'empreinte du dionysisme, comme le phallus ou les différents traitements corporels. Walter Burkert a soulevé le caractère initiatique que pouvaient prendre les mystères

¹⁷⁹⁷ Cf. p. 155-suiv.

¹⁷⁹⁸ Calame 1977.

dionysiaques. Ces mystères sont apparus dans la majorité des pays méditerranéens¹⁷⁹⁹ et auraient eu pour fonction de garantir à l'initié une béatitude éternelle après sa mort¹⁸⁰⁰. Les informations relatives au déroulement des mystères dionysiaques sont presque inexistantes en raison de leur caractère très secret et ainsi ne permettent pas de dire avec précision si les Etrusques avaient accueilli ce genre de rite. Toutefois, la découverte de lamelles en or provenant d'Hipponion en Italie et mentionnant des « mystes » et des « bacchants »¹⁸⁰¹ prouverait la présence de mystères sur les terres italiennes. De plus, à Cumès fut retrouvée une inscription du Ve siècle av. J.-C. spécifiant clairement qu'il n'était pas permis aux non initiés à Dionysos d'être enterrés dans la nécropole¹⁸⁰².

Selon Walter Burkert, l'initiation aux mystères ne concernait qu'une catégorie de la population, c'est-à-dire l'élite. Ces mystères auraient été célébrés, comme les cultes officiels, par des fêtes exubérantes, composées notamment de banquets de type grec, des *symposia* et des *komoï*, les deux activités dionysiaques les plus courantes¹⁸⁰³. D'après André Jean Festugière¹⁸⁰⁴, l'initiation à ces mystères dionysiaques était précédée de « l'abstinence de tous rapports sexuels durant dix jours et d'un bain de purification ». Lors de l'initiation proprement dite, le berceau mystique de Dionysos était exhibé et on prononçait des formules sacrées. Ces initiations auraient eu la fonction de débarrasser le myste de ses souillures¹⁸⁰⁵. Tous les rites dionysiaques, quelle que soit la région dans laquelle ils étaient célébrés, étaient marqués de plus par une même caractéristique essentielle : les fidèles qui les accomplissaient étaient tous plongés dans une sorte d'extase mystique ou d'ivresse sauvage¹⁸⁰⁶. Ces rites constituaient une sorte de communion avec le dieu Dionysos. On y célébrait sa mort et sa renaissance¹⁸⁰⁷.

¹⁷⁹⁹ Burkert 1992, p. 17.

¹⁸⁰⁰ Id., p. 16-17.

¹⁸⁰¹ Terme aussi pour désigner les initiés aux mystères. Cf. Id., p. 16.

¹⁸⁰² Burkert 2001, p. 85.

¹⁸⁰³ Id., p. 86.

¹⁸⁰⁴ Festugière 1972, p. 13-63, et plus particulièrement p. 28.

¹⁸⁰⁵ Ibid.

¹⁸⁰⁶ Lavedan 1931, p. 338. Ils auraient cherché en effet à atteindre le délire, la folie et à s'évader de la réalité. Cf. Festugière 1972, p. 18 : « Ce que le myste attendait, c'était de sortir pour un temps du train médiocre de la vie quotidienne, une folie passagère, une évasion. »

¹⁸⁰⁷ Selon le mythe grec, Dionysos, fils de Sémélé (le nom de Sémélé, d'origine phrygienne, désignerait la Terre. Cf. Festugière 1972, p. 14) et de Zeus, serait né deux fois. En effet, Héra, l'épouse jalouse de Zeus, persuada Sémélé de demander à son amant de se montrer dans toute sa gloire. Ce qu'il fit, la foudroyant alors. Zeus recueillit l'enfant Dionysos dans sa cuisse afin qu'il puisse arriver au terme de sa gestation. Cf. Lavedan 1931, p. 336. C'est ainsi qu'on le qualifie de « Deux fois né ». Selon un autre mythe, celui-ci d'origine crétoise, Dionysos serait né de Zeus et Déméter, la Terre-Mère. Il aurait été démembré par les Titans avant que sa mère ne lui redonne la vie en le reconstituant. Certains mystères pratiquaient le rite du démembrement tel que l'avait subi le dieu Dionysos. Les initiés, plongés dans une sorte de délire, prenaient une victime animale ou même parfois humaine qu'ils déchietaient vivante avant d'en dévorer les chairs crues. L'adoption de ces mystères ou dionysisme correspondrait à une espérance d'immortalité après la mort. Cf. Briguet 1961, p. 2.

Par leur initiation, les membres du *thiasse* dionysiaque¹⁸⁰⁸ avaient la garantie de leur vie éternelle dans l'au-delà¹⁸⁰⁹. L'apparition de ces mystères en Etrurie pourrait avoir correspondu avec l'introduction de cultes dionysiaques officiels. Françoise-Hélène Massa-Pairault émet l'hypothèse d'une « coïncidence de calendrier » entre fêtes religieuses grecques et fêtes religieuses étrusques¹⁸¹⁰, renforcée par des fonctions et significations assez similaires. Les Lénéennes et les Anthestéries, fêtes dionysiaques grecques qui se déroulaient entre janvier et mars, et la *Parentatio* et les *Feralia*, fêtes d'origine étrusque qui se tenaient en février, sont célébrées en effet approximativement à la même période – ce qui aurait facilité les transferts lors de contacts répétés entre les deux cultures. Sur ce point, Vulci accueillit certainement un culte dédié à Dionysos¹⁸¹¹, facilitant ainsi l'introduction du dieu et de ses cultes en Etrurie. Le caractère funéraire attribué par les Grecs à ce dieu facilita son insertion et l'adaptation de ses rituels, comme le *komos*. Les fêtes grecques officielles dédiées à Dionysos étaient en effet effectuées en l'honneur d'un dieu « aux fortes couleurs funéraires »¹⁸¹² et avaient la particularité de voir les morts venir se joindre aux vivants¹⁸¹³.

III.A.4.4.2.3. Mise en séquences.

L'étude des danses orgiastiques féminines et masculines révèlent des phases de danse semblables, que nous relevons ici.

III.A.4.4.2.3.1. Phase préliminaire I. De la mise en danse du corps.

La classification des scènes et de l'ensemble des postures retenues pour l'étude des danses orgiastiques genrées permet de relever que les postures les plus mesurées ouvriraient la danse. Elles sont très proches de celles du *komos*, étudiées précédemment. Elles sont caractérisées par des membres inférieurs peu espacés comme l'illustre le bronze n° 073 (ill. 517), parfois

¹⁸⁰⁸ Ou « groupe de sectateurs d'un dieu qui le célèbrent par des banquets et des fêtes exubérantes », cf. Burkert 2001, p. 87 (note 1).

¹⁸⁰⁹ Torelli 1999, p. 154 : « Membership in Dionysus' *thiasos* automatically guaranteed immortality to the initiate. »

¹⁸¹⁰ Massa-Pairault 1998, p. 67.

¹⁸¹¹ Cristofani-Martelli 1978, p. 132 : « Ora, l'esistenza a Vulci di un culto a *Fufluns* (nom étrusque de Dionysos) inteso come divinità direttamente connessa col vino – secondo quanto indicano le stesse attestazioni iconografiche contemporanee – non deve meravigliare, se, come sembra ormai accertato, proprio questa città fu un centro di produzione vinicola di primo piano. »

¹⁸¹² Massa-Pairault 1998, p. 67.

¹⁸¹³ Bruit-Zaidman-Schmitt-Pantel 1989, p. 141.

tendus et joints comme sur le bronze n° 071 (ill. 518). Dans les premiers temps, les bras sont près du buste, comme l'illustre le bronze n° 079 (ill. 519). Les avant-bras et les mains s'ouvrent vers les extérieurs. Dans un second temps, le buste tend à pivoter légèrement sur un côté. Le membre supérieur porté en arrière se lève alors et tend à se plier tandis que celui porté en avant se tend. Les mains sont tournées vers les extérieurs. La posture et le traitement des membres supérieurs constituent une invitation à la danse, comme nous l'avons vu¹⁸¹⁴. Dans d'autres cas, comme sur le bronze n° 071 (ill. 518), les membres supérieurs sont asymétriques et finalement tendus comme sur le bronze n° 030 (ill. 520).

III.A.4.4.2.3.2. Phase préliminaire II. Avancée dans la danse.

L'amplitude donnée aux membres inférieurs et l'extension que présentent aux membres supérieurs sur les bronzes n° 068 (ill. 129), n° 065 (ill. 521), n° 077 (ill. 522) et n° 081 (ill. 523) invitent à considérer une phase postérieure à celle relevée précédemment. La cadence suggérée est plus élevée et marquerait une avancée résolue dans la danse de type orgiastique.

III.A.4.4.2.3.3. Phase intermédiaire I. De la course.

Le traitement particulièrement espacé des membres inférieurs concourt à y voir de la course tandis que les membres supérieurs renvoient à des mouvements de danse orgiastique. Il s'agirait ainsi d'une forme intense de danse, bien au-delà du simple avancement. Comme l'illustre l'*oenochos* n° 355 (ill. 524), les personnages se suivent dans un rythme très élevé. Dans le médaillon de la coupe n° 388 (ill. 525), la posture est semblable. Cependant, le traitement de la main portée à la tête invite à préciser cette première phase intermédiaire. La paume est tournée vers le bas. Les doigts sont posés sur le front. Le geste rappelle en tous points celui relevé dans l'iconographie des satyres, à savoir celui de l'*apokopeuein*, étudié dernièrement par François Lissarrague¹⁸¹⁵. Il consiste à porter la main à la tête afin d'améliorer la vision au loin. Ce geste, dans l'iconographie des satyres, indique la recherche de partenaires sexuelles. Il s'agit du geste de la quête. Sur la coupe n° 388 (ill. 525), il nous

¹⁸¹⁴ Cf. par exemple CD.1-19.

¹⁸¹⁵ Lissarrague 2014, p. 70 : « Quant au regard, il faut souligner que la curiosité du satyre se double parfois d'un geste caractéristique qui consiste à mettre la main en visière au-dessus du front, comme pour se protéger du soleil et mieux porter le regard au loin. Une telle attitude est décrite par les anciens comme *apokopeuein*, et ce geste a parfois été associé à une posture de danse. On le retrouve dans une scène où un satyre s'approche du bûcher d'Héraclès et vérifie que le héros s'est volatilisé ; le peintre a pris soin de nommer ce satyre *skopas*, le voyeur. »

apparaît tout à fait envisageable de définir le geste, exécuté par un personnage féminin reconnaissable à sa tunique longue et au manteau maintenu sur les épaules, comme celui de l'*apokopeuin*. Le personnage serait représenté à la recherche d'un partenaire de danse, ou sexuel. L'attitude mêlée de danse et de course dans l'image indique une cadence très élevée et une recherche intense de partenaire. Sur les fragments de l'amphore n° 277 (ill. 526) un personnage est représenté sur chacune des faces dans une attitude similaire. Le buste est porté en avant et la main en arrière, qui est dirigée vers le bas, est portée en direction du fessier. L'attitude n'est pas sans rappeler celle que nous rencontrons sur les amphores n° 213 (ill. 527) et n° 214 (ill. 528) sur la face A desquelles deux personnages féminins se rencontrent et se suivent. Le personnage à droite sur l'image a le buste fortement incliné vers l'avant et le postérieur nettement porté vers l'arrière. La main dirigée vers le bas et positionnée en arrière du corps est portée sur le fessier, comme l'illustre très clairement l'amphore n° 214 (ill. 528). La posture nous laisse supposer que le personnage présente son fessier à celui qui le suit. Ce dernier d'ailleurs porte la main en avant en direction du fessier du premier personnage selon un geste déjà relevé dans l'iconographie des satyres et qui a pour fonction dans l'image d'indiquer un objet de désir.

III.A.4.4.2.3.4. Phase intermédiaire II. Rencontres.

La seconde phase intermédiaire que nous relevons est marquée par la rencontre d'acteurs dont les gestes se répondent. Nous relevons six types de rencontre : (1) l'approche, (2) l'étude, (3) la danse de front, (4) l'invitation, (5) les gesticulations variées, et (6) le refus.

III.A.4.4.2.3.4.1. Approche.

L'approche des acteurs est notée par le traitement espacé des membres inférieurs. Les membres supérieurs sont traités de manière plus extravertie mais restent dirigés vers le bas, comme l'illustre l'amphore stamnoïde n° 160 (ill. 529). Les membres supérieurs se développent de part et d'autre des figures, mais les mains sont tournées vers les intérieurs. Les paumes sont tournées vers le bas. Les scènes sont composées de deux personnages face à face qui se rencontrent. Lorsque les membres supérieurs sont asymétriques, comme l'illustre l'*olpé* n° 329 (ill. 530) et le bronze n° 054 (ill. 531), les mains sont introverties.

III.A.4.4.2.3.4.2. Observation.

La face A du cratère n° 148 (ill. 532) et l'*olpe* n° 332 (ill. 533) présentent deux personnages engagés dans des postures qui se répondent : le traitement des corps est similaire mais leur direction s'oppose, les têtes se retournent pour se regarder, les membres supérieurs sont asymétriques. Les gestes sont affectés, dirigés vers le second personnage ou introvertis. Les mouvements suggérés et les postures dénotent un effort d'observation de la part des personnages envers celui qui les accompagne.

III.A.4.4.2.3.4.3. Invitation.

Les gestes d'invitation, comme nous l'avons déjà relevé, consiste à allonger un membre supérieur en direction d'un personnage donné et d'ouvrir la main. Celle-ci est alors orientée vers le bas et l'extérieur tandis que la paume est tournée vers l'extérieur. La forme la plus expressive est illustrée notamment sur la face B Du cratère n° 148 (ill. 532). Le personnage à droite sur l'image présente un retournement en direction du personnage positionné à gauche sur l'image. Le membre supérieur porté en arrière est fléchi. La main, ouverte, est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur, en direction du second personnage, et à hauteur de sa taille. Sur l'amphore n° 214 (ill. 528), la main est dirigée vers le postérieur que présente de manière exagérée le personnage féminin positionnée à droite sur l'image. Nous relevons deux cas où le mode d'invitation est sensiblement différent. Sur le relief n° 488 (ill. 534), le personnage féminin positionné à gauche sur la face B porte la main qui est en arrière au niveau de sa taille et l'ouvre vers le personnage qu'il suit. La main est à la verticale vers le bas et la paume est tournée vers l'extérieur. Avec un retournement, les membres supérieurs sont portés vers un même côté, comme l'illustre le bronze n° 070 (ill. 535). Sur la plaque d'ivoire n° 118 (ill. 536), le personnage féminin le plus à gauche sur l'image porte une main au menton de celui qui lui fait face tandis que la main portée vers le bas est ouverte, positionnée à l'horizontale et la paume tournée vers le haut. Monica Baggio a récemment étudié les gestes de séduction à partir de l'iconographie attique et a proposé des interprétations qui, dans le cadre de cette étude, peuvent être particulièrement pertinentes. Elle a en effet mis en lumière notamment que le geste qui consiste à toucher le menton d'un personnage serait à considérer comme une demande de type érotique¹⁸¹⁶. Sur la plaque en ivoire n° 118 mentionnée (ill. 536), nous serions ainsi tentée d'appliquer une interprétation

¹⁸¹⁶ Baggio 2004, p. 95-98.

similaire, d'autant plus que la main du personnage le plus à gauche sur l'image et portée vers le bas indique une ouverture corporelle à l'égard du personnage qui lui fait face.

III.A.4.4.2.3.4.4. Acceptation.

Les postures et gestes d'invitation à la danse, ou éventuellement à l'érotisme, implique des réponses. Celle que nous relevons en premier est l'acceptation. Elle se manifeste par la symétrie des postures et des gestes, comme l'illustre la face B de l'amphore n° 201 (ill. 537) ou les miroirs n° 111 (ill. 72) et n° 090 (ill. 538). Les personnages s'accordent dans la danse et semblent ainsi s'associer. Lorsque les postures ne s'accordent pas, leur caractère extraverti permet néanmoins de noter l'ouverture des acteurs l'un envers l'autre, comme l'illustre l'*oenochos* n° 357 (ill. 539).

III.A.4.4.2.3.4.5. Refus.

Sur la face B du cratère n° 148 (ill. 532), alors que le personnage positionné à droite sur l'image est dans une attitude extravertie, celui positionné à gauche tend le membre supérieur porté en arrière. Le geste est proche de celui d'une demande. Cependant, la main ouverte est oblique vers le haut et la paume est tournée vers le bas. La main, comme relevé précédemment¹⁸¹⁷, marque un arrêt. Dans le cadre de la scène, nous tendons à interpréter cet arrêt à un refus d'échange. Ainsi, l'objet retenu ici présente deux moments d'un même type de danse : l'observation mutuelle, et l'expression d'un refus de la part de l'un des acteurs.

III.A.4.4.2.3.4.6. Synthèse.

III.A.4.4.2.3.4.6.1. La danse genrée comme lieu de l'initiation amoureuse.

Natacha Lubtchansky a évoqué de manière très claire, à partir de la tombe du Baron à Tarquinia, la question de l'initiation amoureuse qu'elle distingue sur la paroi de gauche (ill. 54) et rapproche de la paroi du fond de la tombe n° 506 dite des Vases Peints (ill. 76). L'auteur parle de « rituel d'initiation amoureuse » dans ce qu'elle voit être la compétition de deux prétendants autour d'un personnage féminin¹⁸¹⁸. C'est son étude de la paroi droite de la

¹⁸¹⁷ Cf. par exemple le *schema* BC.2-7 de notre typologie.

¹⁸¹⁸ Lubtchansky 2006, p. 231.

tombe n° 506 dite des Vases Peints qui retient ici notre attention. Le couple de petits personnages assis qui fait écho à celui des adultes allongés sur la banquette renverrait à une initiation de type érotique. Si l'on suit l'auteur en effet, ces derniers seraient engagés dans une imitation des adultes¹⁸¹⁹. Dans le cadre des représentations de danse, cette question de l'initiation érotique nous apparaît fondamentale et faire sens. Nous avons relevé en effet le caractère initiatique que revêtent les danses orgiastiques genrées. L'étude des scènes de rencontre dans le cadre de ces danses permet de supposer une référence à des rituels d'initiation à la danse. Cependant, les gestes pratiqués dans les scènes d'invitation et qui relèvent plus de l'invitation sexuelle nous amène à considérer la question de l'initiation sexuelle dans le cadre de la danse. Claude Calame a relevé que l'une des fonctions des chœurs et danses liées de jeunes filles aux époques archaïques et classiques en Grèce étaient de présenter les jeunes gens à la communauté et de les donner à voir¹⁸²⁰. Cette mise en scène visait à porter à la connaissance de la communauté et aux membres en quête de partenaire les individus qui étaient alors disponibles. Elle visait aussi une forme d'initiation sexuelle dans le sens où les jeunes filles devaient accepter de se soumettre au regard collectif et en particulier à celui des individus masculins. La non-mixité des danses représentées pose cependant une autre question, celle de l'homosexualité dans le cadre de l'initiation sexuelle. L'homosexualité en Grèce est établie¹⁸²¹. Notre connaissance se limite toutefois à l'homosexualité masculine, qui s'exprime à l'occasion de la consommation du vin. Les rapports sont guidés par des éraistes. Les initiés sont les éromènes. L'initiation sexuelle se fait ainsi selon un mode hiérarchique codifié. Dans l'iconographie étrusque, les invitations à la danse, ou sexuelles, dans l'iconographie délimitée, relève d'une homosexualité masculine que l'on peut rapprocher de celle que nous notons en Grèce à la même période que celle étudiée. En revanche, la différence d'âge que l'on note dans l'iconographie grecque, grâce à l'absence ou la présence d'une barbe, n'est pas présente dans l'iconographie étrusque, ce qui constitue ainsi une différence notable. Il s'agit dans l'iconographie étrusque principalement d'individus

¹⁸¹⁹ L'auteur se limite cependant à noter : « A côté des tombes des Jongleurs (paroi de gauche) et de la Chasse et de la Pêche (les chasseurs de la première chambre ; les pêcheurs et chasseurs de la seconde chambre) qui se rattachent au versant masculin de l'éducation, il semble bien que l'image de la jeune femme, assise sur un tabouret, tenant un jeune garçon nu sur ses genoux avec un volatile, dans la Tombe des Vases Peints, figure un moment de cette initiation érotique féminine. Ce couple fait pendant à celui plus marital du centre de la paroi qui trône sur le lit de *symposion*. Comme dans la Tombe du Baron, la figuration de la femme semble dupliquée : on a ainsi un véritable programme iconographique féminin, déclinant plusieurs moments emblématiques de l'existence de la femme aristocrate. » Cf. Id., p. 231.

¹⁸²⁰ Calame 1977.

¹⁸²¹ En premier lieu Dover 1980 qui propose une étude attentive de l'homosexualité en Grèce au prisme, à partir des différentes sources disponibles, de la valeur sociale et idéologique des pratiques masculines. Plus récemment Claude Calame a abordé le thème de l'homosexualité sous l'angle de l'initiation. Cf. aussi Buffière 1980, et Calame 1996.

imberbes, et donc d'âge jeune. En revanche, se sont les gestes d'invitation dans l'iconographie féminine qui sont tout à fait exceptionnels et pourraient nous renseigner sur l'existence d'une homosexualité féminine en Etrurie dans un cadre rituel et initiatique¹⁸²².

III.A.4.4.2.3.4.6.2. Gestes de séduction et union : retour sur le programme iconographique de la tombe des Lionnes à Tarquinia.

Nous relevons parallèlement des scènes de séduction qui se tiennent autour du cratère, qu'elles soient mixtes ou exclusivement masculines. Sur l'amphore n° 248 (ill. 328), se sont deux satyres qui se tiennent face à face de part et d'autre d'un cratère monumental. Le traitement de leurs membres supérieurs implique une demande ou une avance de type sexuel, comme nous avons tenté de l'illustrer précédemment. Alors que les deux personnages se font face, leur intérêt mutuel, leur attirance et leur désir, est cependant dirigé vers le liquide contenu dans le cratère. Sur la face A du cratère n° 147 (ill. 540), le personnage masculin à droite sur l'image est engagé dans une posture bondissante qui renvoie à un moment final de la danse, tandis que le personnage à gauche effectue un geste d'invitation dirigé à la fois vers le cratère et l'acteur qui l'accompagne. Sur la stèle n° 408 enfin (ill. 541), la danse est mixte et prend place, de même, autour d'un cratère posé au sol. Les deux acteurs se répondent : le personnage masculin avance vers le personnage féminin qui présente un retournement et tend le membre supérieur porté en arrière dans la direction de ce dernier. Sur la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes, deux groupes de danseurs sont disposés autour d'un cratère monumental (ill. 71). Alors que le personnage féminin représenté à gauche sur l'image est dans une posture qui renvoie à un moment intermédiaire, le couple bondissant à droite renvoie à une phase finale. Sur cette paroi, la différence d'habillement que nous avons précédemment relevée entre les deux danseuses est donc accompagnée d'une différence de mouvement. Il est possible, à partir de cette paroi du fond, de proposer un sens de lecture de l'ensemble du programme iconographique de la tombe¹⁸²³. Le cratère monumental placé au centre de la

¹⁸²² Peut-être en était-il de même dans la société grecque, par exemple dans les rituels initiatiques liés à Déméter. Cependant, il ne nous est pas possible, en raison des sources disponibles, d'aller plus avant sur ce point. Pauline Schmitt-Pantel a souligné en effet que les auteurs grecs et les artisans étant masculins, rares sont les détails sur les femmes qui nous sont parvenus. Sur les femmes en Grèce, se reporter à Schmitt-Pantel 2009 et à la bibliographie indiquée.

¹⁸²³ Cette interprétation nous a très gentiment été suggérée par Dominique Briquel lors de la journée d'études « La distinction par le costume. De la fabrication à la représentation » qui s'est tenue à l'Institut National d'Histoire de l'Art à Paris en 2011. Qu'il en soit ici remercié. Luca Cerchiai souligne aussi la composition circulaire du programme iconographique, cf. Cerchiai 2008a, p. 69 : « L'orientamento dei recumbenti sul registro delle pareti laterali descrive un movimento circolare che enfatizza il carattere unitario dello spazio tombale e, in prospettiva allusiva, del padiglione dove si svolge il simposio. »

paroi du fond constituerait ainsi l'élément à partir duquel se développe l'ensemble du programme. La lecture s'effectuerait en direction de la gauche, à partir du personnage représenté dans un moment préliminaire de danse, et donc selon un sens opposé à celui de l'écriture étrusque¹⁸²⁴. La lecture se poursuivrait sur la paroi latérale gauche, puis celle de droite, avant d'aboutir au groupe de danseurs placés à droite sur la paroi du fond puis de nouveau au cratère central. Cette hypothèse peut être étayée par la position des banqueteurs sur les parois latérales. Ceux placés sur la paroi gauche sont en effet tournés vers la gauche, soit en direction de la paroi d'entrée. Ceux placés sur la paroi droite sont à l'inverse orientés vers la droite, en direction de la paroi du fond¹⁸²⁵. Ainsi, il est possible de se demander si dans le cadre d'un rituel lié au cratérisme la danse n'était pas menée à un certain moment par des personnages féminins vêtus de ce que Larissa Bonfante identifie comme un habillement aristocratique¹⁸²⁶, avant que le relais ne soit pris par des danseurs vêtus différemment. Le personnage féminin en effet, à droite sur la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes, est pourvu d'une tunique transparente qui implique le port d'une tunique plus foncée. Le personnage masculin est en revanche nu, mais il est à souligner la teinte exagérément foncée de sa peau, et la blondeur de sa chevelure qui renvoie selon nous à des pratiques rituelles dionysiaques. Luca Cerchiai propose de voir dans le programme iconographique de la tombe n° 493 dite des Lionnes l'alliance du *symposion* masculin à une danse féminine du type de la *pannychis* dans laquelle était célébré Dionysos¹⁸²⁷. La *pannychis* prenait place en Grèce dans plusieurs festivités, telles que les Panathénées¹⁸²⁸, et était d'ordinaire réservées aux femmes

¹⁸²⁴ Ainsi le développement du programme iconographique pourrait aller dans le sens de Françoise-Hélène Massa-Pairault qui propose que le commanditaire et propriétaire de la tombe n'était pas d'origine étrusque mais peut-être grecque. Cf. Massa-Pairault 1998, p. 55 et p. 61-62. Voir aussi Descoedres 2010, p. 334.

¹⁸²⁵ La position des banqueteurs et la composition circulaire du programme iconographique ont aussi été relevées par Françoise-Hélène Massa-Pairault. Cependant, l'auteur ne distingue pas le cratère comme l'élément central autour duquel se développe le programme décoratif. Voir Massa-Pairault 1998, p. 49 : « La différence d'orientation des symposiastes, d'une paroi à l'autre, semble mettre en question la symétrie simple par rapport à l'axe du cratère. Les symposiastes sont figurés en réalité sur un même orbe, en série continue dans le sens antihoraire, et le cratère appartient à cette série : à l'intérieur de cet orbe ou cercle, est donc affirmée la solidarité entre les personnes des symposiastes et le cratère. »

¹⁸²⁶ Cf. Bonfante 1975. La définition que donne en effet Larissa Bonfante du vêtement étrusque serait celle d'une classe sociale particulière, la classe aristocratique.

¹⁸²⁷ Cerchiai 2008a, p. 74-75 : « Il programma figurativo della Tomba delle Leonesse potrebbe, dunque, raffigurare un *symposion* maschile congiunto a una sorta di *pannychis* femminile : una festa in cui « Dionysos era probabilmente pensato in vari modi, che a noi possono sembrare difficilmente conciliabili tra loro. In particolare, l'ebbrezza moderata e civile dei *symptotai* poteva diventare un mezzo per immaginare l'assenza di misura, l'*orgiasmos*, l'invasamento dionisiaco. A questo stesso fine potevano mirare le danze e i canti *apeirontes* – interminabili, privi di un termine e, dunque, privi di misura – delle ragazze ». »

¹⁸²⁸ Deubner 1959, p. 24 ; Parke 1976, p. 49 ; Calame 1977, p. 235-236 ; Burkert 2005, p. 194 ; Brulé 1992, p. 28-29. La fête des Panathénées avait pour fonction de présenter et introduire la jeunesse d'Athènes. La *pannychis* mixte se produisait cependant avant les cérémonies, ce qui indique que les jeunes n'étaient pas encore reconnus comme membres. Elle permettait l'établissement de contacts entre les filles et les garçons. La

lorsque les hommes étaient au *symposion*¹⁸²⁹. François Lissarrague et Pauline Schmitt-Pantel relève qu'il s'agit d'une danse principalement menée à l'occasion du mariage. Le rapprochement effectué par Luca Cerchiaro nous apparaît tout à fait intéressant et convaincant dans la mesure où, dans la tombe des Lionnes, les personnages masculins sont en effet au banquet, tandis que les personnages féminins sont principalement engagés dans la danse autour du cratère. L'allusion au mariage est à retenir selon nous. En effet, c'est une femme vêtue d'une longue tunique accompagnée d'un manteau retenu sur les épaules et d'un bonnet conique qui ouvre la danse que rejoint une jeune femme porteuse désormais d'une tunique transparente et la tête découverte. Larissa Bonfante a relevé que le vêtement de la première femme était celui d'une aristocrate, point sur lequel nous reviendrons, mais surtout d'une femme mariée. Le voile ou le fait de se couvrir la tête constituait en effet un signe de mariage et opposait ainsi les épouses des femmes non mariées. Dans ce cadre, peut-on imaginer que le personnage féminin à gauche sur la paroi du fond est une épouse qui ouvre un rituel de mariage auquel elle donne accès à une jeune fille non voilée, qui la remplace alors dans le rituel. Cette dernière est accompagnée d'un jeune garçon avec lequel elle exécute des bonds semblables, marquant ainsi une connivence entre les deux personnages. Le rituel apparaîtrait alors comme une sorte d'introduction et d'initiation de la jeune femme au mariage par une femme déjà mariée. L'exécution de postures qui se répondent marque une union dansée qui viendrait entériner une union sociale. Cette introduction et cette union, du fait des références à Dionysos, possèdent une coloration religieuse évidente, et étaient probablement menées sous le patronage de la divinité. Le rapprochement avec la *pannychis* ne doit pas nous laisser perdre de vue la présence, très visible, d'un cratère monumental au centre de la scène de danse. Nous aurions tendance à y voir une adaptation locale et étrusque de plusieurs rites d'origine étrangère, à savoir le cratérisme, normalement dédié à Dionysos, et la *pannychis*, qui était plus généralement un rituel de mariage.

Nous notons enfin, à partir de la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes, que le cratère monumental posé au sol est enguirlandé. Nous le rappelons, le vase devait être positionné au centre de l'espace de danse, en l'occurrence de nature orgiastique. La posture

procession qui suivait la *pannychis* les faisait ensuite entrer dans le monde des adultes et entérinait leur sortie de l'adolescence et leur nouveau statut. »

¹⁸²⁹ En effet, en Grèce, à l'occasion du mariage, les hommes consommaient l'alcool tandis que les femmes s'engageaient dans une danse appelée *pannychis*. Cf. Schmitt-Pantel-Lissarrague 2006, p. 233 : « Le terme *pannychis* désigne une fête qui dure toute la nuit et également une danse. Certaines de ces fêtes sont liées au mariage. Dans le *Dyscolos* de Ménandre, la fête précède le jour du mariage. Elle se déroule la nuit et consiste en une beuverie pour les hommes (*potos*) et une *pannychis* (traduit par « veillée ») pour les femmes. »

intermédiaire du personnage féminin à gauche sur l'image, et la posture finale du couple à droite, laisse supposer que l'enguirlandement pouvait se faire au cours de la danse. Si tel était le cas, la danse elle-même constituait un moyen de consécration d'un objet, ou d'un espace.

III.A.4.4.2.3.5. Phase finale. Gesticulation intensive et extase des participants.

Dans l'étude de la gradation de la danse orgiastique genrée et ainsi la distinction de phases finales, la gesticulation soutenue des acteurs constitue un élément significatif. L'amplitude des membres inférieurs, voire leur bondissement, et celle des membres supérieurs attestent d'une haute performance corporelle, comme peut l'illustrer l'amphore n° 206 (ill. 542) dont la face B accueille un personnage que l'on peut situer dans une phase finale de la danse. La nudité de l'acteur, son absence de pilosité et le caractère particulièrement orgiastique de la posture note une phase ultime, qui s'oppose à la posture du personnage représenté sur la face A qui renvoie à l'inverse à une phase d'approche. L'objet accueille ainsi deux moments opposés mais clés dans le processus de gradation des mouvements de la danse orgiastique. Dans la définition de ces phases finales, s'ajoute la présence d'éléments qui permettent d'indiquer dans certains cas l'extase des acteurs comme l'inclinaison du buste et de la tête, comme l'illustre la face A du *stamnos* n° 164 (ill. 467).

La position levée des membres supérieurs marque aussi la phase ultime. Dans ce cas cependant, ce sont les mains qui introduisent une variation et tendent à préciser la gradation. Nous notons cinq dispositions particulières, que nous présentons selon l'ordre graduel qui nous apparaît : (1) les mains tournées vers les extérieurs et les paumes orientées vers le bas, (2) une main tournée vers l'intérieur et la paume vers le haut, l'autre main vers l'extérieur et la paume vers le bas, (3) une main tournée vers l'intérieur et la paume vers le bas, l'autre main vers l'extérieur et la paume vers le bas, (4) les mains tournées vers les extérieurs et les paumes orientées vers le haut, et (5) les mains tournées vers l'intérieur et les paumes orientées vers le haut. Sur le bronze n° 034 (ill. 116), les deux mains sont tournées vers l'intérieur et les paumes vers le haut. Le traitement du vêtement permet de confirmer qu'il s'agit d'une phase finale de la danse¹⁸³⁰. Ce traitement se retrouve cependant dans d'autres cas, comme l'illustre l'amphore n° 221 (ill. 223) sur laquelle trois personnages féminins présentent des mains positionnées différemment et des gestes différents, que le manteau soit noué autour de la taille

¹⁸³⁰ Cf. *supra* notre étude du vêtement, p. 766-suiv.

ou pas. Le traitement des gestes, puis des mains devait très certainement alterner régulièrement.

Nous notons enfin que dans ces phases finales ressurgissent les gestes liés à l'invitation à la danse. Ces derniers présentent alors un caractère orgiastique beaucoup plus prononcé. Sur le *stamnos* n° 164 (ill. 467), la face A est remarquable en raison du personnage féminin à droite sur l'image qui est engagé dans un mouvement d'extase tandis que celui positionné à gauche exécute un geste de demande. La main portée en arrière de ce dernier est en effet dirigée vers le bas. La paume est tournée vers l'extérieur et vers le second personnage. Il nous apparaît, à partir de l'iconographie grecque des satyres, que l'extase avancée du second personnage le rend plus accessible, comme les ménades approchées par les satyres alors qu'elles sont en transe. Sur ce dernier point, l'une des deux faces d'une coupe à figures rouges attribuée à Makron est particulièrement relevante (ill. 599). Alors que la ménade à l'extrémité droite de l'image est plongée dans une extase dionysiaque, abaissant ainsi sa garde, un satyre l'approche et s'apprête à l'assaillir, profitant de sa faiblesse momentanée. Il apparaît dès lors, à partir du *stamnos* n° 164 (ill. 467), que la phase finale de la danse orgiastique constitue aussi le lieu de rencontres, celles-ci rendues encore plus faciles par l'enivrement des acteurs.

III.A.4.4.2.4. Marginalités.

III.A.4.4.2.4.1. Le *craterismos*.

Françoise-Hélène Massa-Pairault soulève pour la première fois en 1998 la question du *craterismos* en Etrurie à partir de la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes à Tarquinia (ill. 71), et la tombe n° 498 dite du Mort (ill. 310)¹⁸³¹. Ce rituel originaire de Grèce de l'Est, de forme orgiastique, consiste à gesticuler autour d'un contenant lié à la consommation du vin, et en l'occurrence un cratère¹⁸³². A partir de l'iconographie, nous distinguons plusieurs types de cratérisme. Le premier relève d'une iconographie essentiellement masculine. Il présente plusieurs formes que nous relèverons ici. Le second

¹⁸³¹ Cf. Massa-Pairault 1998 et Massa-Pairault 1993.

¹⁸³² D'après Françoise-Hélène Massa-Pairault la scène relèverait du cratérisme en raison de trois éléments clés : (1) la présence d'ustensiles liés à la consommation du vin, (2) de références stylistiques et religieuses à la Grèce de l'Est, et (3) le « lien entre cratérisme et cultes primordiaux en Asie Mineure (Ionie du Nord), comme celui de la mère et certaines formes de l'orphisme (lien avec les Corybantes) ». Cf. Massa-Pairault 1998, p. 255, note 28.

accueille une scène de danse mixte : hommes et femmes sont désormais réunis autour du cratère. Et le troisième pourrait relever d'un cratérisme plutôt féminin, et lié au mariage.

Nous notons cependant une prééminence du cratérisme masculin. La particularité de ce dernier est la nudité de l'ensemble des participants. Les postures sont de plus à rattacher d'ordinaire à une phase finale. Dans la tombe n° 498 dite du Mort à Tarquinia (ill. 162), les personnages sur la paroi de droite se dirigent vers le cratère, tandis que ceux au plus près de l'objet l'entourent. Le vase, posé au sol, est enguirlandé, comme celui sur la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes (ill. 71) ou l'*oenochos* n° 337 (ill. 543), indiquant ainsi sa consécration¹⁸³³. Sur l'amphore n° 286 (ill. 260), trois des acteurs tiennent une guirlande, tandis que le quatrième qui se dirige vers le cratère tient un bouton floral qui est dirigé vers l'intérieur du contenant. La mise en série de l'image permet de s'interroger sur le port de guirlandes. S'agit-il de consacrer à un moment donné le récipient posé au sol ? Sur le bouton floral que tient exceptionnellement l'un des quatre danseurs, les travaux de Nikolina Kei sur la fleur¹⁸³⁴ comme signe dans l'iconographie attique¹⁸³⁵ nous laissent supposer que le bouton tenu devait faire écho au liquide, plaisant¹⁸³⁶, contenu dans le cratère¹⁸³⁷. Dans tous les cas, le fait que le cratère soit enguirlandé ou non n'influe pas sur les postures des personnages. Aucune gradation ne peut être mise en correspondance et indiquer ainsi une phase préliminaire sans enguirlandement, ou des phases intermédiaires et finales avec enguirlandement.

Sur la disposition du cratère, nous relevons sur la coupe n° 379 (ill. 153) que ce dernier est remplacé par un *kylikeion* composé d'une amphore et d'une *oenochos*. Dans d'autres cas, le cratère attire l'accumulation de vases secondaires tels que coupes et *oenochoi*. Sur

¹⁸³³ Sur l'utilisation des couronnes pour la consécration du cratère, cf. Massa-Pairault 1998. Sur la consécration d'un espace par les couronnes et les guirlandes, cf. Rouveret 1988 qui s'appuie principalement sur la tombe de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia. D'autres exemples existent cependant, tels que la tombe du Mort.

¹⁸³⁴ Cf. sa thèse inédite menée à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris : Kei 2010.

¹⁸³⁵ Kei 2007, § 1 : « Dans l'imagerie de la céramique attique, comme dans tous les systèmes figuratifs, certains éléments ont une valeur de signe. Postures, comportements, expressions, gesticulations mais aussi inscriptions, costumes et divers objets tenus par des figures ou meublant le champ, assument le rôle d'un idéogramme : ils renferment un message qui appelle son décryptage. Parmi ces signes iconographiques qui aident à l'exégèse de l'image figurent les fleurs : sur les vases, on peut voir des personnes, mortelles ou divines, masculines ou féminines, tenir, respirer ou offrir des fleurs. Cette variété de modes de représentation investit les fleurs d'un symbolisme qui, loin d'être immuable, change selon le contexte narratif. »

¹⁸³⁶ Sur l'amphore n° 248 (ill. 328), les deux satyres disposés de part et d'autre du cratère existent d'ailleurs des gestes d'avance à la danse, ou sexuelle, signifiant ainsi leur attirance et leur désir pour le liquide alcoolisé.

¹⁸³⁷ La fleur a une place particulière dans l'esthétisme grec, de par leur forme, leur couleur ou leur parfum. Elle est une source de plaisir visuel et olfactif et son utilisation dans l'image permet d'indiquer que le personnage qui la porte ou l'objet qu'elle désigne est source de plaisir, comme le vin vers lequel elle est dirigée sur l'amphore n° 286 (ill. 260). Cf. Kei 2007.

l'*oenochos* n° 353 (ill. 544), la coupe à vin est posée au sol, à côté du cratère. Sur la coupe n° 382 (ill. 545), la coupe est posée sur l'embouchure du cratère posé au sol. Sur le cratère n° 147 (ill. 540), se sont désormais une coupe et une *oenochos* qui sont posées sur l'embouchure du contenant.

Nous relevons cependant, à partir de certains exemples, trois temporalités dans les scènes de cratérisme masculin. Sur l'*oenochos* n° 338 (ill. 546), des personnages masculins sont disposés de part et d'autre d'un cratère à volutes posé au sol. A droite de ce cratère, les figures se suivent dans une posture identique : les membres inférieurs sont joints et fléchis, et les membres supérieurs sont tendus, joints, portés en avant et vers le bas. Le personnage devant le cratère porte ses membres supérieurs vers le haut. A gauche du cratère cette fois, les différents acteurs sont représentés dans une posture tout à fait opposée et qui renvoie à un moment final de la danse. Les membres inférieurs sont bondissants et l'un d'eux est levé haut en avant. Les membres supérieurs sont portés au-dessus de la tête. Les deux types de posture que l'on note de part et d'autre du cratère font écho à deux moments différents d'une même danse. Il est ainsi possible d'avancer l'idée selon laquelle les acteurs positionnés à droite sur l'image renvoient à une phase préliminaire du rituel, tandis que ceux positionnés à gauche renverraient à une phase finale. Dans ce cadre, le cratère apparaîtrait comme un élément intermédiaire qui transforme et manipule la danse. Sur l'*oenochos* n° 353 (ill. 544), les postures finales sont à l'inverse à droite sur l'image, tandis qu'à gauche un petit personnage tient une palme. La mise en série des palmes tenues dans l'iconographie étrusque et notamment à partir du corpus des reliefs de Chiusi permet d'avancer l'idée selon laquelle la tenue d'un tel végétal dans les mains, ou sa présence dans le champ de l'image, marquerait la victoire, ou l'arrivée. Ainsi, la scène qui se déroule à gauche sur l'image fait écho à la finalité de la danse dont les postures représentées à droite sur l'image font référence à une très haute performance corporelle.

III.A.4.4.2.4.2. La danse au candélabre.

L'interprétation aujourd'hui établie pour la scène centrale de la paroi du fond de la tombe n° 495 dite des Jongleurs à Tarquinia (ill. 281) est qu'il s'agirait d'une scène de jonglage¹⁸³⁸. Cette dernière est délimitée par deux arbustes. Elle est composée de trois personnages. Le

¹⁸³⁸ Moretti 1966, p. 17-30, Steingraber 1984, p. 315-316, ou D'Agostino 1989. Bruno D'Agostino d'ailleurs ajoute que le personnage dans la grande cuve y puiserait des objets à jeter sur le candélabre de la danseuse.

premier, à gauche, est de sexe masculin. Il souffle dans la double flûte qu'il porte à sa bouche. Le personnage féminin vêtu d'une tunique longue et transparente sur laquelle est juxtaposée une tunique plus courte de teinte foncée, porte sur la tête un candélabre, actuellement recouvert de bandes colorées. Le troisième personnage, de sexe masculin, est celui qui a déterminé l'interprétation de la scène. Il est positionné dans une cuve destinée à écraser le vin et jointe à une seconde, de plus petite taille dans laquelle on accède par une petite échelle. Il tient deux motifs circulaires interprétés comme des anneaux qu'il s'apprêterait à lancer sur le candélabre, selon un procédé proche de celui du jeu du kottabe¹⁸³⁹. Cependant, il est plus probable que les anneaux en question, en raison de leur teinte qui renverrait à la clarté du métal¹⁸⁴⁰ et de leur forme pleine, soient des cymbales¹⁸⁴¹. Ces disques sont connus dans les pratiques rituelles grecques¹⁸⁴², et étaient déjà en utilisation en Italie préromaine au moins au Ve siècle avant J.-C. La découverte de cymbales, notamment à Agrigente, atteste de la présence de tels objets en bronze même bien avant l'arrivée des Grecs sur les côtes de l'Italie. Ces cymbales, qu'illustre un exemplaire provenant du sanctuaire de Contrada Sant'Anna à Agrigente (ill. 547) – accompagné d'une reconstitution établie par Angela Bellia (ill. 548), connaissent un développement plus important au VIe-Ve siècle avant J.-C. et ont été retrouvées en nombre dans des sanctuaires dédiées à des divinités chtoniennes telles que Déméter¹⁸⁴³. Ainsi, la présence d'un joueur de double flûte et celle d'un joueur de cymbales, tous deux entourant un personnage féminin qui porte un candélabre en équilibre sur sa tête, invitent à reconsidérer la scène. Le vêtement revêtu par ce dernier personnage est semblable à celui de la joueuse de crotales, le plaçant ainsi en marge des pratiques que l'on rencontre communément. Les percussions auxquelles s'adonnent d'ordinaire les joueuses de crotales sont présentes selon nous par la ceinture revêtue et qui entoure son buste. Cette dernière serait de toute évidence une suite de petites cymbales et d'instruments de percussion. Le traitement de la partie inférieure de la tunique indique un mouvement tournant. Le vêtement en effet s'évase vers le bas et la bordure inférieure se gonfle et se soulève de chaque côté du personnage¹⁸⁴⁴. Les membres inférieurs particulièrement rapprochés et tendus ainsi que le traitement du vêtement implique un mouvement limité dans l'espace mais tournant. Le candélabre est maintenu sur la tête par les deux mains du personnage qui le porte. Nous

¹⁸³⁹ Sur le jeu du kottabe, cf. Lissarrague 1987a, p. 78, et Richter 2000, p. 75.

¹⁸⁴⁰ Sur ce point, cf. par exemple les travaux de Jean-René Jannot qui voit dans l'achromie ou la teinte claire de récipients dans l'image comme une indication de leur matière métallique. Cf. Jannot 1995c.

¹⁸⁴¹ Nous remercions vivement Annie Bélis qui est à l'origine de l'identification de ces disques.

¹⁸⁴² Cf. Bélis 1988, p. 9-10 ; Comotti 1991, p. 54.

¹⁸⁴³ Sur les cymbales découvertes en Italie du sud, se reporter aux travaux d'Angela Bellia. Cf. Bellia 2012, p. 3-49.

¹⁸⁴⁴ Nous ne relevons pas de sens de direction contrairement aux exemples soulevés pour la joueuse de crotales.

relevons cette danseuse aussi dans la tombe n° 524 dite du Singe à Chiusi (ill. 549) dans laquelle le personnage porte ses mains à la taille et est accompagné uniquement d'un joueur de double flûte posté, de même que le joueur de cymbales dans la tombe des Jongleurs, dans une grande cuve¹⁸⁴⁵. La fonction de ce type de danse est de toute évidence liée à la consommation du vin du fait de la présence de cuves à écraser le raisin. De plus la présence d'instrument à percussion, et en l'occurrence de cymbales, invite à voir un rituel de type orgiastique. Ce type de danse était ainsi mené en marge des danses orgiastiques primaires, et exécuté pour des occasions bien particulières qui seraient liées, si nous suivons Annie Bélis, à un culte en l'honneur de Dionysos¹⁸⁴⁶. Le miroir n° 094 (ill. 550) illustrerait une version masculine de la danse au candélabre. L'objet n'est cependant pas porté sur la tête, mais en équilibre dans les deux mains. La comparaison avec le candélabre n° 034 (ill. 116) nous permet de confirmer qu'il s'agit bien d'un tel objet, ceci en raison des coupelles qui le composent. Sur le miroir, les lignes ondulées et verticales qui marquent le sommet des objets indiqueraient les fumées qui s'en échappent. Dans la tombe n° 495 dite des Jongleurs à Tarquinia et dans la tombe n° 524 dite du Singe à Chiusi, aucun signe de fumée n'est cependant distinguable, ce qui toutefois n'exclut pas qu'il y en avait. Nous rapprochons ces danseurs au candélabre au chariot-encensoir n° 003 découvert dans l'antichambre de la tombe Regolini-Galassi à Cerveteri (ill. 294). La chronologie est espacée cependant l'objet est remarquable car il accueille en son centre un chaudron et est composé de quatre roues dont les essieux accueillent chacun une figure féminine qui exécute un geste de lamentation. L'objet a été découvert sur le côté gauche du lit funèbre dans l'antichambre de la tombe (ill. 394 et 395)¹⁸⁴⁷. Sa particularité vient de la présence d'un bassin, qui devait accueillir régulièrement un brasier et des fumigations, joint à quatre roues qui impliquent quant à elles un mouvement de l'objet. La position de ce dernier avec une quarantaine de statuettes de pleureuses autour

¹⁸⁴⁵ Nous ne connaissons aucun parallèle dans l'iconographie méditerranéenne contemporaine. Le seul rapprochement qu'il nous est possible de faire est avec la danse au candélabre pratiquée encore actuellement en Egypte. Cette dernière est désormais dépourvue de toute empreinte religieuse.

¹⁸⁴⁶ Bélis 1988, p. 19 : « Les cymbales de bronze appartiennent en propre au culte dionysiaque et au culte de Cybèle ; elles sont l'accompagnement indispensable de l'aulos phrygien ; on les joue des deux mains, en les tenant par un anneau de fer fixé au centre ; elles sont reliées entre elles soit par une chaînette, comme le sont celles de Pompéi, soit encore par un cordon d'étoffe, comme sur l'autel de Scipio Orfitus. Instruments venus d'Orient, les cymbales passaient auprès des Grecs pour des instruments éminemment barbares, destinés seulement à « faire du bruit », selon la formule de Dicaéarque. Les cymbales, disent les textes, produisent des sons aigus et retentissants. L'effet recherché est double : scander, une fois de plus, la danse ou les évolutions et, par des timbres aigus et métalliques, s'opposer aux sonorités extraordinairement rauques et graves des instruments à vent. »

¹⁸⁴⁷ Woytowitsch 1978, p. 55 : « der Beckenwagen stand zur linken Hand des auf der Bahre liegenden Toten », Colonna-Di Paolo 1997, p. 163.

du lit funèbre implique une idée de circularité autour du lit, et à la fois de purification et de consécration de l'espace du défunt.

III.A.4.4.2.4.3. Une accessoirisation végétale.

Une série d'images dénotent de l'ensemble des représentations étrusques de danse par la présence, dans les mains des acteurs, de branchages. Sur l'amphore n° 198 (ill. 551), la face A accueille un personnage masculin engagé dans une posture particulièrement extravertie qui renvoie à une phase finale d'une danse orgiastique. Ce dernier tient dans chaque main un branchage à l'extrémité duquel nous notons un feuillage. Le branchage apparaît ainsi être une palme, de même que sur la face A de l'amphore n° 167 (ill. 552) et sur l'amphore n° 262 (ill. 553). Dans d'autres cas, il s'agit de lierre. Ce dernier prend alors la forme d'une tige sur laquelle sont positionnées des files de point, comme l'illustre le médaillon de coupe n° 383 (ill. 554). Sur le *kyathos* n° 374 (ill. 555), le lierre prend la forme de longues tiges à l'extrémité desquelles est représentée une feuille en forme de cœur. Ces tiges végétales sont tenues soit dans les deux mains, comme sur le médaillon n° 383 relevé (ill. 554), ou l'*oenochos* n° 360 (ill. 556), soit dans une seule main, comme l'illustre l'hydrie n° 306 (ill. 557). L'hydrie n° 309 (ill. 558) mérite une attention particulière. Sur l'épaule, une série de satyres gesticulent. Ils se tiennent dans un espace végétalisé composé de lierre. Sur le col, une série de personnages se déplacent vers la gauche et aussi dans un décor végétalisé. Le personnage le plus à gauche se retourne et semble avoir cueilli l'une des tiges qui composait le décor. Cette dernière est tenue par son extrémité et est maintenue, retournée, vers le bas. Le parcours dans un espace végétalisé se rencontre aussi dans les tombes tarquiniennes. Il a fait l'objet d'une étude remarquable par Agnès Rouveret en 1988 sur laquelle nous reviendrons plus avant¹⁸⁴⁸. Cependant dans un cadre funéraire et vu l'empreinte du dionysisme dans la danse de type orgiastique, nous proposons de voir aussi dans les arbustes et les danseurs qui s'y déploient une référence au voyage que le défunt effectuerait. Nous pensons à la « prairie sacrée » que le défunt viendrait à traverser dans le monde des morts¹⁸⁴⁹. La présence de bandelettes et de couronnes sur les arbustes, comme dans la tombe n° 502 dite Cardarelli (ill. 61, 499 et 655), confère un caractère sacré à toute cette végétation renforçant ainsi cette idée

¹⁸⁴⁸ L'auteur a en effet proposé de voir dans les arbustes qui parcouraient les parois de certaines tombes comme une délimitation sacrée et une consécration de l'espace. Cf. Rouveret 1988. Paul Fontaine a plus récemment proposé une nouvelle étude, mais qui s'attachait à tenter d'identifier les différentes essences d'arbustes. Cf. Fontaine 2009.

¹⁸⁴⁹ Burkert 2001, p. 82.

de « prairie sacrée ». Cette image aurait été très ancienne et très répandue chez les Grecs auprès des initiés aux mystères dionysiaques. C'est d'ailleurs à cette « prairie sacrée » que les lamelles d'or retrouvées dans une tombe à Hipponion en Italie font référence :

« Tu parcours une route que d'autres aussi, initiés et bacchants, suivent en gloire : la route sacrée »¹⁸⁵⁰.

Sur le col de l'hydrie n° 309 (ill. 558), le personnage le plus avancé a cueilli un rameau et se retourne vers ceux qui le suivent. Le fait de cueillir des végétaux issus de cette éventuelle prairie constitue-t-il une allusion à une arrivée ? Cela nous apparaît tout à fait probable.

III.A.4.4.2.4.4. Les joueurs de crotales.

Une étude du vêtement a permis de distinguer deux types de costume féminin¹⁸⁵¹ : le premier se caractérise par deux tuniques longues superposées, le second par le port d'une tunique ornée de motifs floraux et accompagnée d'un manteau. Dans l'ensemble de notre corpus un personnage féminin tient une place à part. Il s'agit d'une joueuse de crotales, sortes de castagnettes, qu'un détail de la tombe n° 518 dite du Coq à Tarquinia illustre (ill. 282). Il se distingue nettement des autres danseuses par le costume revêtu. Il porte une longue tunique sur laquelle est placée une tunique plus courte, très proche du corps. La longue tunique est d'ordinaire ornée de motifs floraux tandis que la tunique plus courte, sorte de casaque¹⁸⁵², est

¹⁸⁵⁰ Id., p. 73.

¹⁸⁵¹ Nous différencions costume et vêtement sur le modèle de Roland Barthes. Cf. Barthes 1957, p. 434-435. L'auteur propose de considérer le vêtement comme un « système vestimentaire » défini dans une société donnée par les « liaisons normatives » qui « règlent l'assortiment des pièces sur un porteur concret, saisi dans la nature sociale, historique ». En s'inspirant des travaux de Ferdinand de Saussure sur le langage, il distingue trois niveaux dans ce « système vestimentaire » : le costume (« Réalité institutionnelle, essentiellement sociale, indépendante de l'individu, et qui est comme la réserve systématique, normative, dans laquelle il puise sa propre tenue », l'habillement (« Acte de vêtement ») et le vêtement (« Costume et habillement forment un tout générique, auquel nous proposons de réserver désormais le nom de vêtement ») qui seraient respectivement les équivalents de la langue, la parole et le langage. L'auteur s'intéresse surtout au costume qui, selon lui, serait plus significatif dans le sens où il renvoie à des normes collectives, à des normes vestimentaires imposées et des usages fixés par une société à l'ensemble de ses membres.

¹⁸⁵² Terme employé aussi par Annie Bélis pour désigner cette pièce courte sans manches portée par certains aulètes grecs. Elle est d'ordinaire placée par-dessus une tunique plus longue et recouvre le torse jusqu'à la taille. Cf. Bélis 2011, p. 28. Jean-René Jannot parle quant à lui de « maillot », cf. Jannot 1984a, p. 339, ou de « caraco », cf. Jannot 1988b, p. 319, note 23. Larissa Bonfante emploie le terme de « jacket » : cf. Bonfante 1975, p. 38.

de teinte plus foncée, généralement rouge, avec des liserés de teinte différente, rouge clair ou bleu. Cette casaque est sans manches, laissant ainsi dépasser celles de la longue tunique¹⁸⁵³.

Dans l'iconographie étrusque, la longue tunique revêtue par ce personnage aux crotales fait l'objet d'un traitement particulier qui permet, dans de nombreux cas, d'évoquer un mouvement. Sur le cippe n° 436 de Palerme (ill. 305), alors que les personnages sont tous plus ou moins en arrêt, la tunique de la figure féminine est représentée en mouvement. Le vêtement est rejeté violemment en arrière du personnage mais tend à se rapprocher du corps à l'avant des membres inférieurs. La ligne descendante des plis, de l'avant du personnage vers l'arrière, confirme le mouvement effectué au vêtement et indiquerait un déplacement de la gauche vers la droite. Dans la tombe n° 518 dite du Coq à Tarquinia (ill. 12), cette même tunique tend à se gonfler, jusqu'à même dévoiler une partie des membres inférieurs, indiquant ainsi que la figure exécuterait un mouvement circulaire sur elle-même, un tournoiement tout en jouant des crotales.

Cette figure n'apparaît pas uniquement dans les représentations de danse. Elle est régulièrement présente dans des scènes agonistiques comme dans les tombes del Colle Casuccini et del Poggio al Moro à Chiusi, ce qui amène à s'interroger sur sa fonction précise. Sur le cippe n° 436 de Palerme (ill. 305), la joueuse de crotales apparaît dans une scène qui serait l'attente par un athlète armé de la décision des juges¹⁸⁵⁴. Peut-être aurait-elle eu ici comme fonction d'augmenter la tension et le suspens avant le jugement, et de conférer à la scène un caractère presque cérémoniel. Sa présence dans les scènes de danse aurait eu probablement le même objectif : celui de faire monter une certaine tension, voire d'amplifier l'ivresse qui marquait l'exécution de la danse orgiastique. Ce personnage aux crotales y apparaît d'ailleurs de manière régulière, mais d'ordinaire au cours des phases finales, moments où les personnages, enivrés, exécutent des pas orgiastiques. L'objectif de la musique était de multiplier les effets du vin¹⁸⁵⁵, et dans le cas de la joueuse de crotales d'aider probablement les participants à accéder à un état second, à un état de transe. Ainsi, le vêtement revêtu par la joueuse de crotales indique la volonté de marquer ostensiblement une différence avec les autres danseuses. Cette différence devait permettre de souligner le caractère marginal de sa

¹⁸⁵³ Un manteau, dans de rares cas, pourra être ajouté à la tenue. Voir par exemple la joueuse de crotales dans la tombe del Colle Casuccini à Chiusi : Steingraber 2006, p. 122. Voir aussi dans la base de données ICAR : <http://www.mae.u-paris10.fr/icar/support.php?idsupport=CHIU67>

¹⁸⁵⁴ Colonna 1976, p. 188-189, Thuillier 1996, p. 24, Thuillier 1985a, p. 326 et p. 440-suiv.

¹⁸⁵⁵ Par exemple Jannot 1974a, p. 138 : « Cette musique est plus qu'une simple musique de danse ; elle est de nature à provoquer l'extasis [...] », Jannot 1979, p. 503.

fonction, à savoir le fait d'aider et d'accompagner le passage d'individus d'un état à un autre, se positionnant ainsi comme une figure d'« entre-deux ».

Dans l'iconographie grecque, la joueuse de crotales est d'ordinaire une ménade, comme l'illustre une coupe à figures rouges attribuée à Euphronios et conservée au musée du Louvre à Paris (ill. 468). Les ménades, accompagnées de satyres qui les assaillent, sont engagées dans des pas de danse tout en jouant des crotales. Les membres supérieurs sont asymétriques et les mains tournées vers l'intérieur ou l'extérieur. Le port de crotales par des femmes se rencontre aussi, moins fréquemment cependant, dans l'iconographie grecque du banquet. Il s'agit alors de courtisanes, qui pour certaines adoptent des éléments de la parure ménadique, comme l'illustre une coupe du Peintre Epictétos datée du dernier quart du VI^e siècle av. J.-C. et conservée au British Museum à Londres (ill. 168). Le personnage féminin qui est représenté dans le médaillon est en effet vêtu d'une simple peau animale retenue sur une épaule et laissant ainsi son corps découvert. Sa tête est couverte du *sekos*, le bonnet des épouses grecques. Dans l'iconographie étrusque, le vêtement revêtu par la joueuse de crotales marque donc sa marginalité, comme celle que possèdent les hétaires et les ménades dans le monde grec. Le costume de la joueuse de crotales marquerait aussi sa fonction subalterne à la danse qui est celle, comme nous l'avons vu, d'aider les participants à accéder à un état de transe. L'assimilation aux ménades se confirme selon nous par le port régulier d'un diadème sur la tête. Ce diadème nous apparaît renchérir le statut particulier de la joueuse de crotales dans le monde étrusque. Dans la tombe n° 518 dite du Coq à Tarquinia (ill. 12), la musicienne porte un diadème et est accompagnée d'un *Phersu* dont le costume et la posture font écho en tous points aux satyres. Le personnage est en effet en train d'assaillir le personnage féminin et il est pourvu d'un masque doté d'une longue barbe à l'image des satyres, mais surtout d'une tunique tachetée qui, en reproduisant un pelage animal, confère une certaine animalité au porteur¹⁸⁵⁶. Dans l'iconographie étrusque, les personnages féminins pourvus de crotales sont donc pourvus d'un costume caractéristique, et très proches des ménades que l'on rencontre dans l'iconographie grecque. Ces derniers se rencontrent à la fois dans les scènes agonistiques, les scènes de danse armée et les danses orgiastiques. Leur fonction les fait apparaître de plus dans les scènes de rencontre et d'échange, comme l'illustre la face A de l'amphore n° 215 (ill. 222). Un personnage féminin adulte et un enfant se font face et sont

¹⁸⁵⁶ Sur la tunique, cf. notre analyse typologique. L'utilisation exceptionnelle de crotales par certaines danseuses non pourvues de la casaque habituelle pourrait marquer le caractère dionysiaque de la danse. Nous suivons donc l'interprétation de Françoise-Hélène Massa-Pairault pour la tombe n° 493 dite des Lionnes. Cf. Massa-Pairault 1998, p. 54-suiv.

représentés dans un échange visuel intense. La joueuse de crotales, représentée à gauche sur l'image, est engagée dans un moment final de la danse qu'elle exécute. Par sa présence, elle marquerait et favoriserait la rencontre et la communication qui se jouent à droite sur l'image. Sur l'amphore n° 223 (ill. 199), deux joueuses de crotales sont représentés sur chaque face, ce qui laisse supposer l'existence même de chœurs. Ces petits chœurs se retrouvent au centre de la panse du *kyathos* n° 371 (ill. 407) et vers lequel se dirige de chaque côté un homme monté sur un cheval qui porte sa main au front, non pas en signe de lamentation, mais dans un geste qui accompagne la vision au loin¹⁸⁵⁷.

Parallèlement aux figures féminines pourvues de crotales, nous relevons une série de personnages masculins joueurs de crotales qui se distinguent des personnages féminins par leur nudité. Ces derniers apparaissent dans des contextes identiques, liés à la consommation du vin, principalement au sommet de candélabres. La nudité de ces personnages est très certainement liée à leur fonction. Sur ce point, l'étude de la tombe Golini I peut permettre de soulever son caractère distinctif (ill. 77 et 78). Les parois de la partie droite de la chambre funéraire accueillent un banquet auquel vient participer le défunt qui arrive sur son char sur la partie gauche de la paroi d'entrée. Le banquet qui se développe sur la paroi droite et sur celle du fond serait alors composé des ancêtres du défunt. Sur la paroi gauche, le couple gardien des Enfers composé d'Aïta, que l'on distingue par la peau de lion qu'il porte sur la tête, et Phersipnai sa compagne, assiste au banquet. Les deux personnages sont toutefois séparés du reste des convives par un *kylikeion* sur lequel sont posés divers vases de consommation du vin comme un cratère et plusieurs cruchons à puiser. Sur cette même table est posé un candélabre au-dessus duquel nous percevons des fumigations. Le *kylikeion* marquerait à la fois une limite visuelle et symbolique. Il constituerait une limite symbolique entre les ancêtres et le monde des dieux. Le serviteur placé à droite de la table est entièrement vêtu tandis que celui placé à gauche, du côté des dieux est complètement nu. La différence d'habillement marquerait et renforcerait la limite entre le monde des vivants et celui des dieux. La nudité renverrait en effet à un état héroïsé tandis que l'habillement évoquerait la réalité humaine. L'encensoir placé sur le *kylikeion* participerait à cette définition de la frontière entre le monde des dieux et celui des vivants. Dans le cadre des joueurs de crotales, la nudité marquerait, comme le vêtement pour les danseuses, un statut liminaire. Les parallèles avec l'iconographie grecque nous permettent de relever des musiciens semblables dans le cadre du *komos*, mais ceux-ci

¹⁸⁵⁷ Nous remercions Dimitri Paléothodoros de nous avoir suggéré cette interprétation qui nous semble la plus juste. Sur le geste de l'*apokopeuein*, cf. Lissarrague 2014, et en particulier p. 70.

sont plus communément vêtus d'une étoffe maintenue sur les membres supérieurs comme l'illustre le col d'un cratère attribué à Euphronios (ill. 280) ou la coupe à figures rouges attribuée à Euergidès, datée de 510 av. J.-C. environ, et conservée au Musée du Louvre à Paris (ill. 485). Les parallèles les plus probants selon nous restent les satyres, mi-hommes, mi-animaux, toujours nus et au caractère ambivalent comme le dieu qu'ils accompagnent.

Qu'il s'agisse des personnages féminins ou des personnages masculins, ces figures apparaissent ponctuellement. Les personnages masculins sont plus liés à la consommation du vin et au monde satyresque. Les personnages féminins en revanche couvrent une palette plus importante de fonction. Nous avons déterminé les raisons qui poussent à faire intervenir ces dernières. Concernant l'intervention des personnages masculins au profit des personnages féminins dans certains cas, l'étude de la tombe 26 de Casalecchio di Reno découverte en 1993 peut éventuellement permettre de cerner et comprendre la différence de traitement qu'il peut exister. D'après la reconstitution qui a été proposée par Daniela Locatelli de l'ensemble funéraire (ill. 559), à savoir de la chambre funéraire, de son mobilier et de la stèle funéraire qui couronnait le tertre, nous notons que joueur et joueuse de crotales font tous deux partie du programme iconographique de la tombe¹⁸⁵⁸. Cependant, le personnage masculin couronne un candélabre positionné parmi un mobilier lié à la consommation du vin dans la chambre du défunt. La joueuse de crotales est quant à elle présente sur la stèle funéraire qui couronne la tombe mais est positionnée en dehors du tertre, et en particulier au-dessus, de la chambre funéraire. Dans l'un ou l'autre cas, la posture est similaire mais présente quelques divergences : le corps masculin tend à s'incliner, tandis que le corps féminin reste droit. Les ondulations exagérées de la bordure inférieure de la tunique revêtue par cette dernière indique la vitesse importante du mouvement. Peut-être s'agit d'une adaptation au cadre et au support d'un même mouvement.

Aussi, le personnage masculin serait lié à la consommation de vin dans laquelle il devait prendre place, et devait ainsi marquer la liminarité du rituel. Le personnage féminin en revanche se place au-delà. Dans la tombe n° 509 dite du Triclinium à Tarquinia (ill. 53), il apparaît désormais parmi le cortège de danseurs. Une série d'indices nous permet d'établir qu'il devait avoir un statut différent et plus important que les personnages masculins. Dans tous les cas, les postures sont les mêmes. Une mise en série de l'ensemble de l'iconographie

¹⁸⁵⁸ Locatelli 2008, p. 78-suiv.

révèle quatre phases, comme illustré dans le tableau n° 09, ci-dessous. La première, qu'illustre le bronze n° 018 (ill. 561), se caractérisait par des membres supérieurs portés vers le bas. Ces derniers étaient ensuite portés de manière asymétrique. Le mouvement général du corps devenait de plus en plus rapide, et le personnage de plus en plus emporté par le rythme. Ainsi nous constatons que la tête et le buste tendaient à s'incliner, comme l'illustre le bronze n° 043 (ill. 562), avant que les membres supérieurs ne soient levés au-dessus de la tête. La quatrième phase serait illustrée par la joueuse de crotales représentée sur le cippe n° 436 de Palerme (ill. 305) qui marque un moment où la tension était particulièrement élevée, et à son paroxysme puisqu'elle accompagne l'attente du jugement qui s'apprête à tomber de manière imminente. Notons aussi la joueuse de crotales représentée sur la paroi droite de la tombe n° 509 dite du Triclinium à Tarquinia (ill. 53) dont les membres supérieurs sont levés haut de part et d'autre du personnage. Ce dernier apparaît parmi des acteurs représentés dans des postures qui renvoient à des moments ultimes. Le bronze n° 021 (ill. 189) pourrait cependant mettre à mal cette hypothèse de gradation. Mais il nous permet de penser que les différentes phases que nous relevons devaient se répéter et s'enchaîner jusqu'à l'extase, à la fois du musicien, et des danseurs dans le cadre de la danse orgiastique.

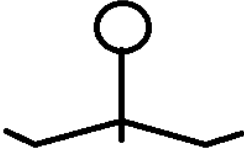
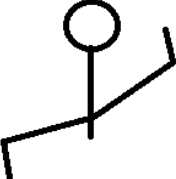
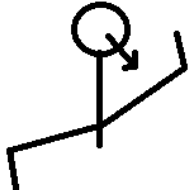

Phase 1	Phase 2	Phase 3	Phase 4
			

Tableau n° 09 – Les quatre phases de la danse aux crotales.

III.A.4.4.2.5. Variations masculines.¹⁸⁵⁹

III.A.4.4.2.5.1. La danse comme le lieu de la libation.

¹⁸⁵⁹ Par variations, nous entendons les scènes de danse qui diffèrent de celles que nous considérons comme primaires, à savoir celles composées de postures fondamentales et redondantes.

La libation qu'illustre le bronze n° 086 (ill. 117) permet d'affirmer que la danse orgiastique masculine est aussi le cadre de pratiques religieuses dédicatoires, que nous relevons aussi dans le cadre des scènes de *komos*. L'absence de personnage féminin représenté dans un tel geste indiquerait que la libation constituait une pratique exclusivement masculine. Nous relevons une proximité avec les pratiques grecques de banquet du fait de la non-mixité d'une telle pratique. Cependant, la libation constitue chez les Grecs un acte religieux pratiqué dans le cadre du *symposion* et non dans celui du *komos*¹⁸⁶⁰. Elle est distinguable dans l'image par la présence d'un élément-clé, à savoir la phiale, coupe sans pied et sans anses. Sur le bronze n° 086 (ill. 117), le personnage masculin lève les membres supérieurs. La main droite porte une phiale qui est positionnée obliquement, probablement afin de verser un liquide. La posture indique un moment préliminaire de la danse : les membres inférieurs sont peu espacés. Le traitement des membres supérieurs et la direction de la tête et du regard impliquent une invocation. C'est le traitement du vêtement qui enfin nous permet d'affirmer avec conviction que le personnage est engagé dans un acte de libation pratiqué dans le cadre de la danse orgiastique masculine. Cette dernière, comme nous l'avons vu, implique une haute performance corporelle, plus élevée que dans le cadre du *komos*. Le traitement du vêtement présente en effet des parallèles dans les scènes à caractère sportif, comme l'illustre un *kyathos* conservé au musée étrusque de la Villa Giulia à Rome (ill. 563). Nouer ainsi une étoffe autour de la taille et autour du buste permet un maintien optimal du vêtement et une amplitude plus large du corps. Dans les scènes de *komos*, le vêtement masculin ne présente pas de tel traitement : il est porté sur les membres supérieurs ou sur les épaules, comme l'illustre le bronze n° 062 (ill. 486). La libation exécutée dans le cadre de la danse orgiastique permet de soulever la question de la fonction de la danse. Nous savons que cet acte constitue une invocation dans les pratiques grecques. Sur le bronze n° 086 (ill. 117), le traitement des membres supérieurs et de la tête, dirigés vers le haut de manière accentuée, ne laisse pas de doutes quant à la nature du geste évoqué dans l'image. Son exécution au cours de la danse pourrait laisser supposer que la danse elle-même constituait une dédicace et un acte religieux.

III.A.4.4.2.5.2. Du détournement dans la danse : gesticulation parmi les vases.

Les danses processionnelles de type orgiastique qu'accueille l'amphore n° 228 (ill. 312) nous amène à considérer un autre aspect des danses masculines. Les deux faces en effet accueillent

¹⁸⁶⁰ Sur la libation en Grèce, se reporter aux travaux de François Lissarrague : Lissarrague 1985 et Lissarrague 1995.

des personnages masculins qui se suivent et gesticulent entre des vases liés à la consommation du vin posés au sol. Ces gesticulations parmi les vases rappellent l'iconographie grecque du *komos* dans laquelle les convives peuvent être représentés occasionnellement en train de gesticuler entre des vases posés au sol, comme l'illustre par exemple une coupe à figures rouges attribuée à Euergidès, datée des environs de 510 avant J.-C. environ et conservée au musée du Louvre à Paris (ill. 485). Une *oenochos* et un *skyphos* sont posés au sol tandis que deux convives tiennent dans leurs mains une *kylix* et un cratère. La posture du personnage central qui est en appui sur un pied tandis que le membre inférieur porté en avant est plié et levé haut rappelle celle dans laquelle sont représentés les personnages masculins sur la face A de l'amphore n° 228 (ill. 312). La différence que l'on note cependant est que la posture grecque s'insère parmi d'autres postures mais différentes, tandis que la posture étrusque est répétée chez tous les personnages, créant ainsi un enchaînement chorégraphié. Le membre inférieur porté haut implique un enjambement. Ainsi, les convives, dans le *komos* grec, étaient amenés à adapter leurs mouvements aux objets laissés anarchiquement dans le lieu de danse. Nous relevons toutefois que nombre de vases posés au sol dans le *komos* grec apparaît moindre et limité par rapport aux exemples étrusques. Nous notons une disposition similaire dans l'iconographie dionysiaque. Sur un *psykter* à figures rouges conservé au British Museum à Londres (ill. 620), plusieurs satyres gesticulent avec des ustensiles liés à la consommation du vin. Trois d'entre eux retiennent notre attention. Autour d'un canthare posé au sol, l'un enjambe l'objet tandis que le second, en équilibre sur un pied et le buste fortement incliné vers l'avant, s'apprête à basculer vers l'avant afin de se tenir sur ses mains. Le troisième personnage est désormais en équilibre sur ses deux mains au-dessus d'une *kylix*. Il y plonge le visage afin d'en consommer le liquide. La scène présente un fort caractère orgiastique, qui dénote par rapport à l'amphore étrusque n° 228 (ill. 312) sur laquelle la gesticulation des personnages parmi les vases posés au sol est alternée et chorégraphiée. Sur la face B de l'objet en revanche, les personnages ont les membres inférieurs joints et leurs pieds sont à plat. La posture est beaucoup plus mesurée. L'étude des vases posés au sol a permis de plus de noter que chacun des objets était différent et était positionné au sol, les uns à la suite des autres, selon leur contenance et leur physionomie. Sur la face B ainsi, nous relevons que l'objet à l'extrême droite sur l'image est une amphore. Si l'on suit le sens de direction de l'ensemble des acteurs, l'amphore constitue le premier objet. Le second, à la l'embouchure évasée et sans pied, s'apparente à un *skyphos*. Les objets suivants ne sont pas conservés. Les éléments qui restent du dernier vase attestent d'une plus petite taille que les deux premiers vases. Ainsi la disposition des vases sur la face B atteste d'une gradation. Sur la face A, la disposition

graduelle des vases est présente mais quelque peu différente. Nous retrouvons la question de la contenance présente sur la face B. Mais les objets alternent selon qu'ils sont pourvus d'un pied haut ou d'un pied court. Ainsi, le premier objet, positionné à l'extrême droite sur l'image est un gobelet ou un petit *skyphos* sans pied. Le second est une kylix. Le troisième est un *skyphos* mais de contenance plus importante que le premier. Enfin, le quatrième objet posé au sol constitue un canthare. Alors que sur la face B, les personnages se dirigent vers le contenant le plus petit, ceux représentés sur la face A se dirigent à l'inverse vers le contenant le plus haut et le plus important. A cette divergence, nous ajoutons celle des postures. Les personnages de la face B sont représentés dans une posture mesurée et initiale, d'après la typologie que nous avons proposée, tandis que ceux de la face A sont engagés dans une posture plus extravertie et plus avancée. Il nous apparaît ainsi possible de proposer de voir sur l'amphore n° 228 (ill. 312) la représentation de deux moments d'une même chorégraphie du détournement caractérisée par la gesticulation des acteurs autour de contenants liés à la consommation du vin.

III.A.4.4.2.5.3. Travestissement.

Sur ce même objet, les personnages sont pourvus d'un vêtement qui diffère d'une face à l'autre. Sur la face B, une étoffe est nouée autour de la taille et les pans de cette dernière tombent sur les hanches et les cuisses. Elle fait écho à ce que l'on peut rencontrer dans l'iconographie sportive, comme l'illustre le *kyathos* à figures noires conservé au musée étrusque de la Villa Giulia à Rome (ill. 563). Sur la face A, les personnages sont pourvus désormais d'une étoffe qui tendrait à rappeler plus particulièrement les peaux animales portées par les satyres, ou les ménades, plus rarement par les hétaires, comme l'illustre le médaillon d'une coupe à figures rouges attribuée à Epictéto et conservée au British Museum à Londres (ill. 168). Nous relevons cependant que la disposition de la peau – maintenue sur une épaule –, sa finesse, qui laisse le torse en partie nu, et ses pans qui tombent sur les hanches et le côté des cuisses se retrouvent plutôt dans les cas de travestissement de banquet et notamment sur les courtisanes. La disposition de la peau dans un contexte mythique, sur les satyres et les ménades, tend à diverger : celle-ci est maintenue autour du cou – les pattes sont nouées et retenues sur la poitrine –, et tombe dans le dos comme l'illustre une coupe à figures rouges attribuée à Euphronios et conservée au musée du Louvre à Paris (ill. 468)¹⁸⁶¹. Les

¹⁸⁶¹ AA.VV. 1990, p. 207.

comparaisons iconographiques tendent à voir sur la face A de l'amphore n° 228 (ill. 312) un travestissement de type féminin et lié à la consommation du vin¹⁸⁶².

Chez les Grecs, cette consommation du vin peut être le lieu des franchissements de limites et du dépassement de soi¹⁸⁶³. Comme l'illustre une coupe à figures rouges attribuée à Euergidès conservée au musée du Louvre à Paris et déjà relevée précédemment (ill. 485), les personnages enivrés qui se sont levés de leur *kliné* se prêtent à des pas de danse effrénés. Dans l'iconographie étrusque, la question du franchissement des limites se note par des postures exubérantes dans ce que nous identifions comme des danses orgiastiques genrées. Le travestissement marque les formes masculines de danse et se caractérise en particulier par l'utilisation d'éléments de vêtement féminin, tel que le bonnet conique. Dans la première chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (ill. 61), le petit personnage masculin sur la paroi droite qui joue de la double flûte alors qu'il est allongé au sol porte une coiffe propre au genre féminin¹⁸⁶⁴. De même, sur l'amphore n° 264 (ill. 565), les personnages masculins, nus et ithyphalliques, sont coiffés d'un bonnet féminin et une guirlande est nouée autour de leur buste à l'image de certaines danseuses, et en l'occurrence des joueuses de crotales, comme l'illustre le bronze n° 026 (ill. 566)¹⁸⁶⁵. La danse orgiastique masculine est le lieu de l'affranchissement et de l'outrepassement du genre. Le travestissement masculin n'est pas inexistant dans l'iconographie grecque. Il se rencontre dans les scènes de *komos*, mais les personnages masculins sont tous barbus et souvent porteurs de parasols. Ces représentations se situent entre 500 et 430 avant J.-C.¹⁸⁶⁶. Sur un cratère à colonnettes attique conservé à Cleveland, des personnages masculins gesticulent en tenant soit des crotales, un parasol, une lyre ou une *kylix* (ill. 567). Ils portent un *sekos*, un long *chiton* et un *himation* retenu sur les épaules. Contrairement à l'iconographie étrusque, les komastes travestis reproduisent les pas dansés attribués normalement au genre féminin¹⁸⁶⁷.

¹⁸⁶² Sur la question du travestissement dans le cadre de la consommation du vin, cf. Delavaud-Roux 1995, p. 100-109.

¹⁸⁶³ Lissarrague 1987a, p. 14-15. L'auteur parle de « l'affranchissement de soi-même ».

¹⁸⁶⁴ Natacha Lubtchansky, qui présente aussi le travestissement du personnage, met le traitement du membre inférieur qui se lève en rapport avec les travaux de Luca Cerchiali. Il s'agirait ainsi de la manifestation de Dionysos *Olthos*. Cf. Lubtchansky 2013 et Cerchiali 2008. Dans les deux cas, la référence au monde dionysiaque est avancée.

¹⁸⁶⁵ Pour le port du bonnet conique par les acteurs masculins, citons enfin la tombe des Inscriptions à Tarquinia. Le cortège dansé positionné entre la paroi droite et la paroi du fond présente trois personnages masculins travestis : le cinquième, le quatrième et le dernier personnage si l'on considère le cortège à partir de la droite.

¹⁸⁶⁶ Delavaud-Roux 1995, p. 100-109.

¹⁸⁶⁷ Id., p. 107 : « En analysant les pas, les attitudes, l'utilisation du drapé, la chorégraphie, nous nous apercevons que la danse de nos barbus travestis ressemble étrangement à celle des ménades et des danseuses voilées. Les pas

L'amphore étrusque n° 188 (ill. 568) illustre un travestissement légèrement différent. Le bonnet conique est encore revêtu, mais à cela s'ajoute une tunique mi-longue qui descend jusqu'aux genoux. Le vêtement est pourvu de motifs de trois points formant triangle que l'on retrouve d'ordinaire, comme l'illustre le miroir n° 090 (ill. 538), sur le vêtement féminin. Les personnages sont pourvus d'une queue chevaline dans la partie basse du dos. Nous pouvons alors nous demander si cet élément constitue ou non un postiche. Malheureusement, les membres inférieurs n'étant pas conservés il n'est pas possible d'être affirmatif. Cependant, le port d'une telle tunique accompagnée d'un tel couvre-chef renvoie à la sphère féminine et ainsi au travestissement. Les détails satyresques renvoient en revanche à la sphère dionysiaque. Sur ce point, notons que le travestissement est aussi l'apanage du dieu Dionysos, comme l'illustre un détail d'une amphore à figures noires conservée à Munich (ill. 569). Le travestissement du dieu, identifiable dans l'image par le lierre qui l'entoure et le canthare qu'il tient, est noté notamment par le port du *sekos*, coiffe féminine grecque. Il est possible de s'interroger sur la nature du travestissement masculin dans l'iconographie étrusque dans la mesure où la peau animale fait référence à la sphère dionysiaque et que le port du bonnet féminin se retrouve dans le rendu efféminé du dieu Dionysos¹⁸⁶⁸. La finalité dionysiaque dans tous les cas ne fait ainsi pas de doute. Nous connaissons l'existence de travestissements masculins dans les pratiques cultuelles grecques, telles que lors des Dionysies et des Kotyttia à Athènes ou des Hysteria à Argos¹⁸⁶⁹, sans toutefois en avoir de représentations véritables. Ces festivités se caractérisaient par leur accessibilité restreinte. Ces travestissements constituaient des éléments de rites en l'honneur de Dionysos dont les particularités, comme son ambivalence et le fait qu'il « brouille les catégories »¹⁸⁷⁰, se prêtaient particulièrement aux rites de passage et autres cérémonies marginales. Comme Florence Gherchanoc le note, « des

[...] s'accompagnent d'attitudes typiquement ménadiques. On note parfois une torsion de la tête et du buste vers l'arrière, combinée avec une inclinaison de la tête en avant ou du renversement de la tête en arrière. »

¹⁸⁶⁸ Florence Gherchanoc relève aussi les traits féminins de Dionysos à partir des sources littéraires. Cf. Gherchanoc 2003, p. 742 : « Les signes extérieurs de la féminité du dieu sont sa chevelure, un teint clair, des joues couleur vermeil. Sa chevelure (*τανανης*) longue et blonde flotte au vent ; ses boucles d'or sont délicates. De fait, ses « longs cheveux ondoyant sur [sa] joue ne sont point d'un lutteur, mais respirent l'amour ». Comme une femme, son teint est clair : « Blanche (*λευκθη*) est ta peau, tu l'as soigneusement, sans doute, tenue au frais sans l'exposer au plein soleil, captant, par ta beauté, les faveurs d'Aphrodite. » Sa carnation est vermeille (*οχρωπιγγυ* ≅ *νυς*). À cela s'ajoutent un visage souriant (*γελ'ν*) et une certaine beauté : « Il n'est pas laid, au goût des femmes. »

¹⁸⁶⁹ Ces rencontres cultuelles étaient l'occasion pour les hommes et les femmes de revêtir les vêtements du sexe opposé. Cf. Bolich 2008, p. 84.

¹⁸⁷⁰ Gherchanoc 2003, § 7. Cf. aussi sur Dionysos et le dionysisme : Otto 1960, Jeanmaire 1985, Sabbatucci 1982, Kerényi 1976, Détiene 1977, Détiene 1986, AA.VV. 1986, Burkert 1987, Vernant 1990b, p. 96-104, Daraki 1994.

fêtes organisées et réglementées par la cité [sanctionnaient] des travestissements ritualisés », ceci de manière occasionnelle¹⁸⁷¹. Les sources sur ce point sont essentiellement littéraires¹⁸⁷².

III.A.4.4.2.5.4. Exubérance, postures marginales et inversées.

Dans un article publié en 2016, Paul Fontaine a relevé le caractère marginal de la posture représentée au centre des scènes de danse accueillies sur les plaques architecturales du palais d'Acquarossa notamment (ill. 62 et 646). Comme nous l'avons déjà vu, l'auteur rapproche la figure à un passage d'Hérodote qui se réfère à l'Athénien Hippocleidès. Ce dernier est notable puisqu'à un moment du banquet dans lequel il est invité il décide d'esquisser un pas de danse sur les mains, ce qui suscite l'ire de l'hôte Clisthène¹⁸⁷³. Le pas de danse constitue une marginalité et une exubérance pour les convenances d'alors, qu'il convient de replacer et comprendre dans le cadre de la scène dans laquelle elle apparaît¹⁸⁷⁴. Paul Fontaine a très justement souligné les différents groupes de personnages qui composent l'image, sans toutefois aller plus avant (ill. 62). Il distingue un premier groupe, à droite sur l'image, composée de deux premiers personnages. L'un est porteur de deux ustensiles de consommation du vin, le second tient une cithare. L'allure est très mesurée. Les membres inférieurs renvoient à une cadence marchée. Le second groupe, au centre de la plaque, est constitué de la figure centrale et renversée que nous avons relevée. Ce groupe est délimité par deux porteurs d'outre, tous deux dans une posture identique, qui se tournent vers les deux danseurs centraux et les encadrent. Les deux danseurs s'opposent. L'un est en pied, et tient une corne à boire. Le second est sur les mains. Le troisième groupe suggère une cadence beaucoup plus soutenue, à l'opposé de celle du premier groupe. Il est ouvert par un joueur de double flûte dont le traitement des membres inférieurs indique un élan nouveau par rapport au cithariste du premier groupe. Il est précédé d'un porteur d'outre dont l'allure, du fait du fort

¹⁸⁷¹ Gherchanoc 2003, § 84.

¹⁸⁷² Pour une étude de ces sources, se reporter à l'article de Florence Gherchanoc publié en 2003.

¹⁸⁷³ Fontaine 2016, § 18-19.

¹⁸⁷⁴ Paul Fontaine indique qu'il n'existe pas de parallèles iconographiques grecs pour la période archaïque. Cf. Fontaine 2016, § 18 : « Le couple de danseurs nus, vers lequel convergent les regards de tous les personnages (à l'exception de l'aulète) constitue évidemment le morceau le plus remarquable de la frise, pour des raisons tout à la fois intrinsèques – centralité dans la composition, nudité, complexité de la pose, taille plus grande que les autres personnages, et même taille de géant pour le danseur à la renverse – et extrinsèques, au sens où, comme on le sait, cette image est tout à fait unique dans l'art étrusque et, au reste, sans parallèle connu dans l'art grec archaïque. » Nous relevons cependant un médaillon de coupe conservé musée communal de Todi et daté de la fin du Ve siècle avant J.-C. (ill. 570) dans lequel un personnage est en équilibre sur les mains et positionné sur une table, se rapprochant ainsi encore plus de la description d'Hérodote. Un second personnage est représenté à gauche sur l'image. Il est à quatre pattes. L'un de ses membres inférieurs se lève indiquant ainsi qu'il s'apprête aussi à se tenir sur les mains, ou qu'il vient de terminer de danser en équilibre. Cf. Delavaud-Roux 1995, p. 96, n. 48, avec la bibliographie antérieure.

fléchissement des membres inférieurs, est plus soutenue que les deux porteurs d'outre précédents. Le dernier personnage enfin présente une posture que nous rattachons, grâce à la typologie que nous avons menée, à une phase finale de danse orgiastique. Ainsi, la mise en parallèle des premiers et derniers groupes révèle deux moments opposés d'un même cortège et d'une même danse. La scène centrale dénote dans ce cortège et constitue un noyau isolé, et dont la marginalité est notée par la posture centrale et les objets tenus, tels que la corne à boire et les outres de vin.

La posture inversée relevée sur la plaque architecturale d'Acquarossa, de même que celles qui forment des ponts comme sur le pendentif de Tarquinia (ill. 65), constitue une pratique marginale, isolée, et rare qui devait être ponctuellement réalisée lors d'occasions particulières. La question de la réalisation exceptionnelle de certaines postures semble pouvoir jouir d'un éclairage supplémentaire avec l'étude d'un détail de la paroi gauche de la tombe n° 495 dite des Jongleurs à Tarquinia (ill. 358). A droite sur la paroi en effet, un personnage masculin est fortement incliné en avant. Le buste est à l'horizontale. Les membres inférieurs et supérieurs gesticulent. Le personnage est remarquable du fait qu'il est représenté en train de déféquer. La position est unique dans l'art étrusque. Et c'est l'inscription, «*Aranth Heracanas*», qui accompagne l'image, qui doit permettre de proposer un début d'interprétation de ces postures marginales dans l'iconographie étrusque de la danse. Cette inscription a suscité diverses interprétations : celle qui a été reprise plus régulièrement propose de voir le prénom d'un individu de basse condition sociale appartenant à la famille des Heracana – l'appartenance étant marquée par le -s placé à la fin du gentilice¹⁸⁷⁵. Giovanni Colonna ne remet pas en cause la condition sociale du personnage, confirmée selon lui par la position dans laquelle il est représenté et l'action – celle de déféquer¹⁸⁷⁶ – qu'il exécute. Mais il propose de voir la signature du peintre de la tombe. L'étude du personnage doit apporter des éléments complémentaires d'interprétation. Il a été proposé à plusieurs reprises de voir un personnage grotesque déféquant au milieu des différentes activités funèbres exécutées en l'honneur du défunt représentées sur les parois de la tombe et dont le geste aurait dans un contexte

¹⁸⁷⁵ Colonna 1975, p. 184-185 ; Colonna 1976. Sur la famille, cf. Morandi Tarabella 2004, p. 629 : «*Heracana/Hercna*. Questa famiglia presenta una documentazione scarsa ma ben esemplificativa del suo status : nell'avanzato VI secolo a.C. è documentata nella tomba dei Giocolieri nella variante *Heracana*, ed in quel caso è da intendersi come famiglia committente del ciclo pittorico della tomba; in età ellenistica ritroviamo un personaggio di condizione servile dipendente dagli *Hercna*, autore di una dedica a *Θυφθας*, ed una donna sepolta nella tomba del Tifone, posseduta dai Pumpu. Il *nomen* latino *Hercenna* (lettura dubbia) sembrerebbe attestato nella stessa tomba del Tifone. »

¹⁸⁷⁶ Reprenant ainsi l'interprétation de Mario Moretti, pour qui le personnage serait en effet représenté en train de déféquer. Cf. Moretti 1966, p. 17-30.

funéraire une valeur apotropaïque¹⁸⁷⁷. La comparaison avec un canthare à figures noires laconien du milieu du VI^e siècle avant J.-C. (ill. 571), permet de rattacher la posture à la danse orgiastique en lien avec la consommation du vin. Le fait de déféquer constituerait une marginalité, comme celle de gesticuler en se tenant en équilibre sur les mains. Dans la tombe, ce personnage est le seul à posséder une inscription. Peut-être avait-on l'intention de mettre en avant ce personnage et de souligner sa présence. L'inscription comporte un prénom : Aranth ainsi qu'un gentilice Heracana auquel un -s indiquant une possession a été ajouté. Le prénom Aranth pourrait renvoyer au personnage qui défèque et gesticule en même temps, tandis que le gentilice renvoie à une famille à laquelle il appartiendrait. L'inscription insisterait ainsi sur la mention de la possession de ce personnage. Peut-être que le danseur représenté possédait une qualité, telle que celle de pouvoir danser et déféquer tout à la fois, que son propriétaire souhaitait mettre en avant et revendiquer la possession de l'acteur. Il n'est pas possible de déterminer si la famille à laquelle le gentilice Heracana renvoie est celle pour qui la tombe a été édifée, ni de savoir si la famille propriétaire de la tombe avait fait appel à un acteur lui appartenant ou appartenant à une autre famille. Les éléments à disposition nous permettent uniquement d'envisager que l'objectif de l'inscription était de mettre en avant le personnage que l'on présente ici par son prénom et qui lui confère un statut certain et notable. Ce statut doit être replacé dans le cadre de la danse et du rituel dans lequel il s'insère afin de le comprendre, et ceci au travers du prisme de la marginalité du geste exécuté. L'inscription marque l'importance de l'acteur, mais de fait aussi celle de son geste qui, dans un cadre rituel, devait posséder une efficacité particulière et un caractère propitiatoire.

III.A.4.4.2.5.5. Imitations animales.

Le col de la face A de l'amphore n° 232 (ill. 572) présente deux postures opposées mais complémentaires selon nous, et qu'il convient ainsi de comprendre ensemble. La première, à gauche sur l'image, consiste à joindre les cuisses et à porter les membres supérieurs tendus vers l'avant. Elle est illustrée aussi sur le fragment de *kyathos* n° 367 (ill. 345). La seconde posture est bondissante et en appui sur un pied. Le membre inférieur porté en avant est fortement plié et levé haut. Les membres supérieurs sont tendus et levés au-dessus de la ligne des épaules. La posture est aussi illustrée sur le bronze n° 037 (ill. 573) et le fragment n° 367 (ill. 345). Sur ce dernier d'ailleurs et le col de la face A de l'amphore n° 232, les deux

¹⁸⁷⁷ Steingraber 1984, p. 315-316 et Torelli 1997, p. 122-151.

postures en question sont représentées côte à côte. Alors que l'extension des membres supérieurs marque une très forte amplitude accompagnée d'un bondissement, leur direction vers le bas marque à l'inverse une introversion exagérée. Le couplement de ces deux postures dans l'image marque-t-il deux moments clés d'un même mouvement ? S'agit-il ainsi d'une alternance entre bondissement et posture aérienne et amenuisement et introversion exagérée ? Nous tendons à rapprocher ces deux postures et le mouvement qui est suggéré à une danse comique d'origine grecque qui, comme Marie-Hélène Delavaud-Roux l'a relevé, avait la particularité d'imiter le vol des oiseaux et pour les participants de revêtir un costume rappelant les volatiles comme l'illustre l'*oenochos* à figures noires attribuée au peintre de Gela et conservée au British Museum à Londres (ill. 574)¹⁸⁷⁸. Ainsi la première posture correspondrait à l'envol et au développement des ailes dans l'espace, tandis que la seconde évoquerait le rabattement des ailes et la prise d'élan. Le type de danse pourrait être rattaché à la comédie, comme en Grèce, ou du moins au divertissement lié à la consommation du vin. Rien n'indique en effet dans l'image une référence au théâtre, ou à la choralité. Les postures diffèrent les unes des autres, tandis que dans l'iconographie grecque elles revêtent un aspect indéniablement chorégraphique du fait de leur répétition dans l'image, comme l'illustre aussi une amphore à figures noires conservée à Berlin (ill. 575). Sur l'amphore n° 232 (ill. 572), le col B accueille des pas orgiastiques communs que nous rattachons à une phase finale de la danse. Le personnage masculin positionné à droite sur le col a en effet la tête rejetée vers l'arrière en signe d'extase, et ses membres inférieurs sont particulièrement bondissants. Celui porté en avant est d'ailleurs fortement plié et levé haut. Le personnage qui le suit est dans une posture plus mesurée. Mais la ceinture portée autour de la taille permet de relier les personnages à un type de danse orgiastique du type du *craterismos*. Il s'agit d'une ceinture-percussion dont les lamelles évasées dans leur partie inférieure s'entrechoquaient au gré des mouvements des personnages et permettaient ainsi d'adapter la cadence et les percussions aux mouvements des personnages, ou du moins de certains d'entre eux. Les porteurs de ceinture-percussion devaient ainsi être les guides de la danse et devaient déterminer les pas des autres danseurs. Comme les crotales, ces ceintures devaient aider les participants à accéder à un état émotionnel troublé, évoqué par le personnage positionné à droite sur le col de la face B. Les deux cols accueillent donc chacun deux postures qui renvoient à deux moments différents d'une même danse, mais renvoient chacun à une danse différente.

¹⁸⁷⁸ Delavaud-Roux 1995, p. 123 : « Bien avant Aristophane, il a existé des chœurs comiques d'oiseaux. Leur costume se compose du vêtement moulant et tacheté que nous avons déjà rencontré, d'un masque et d'ailes. A cet ensemble s'ajoute parfois un manteau ». Notons que l'iconographie étrusque ne présente pas de costume similaire.

III.A.4.4.2.5.6. Les scènes sexuelles.

A droite sur la paroi droite de la tombe n° 504 dite de la Fustigation à Tarquinia (ill. 137), alors que des personnages masculins gesticulent sur l'ensemble des parois, trois personnages sont engagés dans une scène sexuelle¹⁸⁷⁹. Bien que certains détails aient été effacés, nous distinguons qu'un personnage féminin blond, nu, uniquement pourvu de bracelets au niveau des bras, est fortement inclinée vers l'avant¹⁸⁸⁰. Deux personnages masculins nus l'entourent. L'un est positionné devant le visage de la femme¹⁸⁸¹. Le second est positionné derrière elle. Nous supposons que la scène représente un acte sexuel qui engage trois personnages et deux types de coït différents : un coït buccal, ou fellation, et un coït vaginal ou anal. Ce type d'acte sexuel se rencontre dans l'iconographie grecque, il s'exerce dans le cadre du banquet, comme l'illustre une coupe attique à figures rouges attribuée au Peintre de Brygos (ill. 576) sur laquelle un personnage féminin, une hétéra, est représentée entre deux personnages masculins. Un coït buccal et un second, anal ou vaginal, sont pratiqués simultanément. La scène rappelle en tous points celle de la tombe n° 504 dite de la Fustigation, hormis qu'elle se déroule dans le cadre du banquet. Dans la tombe tarquinienne, la scène apparaît dans un programme iconographique qui accueille des scènes de danses orgiastiques dont les acteurs tiennent des attributs similaires tels que le port de bandelettes ou de couronnes feuillagées au niveau de la tête. La dimension rituelle est marquée par le port de bracelets par le personnage féminin, le port de bandelettes ou de couronnes feuillagées par les personnages masculins, et le fouet qu'utilise contre le personnage féminin l'homme qui se tient en arrière. La présence de ce dernier instrument a permis à Stephan Steingraber de rapprocher l'image au rituel des Lupercales qui se tenait tous les ans à Rome en février¹⁸⁸². Ce dernier était mené par les Luperques, jeunes hommes issus de *gentes* importantes¹⁸⁸³, qui se couvraient d'une peau de chèvre, se lançaient dans une course autour du Palatin et fouettaient avec des lanières, de même en peau de chèvre, les personnes, et les femmes en particulier, qui se trouvaient sur leur passage. Ce rituel, qui devait favoriser la fertilité féminine, s'achevait par des actes sexuels.

¹⁸⁷⁹ Une seconde scène sexuelle serait représentée à gauche sur la même paroi, mais cette dernière est désormais très effacée. Stephan Steingraber note qu'elle engagerait des satyres. Cf. Steingraber 1984, p. 370.

¹⁸⁸⁰ Lammert Bouke van der Meer note un « *tutulus* », ce que nous ne voyons pas. Cf. van der Meer 2011, p. 74. Si un bonnet conique avait été présent, la tête aurait été plus volumineuse. Il s'agit selon nous seulement de la chevelure blonde du personnage.

¹⁸⁸¹ Il porterait un masque silénique d'après Lammert Bouke van der Meer. Cf. van der Meer 2011, p. 74. Ce que nous réfutons.

¹⁸⁸² Steingraber 2006, p. 99-100.

¹⁸⁸³ Et en l'occurrence, des Fabii et des Quinctii. Cf. Ovide, *Fastes*, I, 15.

Ce sont principalement des individus jeunes qui participaient à ces rituels et s’y exprimait ce que l’on considérerait alors comme la brutalité érotique de la jeunesse. La scène sexuelle de la tombe n° 504 dite de la Fustigation à Rome nous apparaît liée aux scènes de danse orgiastique et constituer une forme de performance qui devait clôturer la danse, à l’image des Lupercales. Le caractère rituel, et vraisemblablement dionysiaque, ne fait pas de doute. Les lanières – qu’elles soient sur la tête ou dans les mains –, les couronnes feuillagées et la scène elle-même qui présente un caractère orgiastique indéniable relie ce groupe à la sphère dionysiaque. La présence exceptionnelle de la femme nous amène à nous interroger sur son statut. S’agit-il d’une prostituée, comme dans les pratiques grecques, ou d’une femme au statut rituel particulier ? Nous reviendrons sur ce point plus avant. Mais nous avons noté le port de bracelets au niveau des bras, ce qui rattache la figure à des pratiques rituelles, comme nous l’avons préalablement proposé. Nous pensons à de la prostitution sacrée, telle qu’elle est notée par exemple à Gravisca,¹⁸⁸⁴ ce qui expliquerait l’isolement de la figure féminine, et ses liens avec le rituel. De plus, il convient de s’interroger sur la pratique même de ce type d’accouplement dans le cadre de la danse orgiastique et en particulier sur ses finalités.

Nous relevons que le personnage féminin, qui pourrait donc être une prostituée sacrée, intervient en effet dans un contexte spécifiquement masculin de danse orgiastique. Il a été relevé à plusieurs reprises la fonction de l’intervention sexuelle féminine dans des pratiques exclusivement masculines et les actes masculins effectués sur le corps de la femme : ils servent à affirmer la cohésion du groupe masculin. Chez les Marindanim, comme le relève Stéphane Breton¹⁸⁸⁵, l’accouplement rituel et en particulier les orgies sexuelles visent pour les femmes à recevoir le sperme de plusieurs hommes qui a alors une valeur de substance totémique du clan. Le viol sacré constitue de même un acte fédérateur¹⁸⁸⁶. Cependant la contrainte du personnage féminin n’est pas ici recevable. L’étude des mains de ce dernier révélerait plutôt une acceptation dans la mesure où elles sont posées sur le corps du personnage masculin qui se tient en avant, ceci au niveau de son torse et à l’arrière de ses genoux. La posture du personnage féminin fait écho à celui représenté sur la panse de l’amphore n° 182 (ill. 173) qui prend place parmi des personnages masculins dont certains

¹⁸⁸⁴ Fiorini 2007, p. 109 : « Les deux déesses [Aphrodite et Héra], pareillement honorées, mais l’une à l’origine plus par les indigènes, l’autre plus par les Grecs, et liées l’une à la pratique de la prostitution sacrée l’autre à des rites de type matrimonial, sont encore vénérées à cette époque à Gravisca dans deux *sacella* distincts, qui seront toutefois dès la période suivante, et jusqu’à la disparition du sanctuaire, réunis en deux bâtiments accolés appartenant au même complexe. » Sur le site, cf. aussi Fiorini 2005, Fortunelli 2007 et Torelli 2004.

¹⁸⁸⁵ Breton 2000, p. 825-828. Sur les Marindanim, cf. aussi van Baal 1966.

¹⁸⁸⁶ Notamment à Rome, cf. Lugand 1930. Sur la prostitution sacrée (hiérodulie) comme forme de sociabilité, cf. Maffesoli 1984.

présentent des traits satyresques. Le buste est de même fortement incliné vers l'avant, les membres inférieurs sont pliés et les membres supérieurs sont ouverts. Les mains sont extraverties et invitent le personnage masculin positionné en avant. Le personnage féminin inviterait ce dernier, par sa posture, à un accouplement.

III.A.4.4.2.5.7. Enchaînements : ces variations constituent-elles des moments d'une même danse orgiastique ?

Par la mise en série des postures et l'étude des moments auxquels elles renvoient, il est possible de proposer un emplacement pour les différentes variations masculines à l'intérieur de la danse orgiastique. Ces variations constituent des éléments-clés et ponctuels de cette dernière.

Ainsi la libation, comme déjà relevé à partir des éléments disponibles, peut être rattachée à un moment préliminaire de la danse. Tandis que les travestissements, postures marginales, imitations animales et pratiques sexuelles, en raison de la haute performance corporelle qu'ils impliquent et de leur exubérance, relèvent d'une phase finale (cf. tableau n° 10 ci-dessous). La danse parmi les vases ne rentre pas dans le champ de la même danse orgiastique : les postures représentées sont exceptionnelles dans l'iconographie de la danse orgiastique genrée masculine. Nous la considérons donc à part. Elle devait constituer un rituel particulier dont nous ne rencontrons pas de parallèle dans l'iconographie méditerranéenne contemporaine.

Etape	Moment	Variations
Préliminaire I	Mise en danse du corps	Libation
Préliminaire II	Avancée dans la danse	Libation
Intermédiaire I	Course	
Intermédiaire II	Rencontres	
Finale	Gesticulation intensive et extase	Travestissement / postures marginales / imitations animales / pratiques sexuelles.

Tableau n° 10 – Moments de la danse orgiastique masculine.

III.A.4.4.2.6. Variations féminines.

Les danses orgiastiques genrées présentent ainsi des postures similaires, que ce soit en contexte féminin et masculin, ce qui révèle des rites similaires. Le miroir n° 109 (ill. 166) permet d'illustrer que même les petits joueurs de double flûte, d'ordinaire masculins, sont, dans l'iconographie orgiastique féminine, désormais féminins. La non-mixité, jusqu'aux musiciens, indique un cloisonnement strict des rites. Le nombre non négligeable de représentations de danse orgiastique féminine, contrairement à la Grèce, permet d'attester de l'importance accordée aux individus féminins. Contrairement aux Grecs, nous savons que les femmes avaient un statut différent et plus avantageux. Cependant, le fait même de les représenter marque, certes leur importance sociale¹⁸⁸⁷, mais surtout un statut sur lequel il conviendra de revenir et que les variations relevées dans l'iconographie orgiastique genrée permettent d'apercevoir.

III.A.4.4.2.6.1. Mains et gesticulations.

Jacques Heurgon a relevé sur la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes à Tarquinia le traitement alambiqué des mains du personnage féminin situé dans la partie gauche (ill. 481). L'auteur rapproche ce traitement aux gestuelles asiatiques, et en particulier indonésiennes, qui relèvent de la virtuosité tant les mains sont contraintes dans un but narratif¹⁸⁸⁸. Sans prétendre que le traitement des mains du personnage soit véridique, la contorsion représentée, qui dénote par rapport au traitement de l'ensemble du corps, met en effet l'accent sur le mouvement éventuel des mains et l'efficacité des gestes. Dans les danses de type orgiastique genré, ce sont les personnages féminins qui présentent une gestuelle plus alambiquée et expressive, et ont l'apanage d'une telle gestuelle. Les membres inférieurs sont alors joints, comme l'illustre le bronze n° 032 (ill. 577), et seuls la tête et les membres supérieurs sont mis en mouvement. Si l'on recoupe l'ensemble des scènes, ce mouvement présente d'ailleurs une gradation que les bronzes n° 032, n° 029 (ill. 578) et n° 038 (ill. 215)

¹⁸⁸⁷ Jacques Heurgon en effet souligne qu'elles possédaient un prénom, alors que les Grecques n'en possédaient pas. Cf. Heurgon 1978, p. 96-103. L'épigraphie nous indique que le nom de la mère s'ajoutait celui du père. Le fait qu'elles participaient aux mêmes activités que les hommes tels que les banquets où elles s'allongeaient avec leur mari sur les banquettes ou activités publiques ou privées a contribué à diffuser auprès des Grecs une mauvaise réputation à leur sujet. Sur ce point, cf. aussi Liébert 2006, p. 73 et suiv.

¹⁸⁸⁸ Heurgon 1979, p. 96-103.

permettent selon nous de comprendre. Le premier présente en effet une gesticulation mesurée. Les membres supérieurs notent une légère asymétrie et la tête est tournée d'un côté. Sur le second bronze, le buste tend désormais à s'incliner d'un côté, de même que la tête. Les membres supérieurs sont symétriques. Le troisième bronze présente la même inclinaison du buste et de la tête. Cependant les avant-bras sont désormais franchement ramenés vers les intérieurs, ce qui crée un fléchissement important des membres supérieurs. Dans ce cadre, le bronze n° 063 (ill. 579) est à rapprocher du bronze n° 032, de même que les deux figures féminines centrales sur la paroi droite de la tombe n° 495 dite des Jongleurs à Tarquinia (ill. 580). Ces dernières, par le contexte iconographique dans lequel elles s'insèrent, doivent nous permettre de comprendre le moment qui se joue, ainsi que le rituel.

Les deux personnages se font face. Les membres inférieurs sont joints. Les membres supérieurs sont fléchis et levés en avant du corps. Les bras sont obliques vers le bas et l'extérieur. Les avant-bras sont obliques vers le haut et ramenés vers l'intérieur. Les mains sont ouvertes et pliées de manière à former un angle droit avec l'avant-bras. Elles s'inscrivent devant le visage et les paumes sont tournées vers le haut. Les deux personnages sont de part et d'autre d'un musicien central – masculin en raison du vêtement porté maintenu sur une seule épaule. Comme l'a bien souligné Francesco Roncalli, l'instrument tenu, une syringe, est exceptionnel dans l'iconographie étrusque¹⁸⁸⁹, mais pourrait relever d'une pratique dionysiaque particulière¹⁸⁹⁰. Les travaux de Philippe Borgeaud sur le mythe du dieu Pan en effet ont mis en lumière un type de danse dionysiaque guidé par la figure du dieu Pan¹⁸⁹¹. Cette danse se caractérisait par l'exécution d'une ronde par des nymphes, au centre de laquelle se tenait Pan avec une syringe. La restauration d'une terre cuite découverte dans l'ancre corycien de Delphes (ill. 581 et 582) et menée sous la direction d'Alain Pasquier permet de comprendre les modalités d'exécution de cette danse, ou du moins sa phase préliminaire¹⁸⁹². Les nymphes représentées sur la terre cuite sont postées autour du dieu Pan, et attendent le jeu de ce dernier¹⁸⁹³. Dans la tombe des Jongleurs, les personnages féminins sont postés de manière tout à fait semblable. Seuls les membres supérieurs sont en mouvement. Le caractère figé des personnages, contrairement aux bronzes n° 032 (ill. 577),

¹⁸⁸⁹ Roncalli 2006, p. 414-415. Nous le notons aussi sur la stèle de la Certosa (cf. Partie I).

¹⁸⁹⁰ La syringe aurait été inventée par le dieu Pan. Cf. Borgeaud 1979, p. 79 et Pausanias, *Description de la Grèce*, VIII, 38, 11.

¹⁸⁹¹ Borgeaud 1979, p. 134-135.

¹⁸⁹² Pasquier 1977.

¹⁸⁹³ Borgeaud 1979, p. 134 : « La relation qui va unir le dieu à la ronde apparaît surdéterminée par l'image de la roue. Celle-ci non seulement annonce le mouvement circulaire d'une danse, elle précise encore quelle musique l'accompagnera : celle de la syringe, qui pour l'instant se tait, comme les danseuses sont immobiles. »

n° 029 (ill. 578) et n° 038 (ill. 215), indiquerait une phase préliminaire. En Arcadie, la danse de Pan était réservée aux chœurs de jeunes gens non mixtes, à savoir aux chœurs de jeunes garçons et aux chœurs de jeunes filles. Elle revêtait une dimension initiatique. L’empreinte dionysiaque, du fait de la nature de Pan, est de plus indéniable¹⁸⁹⁴. L’ambivalence de Dionysos et son statut marginal rend son invocation adéquate aux rites de passage des adolescents et jeunes adultes. Dans la tombe des Jongleurs, il est à noter la rousseur des deux personnages féminins postés autour du musicien. Adeline Grand-Clément a relevé l’importance de cette teinte dans ses travaux sur la couleur en Grèce, ainsi que sa marginalité¹⁸⁹⁵. La rousseur renvoie à la fougue et à la sauvagerie. Elle peut être apportée à la chevelure par la teinte, ce que nous pensons dans le cas des deux personnages de la tombe des Jongleurs. Le personnage masculin allongé au banquet sur le fronton de la paroi du fond de la seconde chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (ill. 251) permettrait d’attester selon nous de l’existence d’une coloration rituelle des cheveux, en blond ou en roux. Dans l’image, l’homme en question a la chevelure rousse, alors que la barbe est noire. Dans le cas d’une rousseur naturelle, la barbe, elle aussi, aurait été de teinte rousse.

III.A.4.4.2.6.2. Liaison par le manteau.

L’amphore n° 199 (ill. 583) présente un type de danse remarquable par la liaison que présentent les personnages au niveau de leur tunique. Ceux-ci tendent ainsi à se fondre visuellement. Les membres supérieurs gesticulent et sont représentés dans des postures qui rattachent les personnages à des phases avancées, voire finales d’une danse orgiastique. Ces acteurs sont vêtus d’une longue tunique accompagnée d’un manteau maintenu sur les membres supérieurs. La liaison des étoffes donne l’impression que les personnages revêtaient un même vêtement, ce que le traitement de la partie supérieure des corps dément cependant. D’un point de vue chorégraphique, nous aurions tendance à considérer que cet élément visuel tend à renchérir l’exubérance des mouvements suggérés. En effet, dans les tournolements violents et rapides, le bas des tuniques s’amplifient et, si les personnages sont à proximité les uns des autres, se touchent, allant jusqu’à se confondre dans l’œil d’un observateur¹⁸⁹⁶. Le

¹⁸⁹⁴ Id., p. 15-40.

¹⁸⁹⁵ Grand-Clément 2011, p. 313-316.

¹⁸⁹⁶ Ce sont les conclusions auxquelles nous sommes parvenues à la suite d’échanges avec des danseurs professionnels auprès du Centre National de la Danse.

partage d'une même étoffe a été relevé dans l'iconographie grecque des ménades, par Marie-Christine Villanueva-Puig, offrant ainsi l'élément de comparaison le plus probant¹⁸⁹⁷.

III.A.4.4.2.6.3. Rite du phallus.

La disposition de deux personnages féminins gesticulant de part et d'autre d'un phallus géant posé sur un piédestal sur l'amphore n° 248 (ill. 328) force le rapprochement avec des scènes analogues de l'iconographie grecque contemporaine. Le phallus, comme Robert Turcan l'a démontré par exemple, est souvent associé aux cultes dionysiaques dans lesquels il est présent. Il est alors utilisé mais caché, ou éventuellement montré à des moments bien particuliers¹⁸⁹⁸. Le phallus était aussi exposé lors de phallophories, processions en l'honneur de Dionysos dans lesquelles un sexe masculin de taille imposante était présenté et transporté¹⁸⁹⁹. Plusieurs représentations permettent d'attester ce que Marie-Christine Villanueva-Puig relève dans les rites orgiastiques féminins, à savoir la présence d'une effigie dionysiaque ithyphallique. Sur une coupe à figures rouges conservée à Berlin (ill. 483), plusieurs figures féminines sont représentées dans des postures orgiastiques tels des ménades. Certaines tiennent d'ailleurs des thyrses tandis que d'autres déchiquètent des animaux. Sur l'une des deux faces, une effigie de Dionysos est représentée. Elle est pourvue, tel un monument cultuel, d'étoffes, de guirlandes, et autres objets. La face B de l'amphore n° 248 accueillerait donc une scène de rituel lié à un culte dionysiaque du phallus. Les personnages féminins de part et d'autre sont engagés dans des postures de danse soutenues, et se répondent. La scène doit être comprise avec celle accueillie sur la face A, à savoir deux satyres qui gesticulent de part et d'autre d'un cratère monumental posé au sol. Elle rappelle en tout point le rituel du cratérisme provenant de Grèce de l'Est, mais ici exécuté dans la sphère

¹⁸⁹⁷ Villanueva-Puig 2009, p. 123-suiv. et la bibliographie antérieure indiquée, p. 124-suiv. L'auteur relève la liaison par le manteau, dans un contexte dionysiaque. Cf. p. 132 : « L'amphore de Londres pourrait représenter deux ménades au milieu de satyres dansant. Leur attitude serait le reflet d'un geste cultuel. Le mélange d'éléments mythiques et culturels caractérise souvent la peinture de vases et tout spécialement l'iconographie dionysiaque. D'ailleurs, celle-ci a peut-être conservé la trace d'une autre pratique proche de ce qu'évoque le thème de la procession sous le même manteau ». La scène peut aussi revêtir un caractère sexuel et constituer une représentation d'amour homosexuel féminin. Cf. Id., p. 128-129. Citons aussi Scheid et Svenbro 2003 où la question de la portée rituelle du tissage, et surtout du partage d'une même étoffe est affrontée. Cf. en particulier p. 73-75. Sur la représentation du manteau et du couple dans le monde méditerranéen et en particulier dans le monde grec, cf. Arrigoni 1985. Sur le manteau comme indication de statut familial, cf. Pace 2014.

¹⁸⁹⁸ Sur la place et le traitement du phallus dans les mystères dionysiaques, cf. aussi Turcan 1960. Cf. aussi Kloocke-Thouard 2015, p. 323 : « Le Phallus, cette idole obscène et hideuse, qui reparait sans cesse dans tous les cultes sacerdotaux ; le phallus, transmis aux Grecs par l'ancienne théocratie pélagique, ou venu d'Égypte en Grèce, fut d'abord surmonté d'un visage d'homme ; bientôt l'organe indécent fut retranché, et le Phallus ne différa des autres statues que dans les rites mystérieux. »

¹⁸⁹⁹ Sur ce point, une mention existe chez Athénée, *Deipnosophistes*, XIV, 622b.

dionysiaque. La présence de ces personnages en miroir de la scène féminine enlève tous doutes quant à l’empreinte dionysiaque de la scène et au ménadisme qui est évoqué.

III.A.4.4.2.6.4. Danse devant un autel.

La posture accueillie sur la face A de l’amphore n° 237 (ill. 309) renvoie au moment final et orgiastique d’une danse. Les membres inférieurs sont bondissants, et les membres supérieurs asymétriques et extravertis. La scène se déroule autour d’un autel, que l’on identifie par sa forme rectangulaire, mais aussi par la présence d’une plinthe inférieure, et d’une seconde sommitale. La partie supérieure accueille des volutes de part et d’autre de ce qui apparaît de toute évidence comme des flammes. L’autel accueille ainsi un brasier. Sa présence dans l’image renvoie à une sphère religieuse¹⁹⁰⁰, de même que la guirlande positionnée en hauteur dans le champ de l’image¹⁹⁰¹. La représentation d’un végétal serpentant dans la partie droite de l’image et que l’on peut aisément identifier comme du lierre permet de relier la scène à la sphère dionysiaque. La présence d’une scène de banquet sur la face B finalise de rattacher la face A à la consommation du vin, et ainsi à la sphère dionysiaque. L’objet est donc remarquable puisqu’il permet de penser que la danse orgiastique liée à la sphère dionysiaque présentait une phase autour d’un autel. Cependant, la présence d’une scène de banquet peut nous amener à nous interroger sur le moment du banquet. Était-il pratiqué avant la danse autour de l’autel, ou après ? Les deux possibilités sont envisageables, l’autel étant considéré comme un moyen de communication entre les hommes et les divinités, et le cadre du banquet étant un espace de communion par la consommation de vin entre les hommes et avec les divinités invoquées. L’autel, qui permet la communication, renverrait à une phase préliminaire. Ce que nous relevons toutefois c’est le caractère particulièrement rapide et soutenu de la posture du personnage féminin. Est-il possible d’avancer que les deux épisodes représentés soient contemporains ?

Alors que le personnage féminin danse autour de l’autel, le personnage masculin représenté à gauche sur l’image lève sa coupe à vin dans un geste proche de celui d’une dédicace ou d’une libation, comme l’illustre par exemple un médaillon de coupe à figures rouges conservé au musée archéologique de Tarquinia (ill. 584). La danse autour de l’autel était-elle pratiquée en

¹⁹⁰⁰ Sur l’autel comme signe religieux dans l’image, cf. Frontisi-Ducroux 2013.

¹⁹⁰¹ Sur la guirlande comme signe religieux, cf. les travaux de Germaine Guillaume-Coirier, et en particulier Guillaume-Coirier 1995.

même temps que le banquet représenté sur la face B ? Les deux faces étant isolées l'une de l'autre, il est difficile d'avancer avec certitude que l'un et l'autre moment suggéré dans l'image se soient suivis. Nous ne relevons que la non-mixité des scènes. Si celles-ci avaient été contemporaines, le banquet aurait probablement été mixte. Or, ce sont exclusivement deux personnages masculins qui sont allongés, et ceci sur le modèle du *symposion* grec. La coupe levée haut fait écho de manière indubitable selon nous à la libation rituelle et plus généralement à la dédicace religieuse. La face B accueille ainsi une image masculine, qui fait pendant à la dédicace, celle-ci féminine, représentée sur la face A. Nous aurions ainsi deux types de dédicace, ceux-ci genrés. Le vin serait un apanage et un moyen de dédicace masculins. Les pratiques autour de l'autel seraient en revanche un moyen de dédicace féminin.

III.A.4.4.2.6.5. Enchaînements : ces variations constituent-elles des moments d'une même danse orgiastique ?

A partir des postures et des moments auxquels ces dernières renvoient, nous avons tenté de proposer un emplacement à l'intérieur de la danse orgiastique pour chaque variation féminine. Il s'avère que les gestuelles alambiquées, les rites du phallus et les danses devant un autel faisaient partie de rituels particuliers que l'on situe en marge, ceci à partir de l'étude la gradation que nous relevons (cf. tableau récapitulatif n° 11, ci-dessous). Peut-être qu'ils étaient exécutés ponctuellement au cours des danses orgiastiques. Cependant, les différences de gradation laissent supposer qu'il s'agit bien de rituels différents ou annexes. La liaison par le vêtement est en revanche la seule marginalité féminine que nous pouvons situer. Le traitement du vêtement sur l'amphore n° 199 (ill. 583) et l'amplitude des corps renvoient ainsi à une phase intermédiaire avancée et finale.

Etape	Moment	Variations
Préliminaire I	Mise en danse du corps	
Préliminaire II	Avancée dans la danse	
Intermédiaire I	Course	
Intermédiaire II	Rencontres	Liaison par le vêtement
Finale	Gesticulation intensive et extase	Liaison par le vêtement

Tableau n° 11 – Moments des danses orgiastiques féminines.

III.A.4.4.3. Les chœurs orgiastiques

III.A.4.4.3.1. Définition et critères de délimitation.

Nous entendons par chœurs orgiastiques les personnages féminins et masculins rassemblés qui d'ordinaire alternent régulièrement et sont engagés dans des postures que nous distinguons comme orgiastiques. Nous entendons par mixité une égale répartition des personnages masculins et des personnages féminins dans la danse. Ceci exclut la présence ponctuelle d'un genre parmi des acteurs d'un genre majoritaire, comme dans la tombe n° 506 dite des Vases Peints à Tarquinia (ill. 488 et 499) où seule une joueuse de crotales accompagne les danseurs masculins. La mixité que présentent ces chœurs n'est pas inconnue de l'iconographie grecque mais elle y apparaît dans des contextes bien précis. La danse orgiastique mixte est celle qui réunit en effet satyres et ménades, à partir des années 550-530 avant J.-C. en Grèce. Lorsque les ménades sont en transe cependant, elles dansent individuellement. Lorsque celles-ci ne sont pas en transe, elles interagissent avec les satyres qui les accompagnent, comme l'illustre un cratère en calice à figures rouges attribué à Euphronios et conservé au musée du Louvre à Paris (ill. 585)¹⁹⁰². Les premières images de mixité humaine en Grèce apparaissent dans la céramique corinthienne, parallèlement à l'abondance iconographique des satyres et des ménades. Les personnages féminins peuvent rester numériquement en minorité. Ils sont nus, contrairement aux personnages masculins qui revêtent toujours leur costume rembourré (ill. 609)¹⁹⁰³. Dans la céramique attique, les personnages féminins sont de même présents mais, contrairement à l'iconographie corinthienne, ils sont habillés, comme l'illustre une amphore à figures noires datée entre 560 et 530 avant J.-C. (ill. 606). Autour des années 500 avant J.-C., nous notons une mixité dans les scènes de *komos* grec. Les personnages féminins sont alors considérés comme des hétaires que les personnages masculins, sur le modèle des pratiques satyresques, approchent, courtisent et séduisent. Un *stamnos* à figures noires attribué au peintre de Michigan et conservé à Los Angeles (ill. 587) accueille à la fois sur sa panse et son épaule des scènes de

¹⁹⁰² Delavaud-Roux 1995, p. 151-195. Sur l'amphore, cf. en particulier p. 155.

¹⁹⁰³ Cf. aussi le cratère corinthien daté de 570 avant J.-C. et conservé au musée archéologique de Bari (ill. 477).

komos dans lesquelles hommes et femmes alternent régulièrement. Les personnages masculins portent des vases liés à la consommation du vin, et dans certains cas une lyre. Les personnages féminins sont caractérisés par le port et la manipulation de trois instruments particuliers : l'*aulos*, la cithare et les crotales. Les postures masculines et féminines, qui tendent à être particulièrement bondissantes, sont remarquables du fait qu'elles ne trouvent de parallèles que dans l'iconographie des satyres et des ménades. Ceci amène à y voir une correspondance symbolique. Les personnages féminins, dans l'iconographie du *komos*, sont des courtisanes et non des épouses dont le statut est ainsi, comme les ménades, en marge des rapports normés entre féminin et masculin en Grèce.

Dans l'iconographie étrusque, les postures adoptées dans les chœurs orgiastiques sont en tous points identiques à celles que l'on rencontre dans les danses orgiastiques genrées. Nous avons relevé le caractère initiatique de ces dernières. Les correspondances de postures et la mise en série des contextes iconographiques nous laissent supposer que les chœurs orgiastiques correspondent à la rencontre des personnages féminins et masculins qui s'initient préalablement dans le cadre de rites initiatiques. Les rites genrés pourraient être le lieu d'apprentissage des gestes et mouvements qui sont mobilisés ensuite dans le cadre des chœurs orgiastiques. Ces chœurs offrent dans un second temps un cadre particulier aux gestes de séduction – que nous étudierons ici –, aux danses de couples et aux unions en tout genre. Comme nous l'avons noté à partir de la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes à Tarquinia (ill. 71), alors qu'un personnage féminin vêtu de ce que Larissa Bonfante interprète comme un vêtement aristocratique ouvre une danse de type orgiastique autour d'un cratère monumental, un couple de jeunes danseurs bondissent ensemble, se répondant harmonieusement. Nous avons proposé de voir un rite matrimonial dans lequel la danse viendrait sceller l'union sociale entre deux jeunes individus. Cette danse particulière, menée sous le patronage et en l'honneur de Dionysos, devait faire l'objet d'exercices réguliers en vue de sa bonne exécution en temps voulu. Il nous apparaît que les chœurs orgiastiques étrusques devaient ainsi être, comme les danses liées mixtes, le cadre de rencontres hétérosexuelles, d'attitudes de séduction et éventuellement d'unions. Se sont ainsi les rapports entre les individus qui se jouent. La différence de statut des femmes en Grèce et en Etrurie ne permet pas d'appréhender les chœurs orgiastiques étrusques à la lumière des scènes de *komos* grec dans lesquelles les femmes sont des courtisanes. Ces dernières ne sont pas en mesure de résister aux avances des convives masculins pour qui elles doivent être toujours disponibles. L'iconographie étrusque tendrait en revanche, par les postures et les gestes de refus féminins

que nous relevons, à faire écho aux scènes de danse dionysiaque composées de satyres et de ménades qui repoussent ou accueillent les assauts de leur camarades.

III.A.4.4.3.2. Mise en séquences.

La mise en série des scènes de chœurs orgiastiques a révélé quatre phases que nous présentons ici. Ces dernières étant le cadre d'un jeu de séduction entre les différents participants, nous relevons une phase d'approche, une phase intermédiaire d'acceptation de l'invitation à la danse et à l'union, une phase intermédiaire de refus de cette même invitation, et enfin une phase finale dans laquelle s'exprime et se manifeste l'union de deux acteurs. Nous ne relevons pas de phase préliminaire. Les côtoiements féminins et masculins dans la danse s'expriment au travers de phases intermédiaires et finales. Dans ce cadre, et étant donné que des phases préliminaires sont en revanche présentes dans les danses orgiastiques genrées, est-il possible d'envisager que les chœurs orgiastiques étaient précédés de danses genrées et que les personnages féminins et masculins se rencontraient dans un second temps ? Doit-on plutôt imaginer que les premiers temps de la danse étaient ouverts par un autre type de rituel, comme le banquet, qui échauffait les corps et les esprits avant que les participants ne rentrent dans la danse ?

Les postures d'approche ont été définies par correspondance et de manière relative par rapport aux postures finales et intermédiaires, ceci à partir de l'analyse typologique que nous avons entreprise et de la position des musiciens dans l'image. Ainsi, nous avons relevé que les postures à la cadence limitée et mesurément extravertie, comme sur la face D du relief n° 428 (ill. 588), renvoient à des phases d'approche. Sur cette dernière par exemple, le personnage féminin avance décidément et se tient prêt à l'accueil d'un partenaire. Ce partenaire apparaît sur la face C. Le personnage féminin présente ses membres supérieurs de la manière la plus extravertie qui soit, c'est-à-dire entièrement levés, tandis que le personnage masculin se tient prêt à l'accueillir, épousant ainsi une posture d'invitation, comme le personnage féminin sur la face précédente. La face D accueille de nouveau le personnage féminin qui est représenté les membres supérieurs levés de part et d'autre de sa tête. Il est accompagné d'un joueur de double flûte. Enfin, la face D accueille deux personnages, l'un féminin, l'autre masculin, tous deux engagés dans la posture la plus extravertie, constituant ainsi la phase de danse la plus avancée sur le relief étudié. Sur l'objet, nous relevons que les scènes qui accueillent un musicien sont positionnées en miroir. Le joueur d'instrument à corde marque une phase

préliminaire, tandis que le joueur d'instrument à vent, qui a d'ailleurs lâché son instrument pour danser, accompagne une posture finale. Les deux autres scènes sont de fait aussi positionnées en miroir : l'une constitue une phase intermédiaire dans la mesure où le personnage masculin s'approche du personnage féminin qui affiche des signes d'ouverture évidents, et l'autre constitue la mise au diapason par la danse des deux acteurs.

III.A.4.4.3.2.1. Phase intermédiaire I : approche et invitation.

Par approche, nous entendons la phase préliminaire qui consiste à s'approcher d'un personnage et à effectuer différentes manœuvres pour attirer son attention. Nous avons relevé la face D du relief n° 428 (ill. 588). L'exemple le plus probant est certainement celui de la paroi gauche de la tombe n° 501 dite Cardarelli (ill. 170) sur laquelle un personnage masculin accompagné d'un petit joueur de double flûte s'avance en levant une coupe à vin en direction d'un personnage féminin entouré de deux petits personnages. Ce dernier est représenté dans un pas de danse : le membre inférieur porté en avant est plié et levé haut. L'étude du fronton de la paroi du fond de la deuxième chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (ill. 251) ainsi que celle de la paroi du fond de la tombe n° 506 dite des Vases Peints (ill. 76) nous laisse penser que la coupe, le vin et sa consommation constituaient un moyen de séduction. Sur la paroi du fond de la tombe des Vases Peints en effet, nous relevons un couple au banquet. Le personnage féminin et le personnage masculin sont allongés l'un à côté de l'autre. Ils se regardent et sont représentés dans des gestes variés. Ils échangent. L'étude la plus récente, celle de Glenys Davis en 2006, voit une scène d'échange sous le prisme de l'érotisme, et constituerait une originalité étrusque par rapport au modèle grec¹⁹⁰⁴. Auparavant, Rita Benassai, Mauro Cristofani et Frederick Poulsen avaient proposé de voir un couple conjugal représenté dans un moment aristocratique où leur train de vie luxueux était mis en scène¹⁹⁰⁵. Nous aurions tendance cependant à suivre les conclusions de Bruno D'Agostino et Simonetta Stopponi selon lesquelles le couple effectuerait des gestes à connotation érotique¹⁹⁰⁶. L'épisémiotique permet de questionner la visualité de ces gestes et d'y voir un parcours visuel précis¹⁹⁰⁷. Le regard tourne en effet autour de la scène, puis sur le couple, créant ainsi un mouvement circulaire de l'œil. Ce dernier est attiré par l'élément le plus visible dans l'image : la coupe tenue par le personnage au centre de l'échange. Le regard

¹⁹⁰⁴ Davies 2006.

¹⁹⁰⁵ Benassai 2001b, p. 55, Cristofani 1989, p. 28, Poulsen 1922, p. 36.

¹⁹⁰⁶ Stopponi 1983, p. 64-66, D'Agostino 1983, p. 6-8.

¹⁹⁰⁷ Sur l'épisémiotique, revenir sur le point que nous développons *supra*, p. 42-suiv.

poursuit son cheminement sur le corps de l'homme, sur sa main droite qui est portée sous le menton du personnage féminin, puis sur le visage de la femme, sur le buste de cette dernière, sur sa main droite, dont les doigts tendent à se rejoindre et à former un cercle, et sur sa main gauche qui tient une couronne. Les gestes féminins sont représentés repliés sur l'abdomen, sur un même axe vertical, selon un procédé visuel, déjà relevé par Jean-René Jannot pour l'iconographie équestre étrusque¹⁹⁰⁸, qui permet de représenter en deux dimensions un mouvement normalement exécuté en trois dimensions. Ce procédé crée dans l'image un parcours visuel que nous relevons en ce sens : (1) l'homme tient une coupe à vin dans sa main gauche, (2) il touche le menton de la femme de sa main droite, (3) la femme ferme sa main droite – les doigts tendent à former un cercle, et (4) elle tient une guirlande dans sa main gauche. Monica Baggio a récemment étudié les gestes de la séduction dans l'iconographie attique du Ve siècle avant J.-C. et a proposé un certain nombre d'interprétations qui permettent dorénavant d'améliorer notre compréhension de la gestuelle dans l'imagerie grecque. Parmi ces interprétations, celle concernant le geste effectué par le personnage masculin et qui consiste à toucher le menton du personnage féminin permet un éclairage nouveau et de voir un geste de séduction. Ce geste constituerait en particulier une demande¹⁹⁰⁹. Dans ce cadre, comment interpréter la coupe placée au centre du couple ? Dans les relations que l'on note entre les personnages masculins et féminins dans l'iconographie tarquinienne des VIe et Ve siècles avant J.-C., cette coupe possède une fonction particulière que la tombe Cardarelli permet le mieux d'élucider. Parallèlement au motif composé du couple allongé sur une banquette, celui composé des mêmes figures mais représentées en pieds et généralement engagées dans des pas de danse orgiastique. Sur la paroi droite de la tombe n° 501 dite Cardarelli (ill. 45), des personnages masculins sont engagés dans une action différente mais que l'on doit mettre en correspondance avec la paroi gauche. Deux figures adultes sont accompagnées d'enfants et constituent deux groupes distincts de part et d'autre d'un arbuste. Sur les deux parois latérales, un personnage masculin, mis en miroir avec celui de la paroi qui lui fait face, lève une coupe à vin en direction d'un second personnage adulte qui, dans les deux cas, danse. Les deux parois doivent être comprises ensemble (ill. 180).

Le personnage masculin sur la paroi droite lève une coupe qui rappelle, comme nous l'avons vu, le jeu du kottabe. Ce jeu consiste à jeter la dernière gorgée de vin présente dans la coupe

¹⁹⁰⁸ Jannot 1986b, p. 120 et suiv.

¹⁹⁰⁹ Baggio 2004, p. 95-98.

sur une personne désirée afin de lui signifier son attirance¹⁹¹⁰. Il possède ainsi une dimension séductrice et érotique évidente. La rencontre de l'homme et de la femme sur la paroi gauche doit être étudiée en parallèle avec la scène érotique qui se joue au travers du jeu du kottabe sur la paroi droite. La coupe levée sur la paroi gauche devait avoir une fonction semblable de séduction. Bruno D'Agostino propose de voir un *komos* de type familial dans lequel l'épouse et l'époux dansent avec leur progéniture¹⁹¹¹. La coupe constituerait ainsi l'élément décisif autour duquel la famille est présentée sur la paroi gauche. Dans la tombe n° 506 dite des Vases Peints (ill. 76), la coupe créerait un premier contact, elle attirerait l'attention et exprimerait à la fois l'intérêt et le désir du personnage masculin. Le second geste, qui consiste à toucher le menton du personnage féminin, va plus avant. Le contact physique implique une demande. Dans ce cadre, l'attitude du personnage féminin doit être considérée comme la réponse qu'elle donne à l'homme qui partage sa banquette. La mise en série des gestes que le personnage féminin effectue permet de proposer des interprétations. Son premier geste consiste à refermer les doigts de manière à créer un cercle. Dans l'iconographie grecque, ce geste est connu dans la céramique à figures noires, au VI^e siècle avant J.-C. et en particulier dans les scènes composées d'Ariane et de Dionysos, éventuellement d'autres compagnes, et plus rarement de Sémélé.¹⁹¹² Ce dernier lève d'ordinaire un canthare, éventuellement une coupe à vin, tandis qu'Ariane, son épouse, lève une main et ferme ses doigts de manière à former un cercle selon un procédé identique à celui de la tombe n° 506 dite des Vases Peints, et ceci comme l'illustre une coupe à figures noires conservée à Naples (ill. 590). Ces représentations dionysiaques sont interprétées comme des scènes de mariage. Le second geste exécuté par le personnage féminin sur la paroi du fond de la tombe n° 506 dite des Vases Peints à Tarquinia consiste à tenir une couronne, ou une guirlande. Cet objet est utilisé pour matérialiser une union avec une divinité et peut, dans ce cadre, être utilisé entre plusieurs individus. Il est ainsi possible de voir la séquence suivante : (1) acte de séduction, ouverture de l'échange, l'homme tente d'attirer l'attention de la femme, (2) acte de séduction poussé

¹⁹¹⁰ Lissarrague 1987a, p. 78.

¹⁹¹¹ D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 29 et p. 36.

¹⁹¹² Sur la coupe à figures noires conservée à Naples, cf. Villanueva-Puig 2009, p. 141-suiv. Sur l'identité du personnage féminin, cf. Id., p. 149-150 : « En conséquence, je reconnâitrais sur la coupe une opposition déjà rencontrée entre Dionysos accompagnée d'une femme unique et de compagnes plurielles. Sur les exemples précédents, le dieu était auprès de l'épouse-amante Ariadne. Ici, il apparaît face à sa mère Sémélé. Celle-ci est à nouveau présente, identifiée par une inscription comme Sémélé ou Thyoné sur quelques vases à figures noires. Sur l'autre face du vase, il est accompagné de trois ménades ».

plus avant, demande, (3) réponse de la femme, acceptation de l'union, et (4) officialisation de l'union¹⁹¹³.

Dans ce cadre, et alors que Bruno D'Agostino y voit un *komos* de type familial¹⁹¹⁴, nous verrions l'approche d'un personnage masculin en direction d'un personnage féminin qui est en train de danser. Il est difficile de distinguer avec certitude les liens qui unissent ces deux personnages. Seules l'approche et la tentative de séduction de la part du personnage masculin sont perceptibles. Le personnage féminin, qui fait écho à celui qui danse et exécute des mouvements d'esquive face à la goutte que s'apprête à lancer le personnage à droite sur la paroi droite, danse et pourrait de même esquiver ou retarder l'approche du personnage masculin. Il n'est pas garanti enfin que les petits personnages qui accompagnent les deux adultes soient leurs enfants. Ceux qui entourent la femme tiennent différents ustensiles tels qu'un miroir et une ciste qui pourraient faire écho, comme Françoise-Hélène Massa-Pairault l'a relevé à travers les objets suspendus sur les arbustes représentés sur les parois de la première chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (ill. 252, 314, 315 et 655), à la toilette du personnage et permettent de caractériser à la fois son statut et son genre¹⁹¹⁵.

Parallèlement à cet exemple exceptionnel, nous relevons des scènes dans lesquelles certains acteurs présentent des gestes d'invitation, tandis que les destinataires ne présentent aucune réponse quelconque telle que refus ou acceptation. Sur l'un des petits côtés du relief n° 430 (ill. 59), nous relevons en effet qu'un couple est engagé dans des postures différentes mais qui se répondent. Le personnage féminin présente une posture mesurément extravertie. Les membres supérieurs sont asymétriques. Les mains sont dirigées vers l'intérieur mais les

¹⁹¹³ Dans ce cadre, la couronne apparaît donc comme un objet qui officialise une union. C'est d'une couronne que se coiffent les banqueteurs à l'ouverture d'un banquet, sur le modèle du *symposion* grec, et ceci afin de marquer leur communion avec les divinités invoquées. Rappelons aussi les travaux d'Arnold van Gennep sur ces objets circulaires qui se prêtent particulièrement aux rituels. Cf. *supra*, p. 197. Il apparaît, à partir du fronton de la paroi du fond de la seconde chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (ill. 251) que la confection de ces couronnes rituelles était l'apanage des personnages féminins ce qui laisse supposer un statut particulier conféré à ces individus. La confection de ces couronnes apparaît de plus comme une prérogative féminine comme l'est, dans la tombe de la Chasse et de la Pêche, la consommation du vin pour les personnages masculins. Nous retrouvons ainsi cette opposition entre tissage pour les femmes, et consommation du vin pour les hommes, que l'on note en Grèce et qui semble prendre une dimension particulièrement rituelle en Etrurie.

¹⁹¹⁴ D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 29 et p. 36.

¹⁹¹⁵ Cf. Massa-Pairault 1992, p. 86 : « I rami degli alberi del *lucus* nel quale i giovani danzatori eseguono il *ludus* portano ex voto che per lo più si riferiscono al *mundus muliebris* : oggetti da toilette come una cista e uno specchio. Questi elementi permettono di identificare il *lucus* con quello di Afrodite, divinità cui allude, forse, anche il tipo di alberi rappresentati. Romanelli propone infatti di riconoscervi dei mirti, cioè l'albero stesso di Venere Mirtea (Murcia). Bisogna arguire dunque che il *ludus* dei giovani è eseguito proprio in onore di Afrodite e che è proprio il senso delle *laudes* alla dea che l'artista ha voluto illustrare. »

paumes sont tournées vers les extérieurs. Le corps présente un retournement. Les deux personnages se regardent, le personnage masculin présentant de même un retournement. Ce dernier allonge le membre supérieur qu'il porte en arrière en direction du personnage féminin. Sa main est à la verticale vers le bas et la paume est tournée vers l'extérieur. Le traitement de ce membre supérieur implique nettement une invitation comme nous l'avons noté précédemment pour l'iconographie satyresque. Contrairement à cette dernière cependant, l'avant-bras est à l'horizontale et la main est orientée vers la partie supérieure du corps, ce qui laisse imaginer une invitation à la danse, plutôt qu'à une interaction sexuelle comme la direction de la main vers le postérieur le laisserait suggérer. Le membre supérieur porté en avant est ramené devant le buste. La main est levée et la paume est tournée vers l'extérieur, en direction du personnage féminin, ceci dans un geste d'accueil. Le personnage masculin nous apparaît ainsi inviter le personnage féminin qui ne semble pas répondre, mais au contraire prendre connaissance de la demande.

III.A.4.4.3.2.2. Phase intermédiaire II : acceptation de l'invitation.

Nous distinguons les phases intermédiaires à partir des interactions que nous notons entre les personnages. Ces phases sont caractérisées par la présence de gestes d'invitation auxquels répondent les personnages invités. La première réponse que nous relevons est celle de l'acceptation, qu'illustre la face A du relief n° 471 (ill. 15). Les deux personnages à gauche et au centre sur l'image sont engagés dans des gestes qui se répondent. Celui à gauche, de sexe masculin exécute un geste de demande, à l'image des satyres comme nous avons pu le relever. Ainsi, le buste du personnage est incliné vers l'avant. Les membres supérieurs sont portés en avant, en direction du personnage féminin représenté au centre de l'image. Celui dirigé vers le haut est plié en angle droit, mais surtout la main est ouverte vers le second personnage. Le membre supérieur dirigé vers le bas est peu fléchi. La main est à la verticale vers le bas. La paume est tournée vers le second personnage. La posture rappelle en tout point celle du *Phersu* représenté sur la paroi gauche de la tombe n° 518 dite du Coq à Tarquinia (ill. 12). Le second personnage répond au geste du premier. Son corps présente un retournement. Le membre supérieur porté vers le bas est fléchi et vient porter la main en face de celle du premier personnage. La main est oblique vers le bas et positionnée parallèlement à celle du second personnage. La paume est tournée vers celle de ce dernier. La mise en parallèle constitue une harmonisation et ainsi une acceptation. Nous relevons cette même harmonisation sur les reliefs n° 452 (ill. 169) et n° 455 (ill. 67). Sur la face C de ce dernier en

particulier, les deux personnages adultes rejoignent leur main au centre de l'image. Elles s'emboîtent : l'une est orientée vers le bas, l'autre vers le haut.

III.A.4.4.3.2.3. Phase intermédiaire III : refus de l'invitation.

La seconde réponse que nous relevons est celle du refus. Le personnage destinataire des gestes d'invitation exprime ainsi, par la posture et la gestuelle, son refus d'accompagner le personnage demandeur. Sur l'un des deux petits côtés de l'urne n° 430 (ill. 59), deux personnages sont engagés dans des gestes qui se répondent. Leur corps à la fois s'opposent et se font face. Les membres inférieurs s'opposent, tandis que les bustes sont de face. Les têtes, en opposition avec les membres inférieurs, se font face : les deux personnages se regardent. Les gestes exécutés se répondent, créant ainsi une sorte de dialogue visuel entre les deux personnages. Le personnage féminin, à gauche sur l'image, invite par ses gestes le personnage masculin positionné à droite sur la même image. Ainsi les mains sont tournées vers les extérieurs. En particulier celle portée en arrière est dirigée vers le haut et oblique vers le bas en direction du personnage masculin. La paume est tournée vers le haut. La main dirigée vers le bas est extravertie et est prête à accueillir, comme nous l'avons déjà souligné, le personnage masculin. Ce dernier geste vient compléter et accentuer le premier. Le personnage masculin répond par la négative et oppose un refus. La main portée vers le haut renvoie en effet à un geste d'arrêt. Elle est oblique vers le haut et l'intérieur et la paume est tournée vers l'extérieur. Elle vient contrecarrer à la même hauteur le geste du personnage féminin. Il s'agit du même geste que Françoise-Hélène Massa-Pairault relève, bien que sur une œuvre un plus tardive, sur un sarcophage en *nenfro* du IV^e siècle avant J.-C. et conservé au musée archéologique de Tarquinia (ill. 594)¹⁹¹⁶. C'est ce geste d'arrêt qui marque son refus, et que nous retrouvons auprès du personnage féminin sur la face B d'une amphore déjà relevée (ill. 11). Sur cette dernière d'ailleurs le personnage féminin tourne sa main portée en avant vers l'extérieur, indiquant ainsi sa volonté d'échapper à son assaillant. Ce geste est celui que prend la main portée en avant sur le personnage représenté sur le relief ici étudié. Ce dernier exprime ainsi sa volonté d'aller à l'opposé du personnage féminin et, en quelque sorte, d'échapper à ses avances.

¹⁹¹⁶ Massa-Pairault 1997, p. 336 : face à un serpent ailé agressif, « [...] Hermès Psychopompe (certainement *Turms Aitas*, le serviteur d'Hadès) lève la main en signe d'apaisement et sans doute pour inviter l'animal à écouter les *hiéroï logoi*, le texte du rituel achéronique inscrit sur le *volumen* que la défunte vient de dérouler. »

III.A.4.4.3.2.4. Phase finale : union et exubérance.

La fin de la danse s'achève par l'union des personnages et l'exubérance de leurs postures. Nous relevons que tous les personnages ne sont pas en couple, et ceux qui d'ailleurs restent isolés sont engagés dans des pas de danse particulièrement orgiastiques. Ainsi sur la face C du relief n° 477 (ill. 246), le centre de l'image est marqué par un couple qui s'enlace. Le personnage masculin est représenté dans un geste d'invitation plus extraverti que ceux relevés précédemment dans la mesure où le membre supérieur porté en avant est levé haut. Le personnage féminin qui l'accompagne porte ses mains autour de son buste. A gauche sur la même face, un personnage féminin est isolé mais engagé dans un pas de danse qui le mène à l'extase. Ses membres supérieurs sont asymétriques et celui porté vers le haut est en particulier fortement levé. La tête est inclinée vers le bas de manière exagérée. Sur la face D du relief n° 455 (ill. 67), les deux personnages adultes dont les gestes se répondent sur les faces adjacentes ont désormais les membres supérieurs levés très haut au-dessus de leur tête, jusqu'à présenter une impression de désarticulation au niveau du membre supérieur porté en arrière. De nouveau, et comme sur la face C, les mains sont parallèles et donnent l'impression de s'emboîter. Sur la paroi du fond de la tombe n° 502 dite des Bacchants (ill. 595), l'union du couple est notée par leur grande proximité¹⁹¹⁷. Le personnage féminin a les membres supérieurs portés vers le haut, marquant ainsi une ouverture importante. Le personnage masculin en revanche, qui l'accompagne et tient une coupe à vin, le fixe intensément dans les yeux et porte sa main autour de sa taille. Dans d'autres cas, les phases finales permet d'engager encore, et peut-être plus facilement, à l'image des satyres envers les ménades dans l'iconographie dionysiaque, des gestes d'invitation, comme l'illustrent par exemple l'amphore stamnoïde n° 319 (ill. 132), ou la tombe n° 509 dite du Triclinium à Tarquinia (ill. 52 et 53). Dans cette dernière en effet, nous notons à la fois des personnages engagés dans une transe que la désarticulation de leur corps permet de noter, et d'autres qui interagissent et s'unissent.

¹⁹¹⁷ Constituant ainsi une « micro-formation » dans la danse qui se développe autour d'eux et sur l'ensemble des parois de la tombe. Cf. Lange 2005, p. 101 : « Une unité de danse constituée d'un couple est une micro-formation en soi. Les deux partenaires se déplacent autour ou le long de l'axe qu'ils forment en commun. Dans certains exemples, ils évoluent dans un monde à eux. Ils sont entièrement absorbés par leur interaction, et ce peut être l'essence même d'une danse. » C'est une micro-formation que l'on note aussi, par exemple, sur la stèle de Bologne n° 408 où sont représentés deux personnages, l'un féminin, le second masculin, qui dansent autour d'un cratère posé au sol. Cf. Lange 2005, p. 101 : « le mouvement le plus fréquemment exploré dans les formations de couple consiste à tourner autour de l'axe commun aux deux partenaires. On peut tourner en restant à la même place, ou bien on tournoie en progressant selon un parcours circulaire. Cette double rotation confère encore un autre aspect à l'activité dansée. »

III.A.4.4.3.2.5. Synthèse. Gradation visuelle, gradation dansée ?

Est-ce que la présence de ces différentes phases et leur agencement sur un même objet, par exemple dans le cas des reliefs de Chiusi, permettent-elles d'entrevoir une gradation donnée ? Sur le relief n° 428 (ill. 588), nous avons noté que plusieurs temps étaient représentés. C'est ce que confirme aussi le relief n° 452 (ill. 169) sur lequel les deux personnages principaux sur chaque face se rapprochent à mesure que l'on tourne autour de l'objet. Sur la face A, les deux personnages apparaissent éloignés, et disposés autour du petit joueur de double flûte. La face B accueille un rapprochement : les coudes se croisent et la main pénètre dans l'espace de l'autre. Sur la face C, les membres supérieurs portés en avant tendent à s'allonger et se déployer en direction du partenaire. La face D ne peut malheureusement être prise en compte dans la mesure où elle a fait l'objet d'une restauration assez drastique¹⁹¹⁸. Ainsi, il nous apparaît que dans un certain nombre d'œuvres différentes phases de danse sont agencées de manière particulière, créant une temporalité.

III.A.4.4.3.3. Marginalités.

III.A.4.4.3.3.1. La présence des enfants.

Les chœurs orgiastiques ne mettent pas seulement en scène des personnages adultes, mais aussi des enfants qui viennent s'insérer entre ces derniers. Les enfants peuvent interagir avec les adultes, comme l'illustre la face C du relief n° 460 (ill. 596) sur laquelle un petit personnage effectue un geste d'invitation en direction d'un personnage féminin adulte. Natacha Lubtchansky a relevé de manière convaincante la question de l'initiation amoureuse à partir de la paroi du fond de la tombe n° 506 dite des Vases Peints (ill. 76). Dans ce dernier cas cependant, l'initiation concernerait les petits personnages assis à gauche sur la paroi et à proximité du couple allongé sur la banquette¹⁹¹⁹. Ce petit groupe est composé d'un personnage masculin, nu, assis sur les genoux d'une petite fille qui reçoit un volatile de ses mains. Le positionnement de ces deux acteurs laisse supposer que l'initiation est dirigée par la

¹⁹¹⁸ Comme Jean-René Jannot le souligne d'ailleurs. Cf. Jannot 1984a, p. 111-112. Ajoutons que certains détails ne laissent pas de douter sur l'in vraisemblance de la face. Le personnage le plus à gauche sur l'image présente une chevelure courte, l'identifiant ainsi à un personnage masculin, mais est vêtu d'une longue tunique accompagnée d'un manteau maintenu sur les épaules, à l'image des personnages féminins. Le traitement de l'instrument à cordes tenu par le personnage central ne permet pas de déterminer s'il s'agit d'une lyre ou d'une cithare. Enfin, le troisième personnage, à droite sur l'image, est vêtu d'une étoffe grossière traitée entre la chasuble et le vêtement féminin.

¹⁹¹⁹ Lubtchansky 2006, p. 226 et suiv.

figure féminine, dans la mesure où c'est elle qui accueille le personnage masculin. Ainsi, si l'initiation amoureuse concerne les petits personnages comme le souligne Natacha Lubtchansky, nous serions tentée de voir sur la face relevée une invitation à l'initiation dansée ou amoureuse par le petit personnage. Une telle initiation se pratiquait en Grèce dans le cadre du banquet et éventuellement dans le cadre de la palestre. Ce sont les adultes, les éraistes, qui initiaient les adolescents et jeunes adultes, dits éromènes, à la sexualité et aux pratiques amoureuses¹⁹²⁰. Ce sont aussi les éraistes qui dans l'image sont d'ordinaire les initiateurs des échanges sexuels avec les éromènes, comme l'illustre un détail d'un *karchesion* attique à figures noires conservé à Boston (ill. 597)¹⁹²¹. Ainsi, la face C du relief n° 460 (ill. 596) accueille un motif exceptionnel dans l'iconographie étrusque et de plus tout à fait original : une scène d'invitation mais proposée par un enfant, et ceci dans le cadre de relations hétérosexuelles.

Le rôle des enfants dans l'image est aussi celui d'accompagner les adultes par la musique, tel que nous le notons sur la face C du relief n° 476 (ill. 593). Le petit personnage au centre de l'image tient une double flûte qu'il porte à la bouche afin de souffler dans les tuyaux. Il est encadré par deux personnages adultes qui gesticulent. D'après Natacha Lubtchansky, le fait que des enfants soient en charge de la musique ferait partie de l'éducation, en écho à celle de type grec, qui devait leur être donnée¹⁹²². Nous relevons cependant que seule la double flûte est tenue par un enfant. Sur la face D du même relief, l'instrument à cordes est tenu en revanche par un adulte. De plus, la double flûte n'est pas systématiquement jouée par les enfants. Sur la paroi gauche de la tombe n° 522 dite du Guerrier à Tarquinia en effet (ill. 307), deux joueurs de double flûte sont représentés. L'un est de taille adulte. Il est représenté à l'extrême gauche sur la paroi et est tourné vers un danseur armé. Le second est un enfant. Il

¹⁹²⁰ Cf. Dover 1980.

¹⁹²¹ L'élan que présente toutefois le petit personnage, qui est identifiable à un geste de demande, n'est pas commun, comme le relève aussi Robert Laffont. Cf. Laffont 1976, p. 82.

¹⁹²² Lubtchansky 1998, p. 111-146 et en particulier p. 123 : « Leur occupation en outre [à propos des enfants dans le fronton de la paroi du fond de la deuxième chambre de la tombe de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia] est caractéristique de leur âge et sexe : les jeunes filles tressent des guirlandes, pratique typiquement féminine, et le jeune garçon s'adonne à une activité qui, comme en Grèce, devait entrer dans l'éducation des jeunes aristocrates : il joue de la musique pour le couple allongé ». Cf. aussi id., p. 123, note 33 : « En Grèce, la *mousike* et la *gymnastike* se complètent pour former le programme éducatif de la jeunesse ». Cf. aussi Bilinski 1979, p. 29-suiv. et p. 36-suiv. Cf. aussi Lubtchansky 2006, p. 223-224, à partir de la tombe du Baron à Tarquinia, l'auteur indique « Je proposerais même d'y voir un *komos* de famille, s'il est juste de considérer le jeune flûtiste comme représentant la génération des enfants du couple marital : son activité renvoie à l'éducation musicale de l'aristocratie étrusque. On retrouve les mêmes composantes iconographiques sur le fronton du fond de la deuxième chambre de la tombe de la Chasse et de la Pêche : le couple, le vin, l'enfant jouant de la flûte. Dans les deux tombes, la consommation du vin a lieu dans un cadre domestique qui réunit, semble-t-il, tous les membres de la famille ». Sur la double flûte, cf. Jannot 1974a, p. 118-142.

est représenté au centre de la paroi, entre deux pugilistes. La distinction entre les deux musiciens s'achève par la teinte de leur manteau : l'adulte porte une étoffe de teinte foncée, tandis que l'enfant porte une étoffe de teinte bleue. Natacha Lubtchansky relève la présence de ces enfants musiciens en lien avec la consommation du vin dans la mesure où, selon l'auteur, ils accompagneraient la famille à l'occasion de la consommation du vin. Cependant, plutôt que de voir l'éducation qu'ils auraient pu avoir¹⁹²³, ces enfants musiciens nous apparaissent avoir un statut bien à part dans le rituel. Il est attesté d'ailleurs que les enfants étaient particulièrement intégrés au culte public à Rome et à une période postérieure encore. Ils avaient cependant le rôle limité d'assistant et appartenaient à la famille des acteurs et prêtres qu'ils servaient¹⁹²⁴. Leur nature et leur position entre-deux, entre la naissance et l'état adulte, leur conféraient certainement une marginalité que le cadre du rituel invitait. L'enfance semble avoir constitué dans plusieurs cultures un état marginal, comme chez les descendants d'esclaves africains du littoral équatorien par exemple¹⁹²⁵, ou dans les populations amazoniennes¹⁹²⁶. Nous notons cependant que l'enfant, lorsqu'il est musicien, ne joue que de la double flûte. Sur le relief n° 476 en effet (ill. 593), alors que la face C accueille un enfant qui souffle dans une double flûte, la face D accueille un joueur d'instrument à cordes, or celui-ci est de taille adulte. Nous avons proposé précédemment un enchaînement pour les différents instruments que l'on rencontre dans les scènes de danse. Il s'avère que la double flûte constitue la base de la mise en rythme des corps, et le fondement musical et sonore de l'ensemble des rituels étrusques¹⁹²⁷. Il apparaît depuis les phases préliminaires jusqu'aux phases finales, et ainsi tout au long de la danse. Les joueurs d'instruments à cordes, au contraire, apparaissent ponctuellement, comme les crotales, et constituent alors des moyens secondaires, mais non moins négligeable du fait des effets qu'ils provoquent, au cours de la danse. Parmi les joueurs de double flûte, les enfants apparaissent dans des contextes bien particuliers : au plus près d'un personnage de toute évidence éminent, comme l'illustre le

¹⁹²³ Nous tendons à nuancer en effet le recours systématique à la culture grecque pour tenter de comprendre celle des Etrusques.

¹⁹²⁴ *ThesCra* V 2005, p. 116 : « Dans le cadre du culte public, des enfants participaient aux rites en assistant les officiants ou en exécutant des rituels spécifiques sous leur autorité. [...] Ils assistaient les principaux prêtres, comme les flamines et flaminiques, ou les quindécemvirs. Les commentaires des arvaux permettent de constater qu'ils participaient plus particulièrement aux rites célébrés *domi* ; leurs liens familiaux avec les arvaux eux-mêmes ou le milieu sénatorial soulignent également l'aspect « familial » des services qu'ils accomplissaient. Ils servaient alors d'intermédiaires aux prêtres, en portant les libations ou des offrandes sur l'autel. Leur participation aux cérémonies mettant en scène la communauté civique dans son ensemble, comme les supplications ou le rituel de consécration, montre qu'ils agissent en tant que membres indispensables, mais secondaires de celle-ci, de la même manière que les matrones. » Cf. aussi Scheid 1990, p. 539-542.

¹⁹²⁵ Lorcy 2012.

¹⁹²⁶ Cf. Szulc-Cohn 2012.

¹⁹²⁷ Cf. Jannot 1979.

fronton de la paroi du fond de la deuxième chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche (ill. 251), comme guide tel que l'illustre la paroi gauche de la tombe n° 501 dite Cardarelli (ill. 170), ou comme intercesseur tel que nous le rencontrons dans le cortège entre la paroi d'entrée et la paroi gauche dans la tombe n° 525 dite del Colle Casuccini à Chiusi (ill. 455).

La question de l'accompagnement des adultes par les enfants se note aussi par leur présence comme danseurs au cours de la danse, comme l'illustre le relief n° 455 (ill. 67). Alors que la face A accueille un petit joueur de double flûte, les trois autres faces sont remarquables par la présence d'un enfant qui danse entre deux adultes dont les gestes se répondent et s'harmonisent. Les gestes de l'enfant détonnent par rapport à ceux des adultes, et ce dernier tourne sur lui-même alors que les adultes se concentrent sur leur union. Nous relevons que sur la face B, l'enfant tend les membres supérieurs et les dispose de part et d'autre de son buste, presque à l'horizontale. Les mains sont dirigées vers le bas et les paumes sont tournées vers l'extérieur. Le second geste que nous relevons, sur la face C, consiste à tendre le membre supérieur porté en arrière et à le diriger vers le haut. La main est oblique vers le bas et la paume tournée vers l'extérieur. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit et levé. La troisième posture est proche de la seconde, hormis que le membre supérieur porté en avant n'est pas dirigé vers le haut, mais vers le bas. L'enchaînement de ces postures est remarquable puisqu'il peut être mis en parallèle avec des enchaînements de danse soufie, telles que celles effectuées par les derviches tourneurs.¹⁹²⁸ Nous notons en effet un enchaînement tout à fait identique. Les mêmes gestes sont exécutés par les danseurs en tournant sur eux-mêmes, ceci afin d'accéder à l'extase divine. A ces gestes s'ajoutent aussi la position asymétrique des membres supérieurs, tels que nous la rencontrons chez le petit personnage représenté sur la face B du relief n° 452 (ill. 169). Le statut des derviches tourneurs est très particulier. Ces danseurs constituent des religieux intercesseurs du soufisme, branche spirituelle de l'islam, dont les prières et les mises en mouvement visent la mise en communication avec l'entité divine¹⁹²⁹. Est-il possible de mettre en rapport les mouvements soufis des derviches tourneurs avec ceux des enfants qui accompagnent, en particulier dans

¹⁹²⁸ Dans un premier temps en effet, les membres supérieurs sont ramenés près du buste, puis ils sont levés de part et d'autre de la tête. L'un est alors tendu tandis que le second est fléchi, voire plié en angle droit. Dans un troisième temps, les membres supérieurs sont levés symétriquement. Ils sont alors semblablement fléchis ou tendus. Ces trois temps alternent régulièrement durant la danse. Les phases finales de cette dernière sont marquées par la levée continue des membres supérieurs.

¹⁹²⁹ Sur le soufisme, et les danses menées par les derviches tourneurs, cf. par exemple Michaud-Michaud 1991, Shah 1981, Shah 2004, Vitray-Meyerovitch 1972.

les reliefs de Chiusi et les tombes tarquiniennes, les adultes engagés dans des chœurs orgiastiques ? Dans tous les cas, nous notons que, contrairement à la danse armée dans laquelle les enfants reproduisent d'ordinaire les enchaînements des adultes, constituant ainsi une initiation, les postures exécutées par les enfants dans les chœurs orgiastiques ne répondent pas à celles des adultes mais possèdent au contraire leur propre système. Dans ce cadre, il est difficile de considérer les mouvements des enfants dans les chœurs orgiastiques comme l'expression d'une initiation à la danse. La position centrale des petits personnages dans l'image doit cependant contribuer à entrevoir éventuellement la position des enfants dans la danse. Ils ne sont jamais relégués sur le côté, et campent au contraire la position centrale. Cette position des enfants se rencontre dans d'autres contextes, comme sur le relief n° 451 (ill. 598), où le personnage en question est positionné entre une femme et un homme qui exécutent des gestes qui se répondent. Le personnage féminin en particulier tient un bouton floral d'une main, et ferme ses doigts en cercle de l'autre main. Le premier geste pourrait renvoyer à la grâce féminine, telle que la définie Nikolina Kei¹⁹³⁰, tandis que le second geste, comme nous avons tenté de le démontrer à partir de la paroi du fond de la tombe n° 506 dite des Vases Peints à Tarquinia (ill. 76), renverrait à une union, vraisemblablement de type matrimonial. Les gestes du personnage masculin sont difficilement visibles. Cependant, la main qui est portée vers le bas est ouverte et positionnée comme si elle s'apprêtait à recevoir. Entre les deux adultes est positionné un petit personnage, de toute évidence de sexe féminin à partir de la longue tunique revêtue. Ce dernier lève une main vers le haut et l'ouvre comme pour signifier une demande, telle que nous la rencontrons dans les scènes de danse : la main est oblique vers le haut, en direction du personnage masculin, et la paume est tournée vers le haut. La main portée vers le bas tient une couronne. Cet objet et le sexe du personnage qui la tient nous amène à rapprocher ce dernier du fronton de la paroi du fond de la seconde chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (ill. 251). Sur ce dernier, le personnage féminin allongé au banquet avec un personnage masculin est accompagné de deux petits personnages féminins en train de confectionner des couronnes. D'après Natacha Lubtchansky¹⁹³¹, la confection de couronnes serait une activité emblématique du genre féminin et dans ce cadre, les petits personnages de la tombe de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia concourraient à délimiter la sphère féminine opposée à celle

¹⁹³⁰ Kei 2011. La fleur est d'ailleurs représentée dans les scènes de rencontre et de séduction entre personnage féminin et masculin. Lorsque c'est l'homme qui offre la fleur, il s'agit de séduire la jeune femme. Lorsque c'est cette dernière qui la tient, l'élément végétal fait alors référence à la fois à sa beauté et à son odeur. Cf. par exemple un aryballe à figures rouges attribué à Douris (ill. 259).

¹⁹³¹ Lubtchansky 2005, p. 174-suiv.

masculine représentée dans la moitié droite du fronton étudié. Nous tenons cependant à nuancer cet élément et le repositionner au travers du prisme de l'objet qui est confectionné. Comme Germaine Guillaume-Coirier l'a en effet souligné, la couronne est un objet rituel utilisé pour la consécration¹⁹³². Que les personnages dans les scènes de danse ou au banquet les portent sur la tête marque la consécration et la destination religieuse du rituel dans lequel ils sont engagés. La confection même de ces couronnes, du fait de l'efficacité qu'on leur attribuait, devait constituer une action particulière, un rituel en lui-même et un privilège. Les travaux de John Scheid et Casper Svenbro ont révélé la portée symbolique et rituelle du tissage¹⁹³³. Mais plus récemment, l'étude de Stéphane Verger à partir du trône de Verucchio est revenue sur la dimension rituelle que pouvait revêtir le tissage féminin¹⁹³⁴. Ainsi, la confection de couronnes devaient certes faire partie des activités féminines, et leur représentation signifier le genre féminin. Cependant, la confection de couronne devait constituer un rituel particulier, de même que leur distribution. Notons en effet que se sont d'ordinaire les personnages féminins qui offrent les couronnes aux personnages masculins¹⁹³⁵. S'agit-il de les consacrer ? Nous avons vu sur la paroi du fond de la tombe n° 506 dite des Vases Peints à Tarquinia que la couronne entérinerait l'acceptation d'une union avec un personnage masculin. Dans ce cadre, comment interpréter le petit personnage au centre de la rencontre sur le relief n° 451 (ill. 598) ? Les gestes exécutés par l'adulte féminin renvoient à un rituel de type matrimonial, que reçoit le personnage masculin, et que viendrait finalement entériner l'enfant au centre de l'image par la communication de la couronne. Dans ce cadre,

¹⁹³² Guillaume-Coirier 1995 et Guillaume-Coirier 1993.

¹⁹³³ Scheid-Svenbro 2003, p. 73-75.

¹⁹³⁴ Verger 2010, p. 174. L'auteur propose « une sorte de confrontation agonistique entre les deux tisseuses placées l'une en face de l'autre » de part et d'autre d'un métier à tisser. Sur la question du tissage rituel, l'édifice découvert sur la colline dite le Timpone Motta à Francavilla Marittima est sur ce point important. Le mobilier découvert laisse supposer une demeure particulièrement exceptionnelle qui, à l'âge du Fer – vraisemblablement au VIIIe siècle avant J.-C., se constitue d'une construction à abside de 21 m de long et 8 m de large. Rossella Pace relève que l'édifice accueille un métier à tisser important, cf. Pace 2010, p. 25 : « La partie orientale était quant à elle occupée par un grand métier à tisser en bois, comme le montrent deux rangées de pesons trapézoïdaux en terre cuite mis au jour in situ, qui s'étendaient sur plus de 2 m de long perpendiculairement à l'axe de la maison. Les poids en terre cuite avaient des dimensions particulièrement importantes et étaient ornés de motifs géométriques en forme de labyrinthes, parfois agrémentés d'une figure animale ou humaine. [...] L'aspect monumental du métier à tisser et la décoration spécifique de ses poids suggèrent qu'il était utilisé pour la confection de grands textiles de qualité, soit pour les besoins des femmes éminentes de la famille ou de la communauté titulaire des lieux, soit, comme l'a proposé Marianne Kleibrink, dans un but rituel, pour les offrandes à une importante divinité féminine indigène. » Outre le fait que la structure rappelle celle du métier à tisser représenté sur le trône de la tombe 89/1972 de Verucchio, la présence d'un tel objet dans une telle structure laisse supposer une pratique rituelle du tissage, qui peut faire penser à celle du péplos de l'Athéna Polias par les ergastines à Athènes. Un tel métier implique ainsi la confection de vêtements rituels. Mais il implique aussi que les personnages féminins en charge du tissage des étoffes avaient eux-mêmes un statut rituel de premier plan. Nous renvoyons à la bibliographie indiquée par l'auteur.

¹⁹³⁵ Nous relevons des exceptions dans lesquels les personnages masculins se couronnent eux-mêmes, peut-être après avoir été consacrés. Cf. par exemple la tombe n° 498 dite du Mort à Tarquinia (ill. 136) ou la tombe n° 496 des Inscriptions (ill. 161).

l'enfant apparaît comme un acteur intercesseur. Dans les scènes de danse, les enfants ont pu avoir une fonction analogue : celle de favoriser la rencontre entre les adultes et d'aider à la concrétisation d'unions¹⁹³⁶.

III.A.4.4.3.3.2. Rapt et contrainte.

L'étude du couple sur la paroi du fond de la tombe n° 502 dite des Bacchants à Tarquinia (ill. 595) a permis de relever l'union entre les deux personnages. Il s'agit toutefois d'une union agressive : alors que le personnage féminin danse, l'homme la prend par la taille et la fixe du regard. La scène, même si mesurée, peut évoquer une forme de rapt que l'on rencontre régulièrement dans l'iconographie dionysiaque composée de satyres et de ménades comme l'illustre une *kylix* à figures rouges datée entre 490-480 avant J.-C. et conservée dans la Robinson collection à Baltimore (ill. 599). Sur l'objet en effet, nous distinguons des satyres qui à la fois s'agrippent au membre supérieur d'une ménade, ou la soulèvent et l'emportent. Dans l'iconographie du *komos*, le rapt était aussi présent sous la forme du rapport convives-courtisanes. Ces dernières, contrairement aux ménades et du fait de leur condition, n'opposaient aucune résistance face au consommateur comme l'illustre une amphore à figures noires conservée à Munich sur laquelle trois convives gesticulant entourent un quatrième personnage qui lève une courtisane en train de jouer des crotales (ill. 600). L'amphore n° 217 (ill. 217) constitue l'unique exemple à notre connaissance qui accueille une scène de rapt composée de personnages humains. La face B accueille un personnage masculin engagé dans un pas de danse mesuré. Les membres supérieurs, fléchis, sont dirigés vers le bas. La position des mains, à l'horizontale vers l'extérieur, indique que le personnage est en recherche d'un partenaire. Sur la face B, deux personnages sont représentés cette fois dans une scène de rapt : un personnage féminin est en pied et dans une attitude mesurée, tandis qu'un personnage masculin, dont le manteau a été noué autour de la taille afin de lui assurer une amplitude optimale, a le buste incliné vers l'avant et les membres inférieurs fléchis, ceci afin d'entourer ses membres supérieurs autour de la taille du personnage féminin. Ce dernier essaie d'opposer une résistance en portant sa main sur le poignet droit du personnage masculin et au niveau de son épaule droite. Cependant, la mesure que l'on observe chez le personnage féminin laisse entrevoir une certaine connivence et, comme Marie-Hélène Delavaud-Roux la relève pour les scènes d'enlèvement de courtisanes dans les scènes grecques de *komos*, une certaine

¹⁹³⁶ Sur le rôle rituel des enfants à Rome, cf. *ThesCra* V 2005, p. 116.

concertation¹⁹³⁷. La gestuelle représentée sur l'amphore n° 217 (ill. 601) rappelle une technique chorégraphique de l'enlèvement dans l'iconographie grecque qui consiste à enlacer la ménade par le satyre. La ménade se tient de plus toujours de dos par rapport au personnage masculin, comme l'illustre une amphore à figures noires conservée à Bâle (ill. 602), et comme nous le rencontrons aussi sur l'amphore étudiée. Sur la terre cuite n° 399 (ill. 603), le satyre se contorsionne afin d'entourer la taille de la ménade de ses membres supérieurs. Ses mains se referment et se nouent sur l'abdomen du personnage féminin qui tente de se libérer de la main gauche¹⁹³⁸. Sur le bronze n° 040 (ill. 604), l'enlèvement diffère légèrement : le satyre, derrière la ménade, empoigne le poignet gauche du personnage féminin et porte sa main droite sous son membre supérieur droit. Le rapt et la simulation de la contrainte pourrait ainsi avoir fait partie de ces rencontres dansées entre personnages féminins et masculins. Ils devaient alors constituer l'élément final de la rencontre, et l'union, sous la forme du rapt et de la contrainte concertée. Ces pratiques font partie de rituels amoureux particuliers qui, en Grèce, avaient eu lieu entre convives et courtisanes dans le cadre de la consommation du vin, et entre satyres et ménades dans un contexte dionysiaque¹⁹³⁹. L'épouse grecque est courtisée en revanche de manière différente. Comme l'illustre un aryballe à figures rouges déjà relevé (ill. 259), la femme est approchée par l'homme au moyen de présents tels que des fleurs, comme Nikolina Kei a pu le relever¹⁹⁴⁰. D'un point de vue ethno-comparatif, le rapt amoureux chez les tziganes et chez les A-Khas au Laos constitue au contraire un rituel pré-matrimonial qui fait partie intégrante de la validation d'une union. La jeune fille est d'ordinaire consentante à l'enlèvement, mais feinte la non-approbation¹⁹⁴¹.

III.A.4.4.3.3. Les compositions marginales.

Dans l'ensemble du répertoire étrusque, nous relevons en effet quelques scènes de danse qui divergent sensiblement par rapport à ce que l'on note d'ordinaire. Ces divergences tiennent au vêtement revêtu, ou aux objets tenus. Ainsi, sur le col de l'hydrie n° 301 (ill. 130), alors que

¹⁹³⁷ Delavaud-Roux 1995, p. 191.

¹⁹³⁸ Le traitement des mains peut faire écho à celui de Pélée qui tente d'attraper Thétis sur une coupe à figures rouges signée par Peithinos qui provient de Vulci et est conservée à Berlin (ill. 605). Cette dernière résiste à ses avances en se transformant en différents animaux, mais celui-ci, conseillé par Chiron, réussit à la maintenir et ainsi à la faire céder.

¹⁹³⁹ Le rapt avait une dimension mythique. Relevons l'épisode de celui de Perséphone/Proserpine. Cf. Ovide, *Fastes*, IV, 417-620, et Ovide, *Métamorphoses*, V, 341-571.

¹⁹⁴⁰ Kei 2011.

¹⁹⁴¹ Sur le rituel tzigane, cf. Delbreil 1995, p. 435. Le rapt relèverait d'une dimension sacrée. Chez les A-Khas, il existe deux types de mariage : « Le mariage ordinaire et le mariage par rapt ». Cf. Roux 1924, p. 394 en particulier.

les personnages masculins sont nus, les personnages féminins sont pourvus d'une tunique courte. Ce dernier détail est exceptionnel dans l'iconographie étrusque dans la mesure où les personnages féminins sont d'ordinaire vêtus (1) d'une tunique longue accompagnée d'un manteau, (2) d'une tunique longue seule, ou (3) de deux tuniques superposées. Le port de tuniques courtes fait écho aux scènes de danse mixtes que l'on rencontre dans la céramique attique du VI^e siècle avant J.-C., comme l'illustre une amphore à figures noires conservée au musée du Louvre (ill. 606). De même en effet, alors que les personnages masculins sont nus, les personnages féminins sont vêtus d'une tunique courte qui laisse leurs membres inférieurs découverts. Cependant, les postures constituent pour la plupart des créations purement étrusques. Rares sont celles qui trouvent des parallèles dans l'iconographie grecque. Sur ce point, la posture féminine qui consiste à joindre les membres inférieurs et à porter les membres supérieurs vers le bas se rencontre dans l'iconographie corinthienne des komastes rembourrés, comme l'illustre un *kotyle* corinthien conservé à Athènes (ill. 607)¹⁹⁴². Les postures masculines correspondraient plutôt à des postures satyresques. L'enchaînement des postures dans l'image relève toutefois d'une mise en image étrusque dans la mesure où nous notons que les postures sont positionnées de manière à créer une gradation visuelle. En effet, la typologie des postures a permis de mettre en lumière que celles-ci, sur le col, avaient été disposées de manière à créer une gradation vers la droite et tout autour de l'épaule de l'objet. Sur l'épaule au niveau de la face principale, se rejoignent ainsi des postures préliminaires (à droite), et des postures finales (à gauche). La plaque peinte n° 526 (ill. 608) présente de même une scène de danse qui détonne de l'ensemble du répertoire étrusque de danse : les deux personnages sont entièrement nus. Il s'agit d'une femme qui est suivie d'un homme barbu. L'étude des postures permet de rattacher ces deux acteurs à la danse orgiastique, cependant la nudité du personnage féminin est tout à fait exceptionnelle. Elle est à mettre en parallèle avec la céramique corinthienne de la première moitié et du milieu du VI^e siècle avant J.-C., comme l'illustre une amphore conservée au British Museum à Londres (ill. 609). Cependant d'un point de vue chronologique, les rapprochements les plus plausibles sont avec les scènes grecques de banquet et de *komos* dans lesquelles les hétaires et les convives peuvent être entièrement nus et représentés dans des gesticulations importantes. Sur la plaque peinte étudiée (ill. 608), nous relevons de plus un détail étudié par Nikolina Kei, à savoir la fleur qui est tenue dans l'une des mains du personnage féminin. Cet élément visuel, dans le cadre de la

¹⁹⁴² La danse représentée est d'ailleurs identifiée par Axel Seeberg comme l'*eklaktisma* : Seeberg 1971. Cf. Delavaud-Roux 1995, p. 58.

danse, renverrait à la grâce du personnage qui la tient, ainsi qu'à celle des mouvements exécutés dans la danse¹⁹⁴³.

III.A.4.4.3.3.1. Les chœurs satyresques.

Comme Jean-René Jannot le relève à partir du relief n° 448 (ill. 610), une série de personnages à la fois féminins et masculins avancent en direction d'un joueur de double flûte¹⁹⁴⁴. Ces derniers sont remarquables du fait que les hommes portent une barbe qui permet de les identifier à des satyres, ou éventuellement à des *Phersu*, tandis que les personnages féminins portent un diadème à l'image des ménades. Tous avancent vers la gauche en portant vers l'avant leurs membres supérieurs. Les mains sont ouvertes et positionnées à la verticale, l'une est vers le haut, l'autre est vers le bas, et les paumes sont tournées vers l'extérieur. La gestuelle implique l'accueil. Les personnages se suivant, nous devons y voir une chorégraphie de l'enlacement ou de l'accouplement. L'enchaînement et la répétition des personnages a laissé penser Jean-René Jannot qu'il s'agissait d'un spectacle. Nous ajoutons qu'il pourrait s'agir en effet d'une forme de comédie satyresque du fait de la répétition des acteurs dans une même posture. Dans l'iconographie grecque de plus, et comme Marie-Hélène Delavaud-Roux le relève, la répétition des acteurs déguisés, que ce soit en satyres ou autre¹⁹⁴⁵, implique la comédie, comme l'illustre notamment une hydrie à figures noires datée de 560 avant J.-C. et conservée dans une collection particulière en Suède (ill. 611). Cette scène détonne dans l'iconographie étrusque dans la mesure où elle constitue un cas isolé, mais bien qu'exceptionnelle elle peut attester de la présence d'une pratique théâtrale d'origine grecque, et adaptée avec le *Phersu*.

III.A.4.4.3.3.2. La *pompé* dionysiaque.

L'amphore n° 185 (ill. 586) accueille une scène inédite que nous définissons comme une *pompé* dionysiaque. Celle-ci est composée de trois groupes de personnages constitués chacun, de la droite vers la gauche, de joueurs masculins de crotales, de personnages féminins vêtus d'un long manteau qui leur couvre la tête, et de satyres jouant des crotales. Le premier groupe masculin fait clairement écho à celui des satyres, les gestes et les postures se répétant

¹⁹⁴³ Kei 2011.

¹⁹⁴⁴ Jannot 1984a, p. 89-90 et p. 326.

¹⁹⁴⁵ Delavaud-Roux 1995, p. 117-126.

d'ailleurs. Le groupe de personnages féminins détonne en revanche grandement par ses mouvements très mesurés. Par *pompé* nous entendons un cortège organisé et triomphal, sur le modèle des *pompé* romaines¹⁹⁴⁶. La référence au monde dionysiaque est portée par l'introduction, en tête de cortège, de satyres qui gesticulent. Ce cortège, qui s'insère dans un programme iconographique sportif, est notable sur plus d'un point : l'enchaînement des personnages qui nous permet de revenir sur le statut des joueurs de crotales, ainsi que sur celui des personnages féminins voilés. La mise en miroir des personnages masculins jouant des crotales avec le groupe des satyres invitent en effet à y voir une correspondance et à proposer que ces premiers devaient avoir un statut et une fonction semblablement liminaires. Nous avons relevé le caractère ambivalent que pouvait revêtir la nudité, mais aussi les acteurs du monde de Dionysos, tels que les satyres. Ainsi, dans ce cadre, nous pouvons nous demander si ces danseurs n'ouvraient pas un rituel que les personnages féminins voilés poursuivaient ?

Ces données doivent cependant être replacées et comprises dans le programme iconographique de l'amphore (ill. 327)¹⁹⁴⁷. Il apparaît que les scènes sont agencées de la gauche vers la droite autour d'une porte représentée de profil et de laquelle des chevaux bondissent au galop. A gauche de la porte, un personnage masculin de petite taille est représenté. Cependant, contrairement à l'ensemble des personnages représentés sur l'amphore, ce dernier n'a pas les pieds posés au sol, et une attache peut être notée au niveau de son cimier. Il s'agit selon nous d'une effigie qui est suspendue et prend place parmi les différentes activités sportives développées sur le reste de la panse. Nous verrions en particulier une effigie funéraire, en raison de la destination de l'œuvre¹⁹⁴⁸. Différentes scènes athlétiques se développent devant l'effigie et le programme iconographique est clôturé par le cortège en question composé de personnages masculins aux crotales, de personnages féminins voilés puis de satyres aux crotales, tous se dirigeant en direction de la porte de laquelle bondissent des chevaux. Nous retrouvons la gradation qui marque l'iconographie étrusque. L'effigie funéraire constitue le point autour duquel et à partir duquel se développe tout le programme iconographique. La porte constitue en revanche l'aboutissement vers lequel l'ensemble du cortège converge selon une disposition qui rappelle l'utilisation du motif de la

¹⁹⁴⁶ Sur ce point, Richard 1962, qui aborde la question de la *pompé* dans le triomphe romain. Sur le triomphe romain, cf. Bastien 2007.

¹⁹⁴⁷ Pour une étude préalable des scènes, cf. Thuillier 1985a ou Jolivet 1993,

¹⁹⁴⁸ La production du Peintre de Micali possède en effet une finalité funéraire. Sur ce point, cf. par exemple Cébeillac-Gervasoni 1989, p. 25-26. La question des effigies funéraires se rencontre aussi dans les processions funèbres romaines. Ces dernières symbolisent alors le défunt et les ancêtres de la *gens*.

porte feinte dans la peinture funéraire tarquinienne. Il n'est ainsi pas anodin que l'effigie et la porte soient rassemblées dans l'image. Le programme serait à mettre en parallèle avec la destination funéraire de l'œuvre : les épreuves sportives et la *pompé* dionysiaque feraient partie du rituel funéraire, à moins que l'agencement de ces données visuelles ne concourent à signifier le cheminement du défunt dans l'au-delà. Les épreuves sportives constitueraient ainsi une allusion aux obstacles à surpasser dans l'au-delà, tandis que les groupes de joueurs de crotales marqueraient une marginalité qui renverrait à l'agrégation définitive du défunt dans l'au-delà, matérialisée par la porte représentée de profil.

III.A.4.4.4. Synthèse sur les danses orgiastiques.

Nous relevons ainsi dans l'iconographie des danses orgiastiques trois formes en particulier : le *komos*, qui constitue une forme grecque adaptée en Etrurie, les danses orgiastiques genrées et enfin les chœurs orgiastiques qui constituent une rencontre des types féminins et masculins des danses genrées. La comparaison rendue possible régulièrement avec l'iconographie satyresque nous amène à nous interroger sur la nature exacte de ces représentations de danse, ainsi que sur leur fonction. Les parallèles iconographiques les plus probants sont en effet avec les scènes de thiasse dionysiaque. Dans ce cadre, trois éléments fondamentaux apparaissent : (1) le caractère orgiastique des postures, (2) la présence des femmes, ainsi que (3) celle des éléments végétaux et animaux. Ces derniers éléments créent un cadre sauvage. Dans l'iconographie grecque, la version humaine et celle mythique tendent ainsi à se répondre. Sur une coupe à figures rouges attribuée au peintre Euergidès, datée de 510 avant J.-C. et conservée au Musée des Beaux-Arts de Tours (ill. 612), les deux types de danse orgiastique sont représentés sur chacune des faces. Sur une première face, trois hommes nus et couronnés de feuillage se livrent à des pas de danse avec des vases à vin : les deux premiers portent un *skyphos* et le dernier un *rhyton*. Sur la deuxième, deux satyres ithyphalliques, de même nus et couronnés de lierre, dansent autour de la figure assise de Dionysos. Ce dernier est représenté barbu, vêtu d'un long *himation*, couronné de feuillage, tenant une corne à boire et une branche de lierre. Ces deux types de cortège sont précisément séparés, mais la similarité des postures d'une face à l'autre indique une mise en relation visuelle.

III.A.4.4.4.1. L'iconographie des satyres en Etrurie.

L'apparition de l'iconographie des satyres en Etrurie¹⁹⁴⁹ est contemporaine de celle des satyres dans la céramique grecque, et en l'occurrence attique¹⁹⁵⁰. Les modalités de représentation sont très proches, de même que les caractéristiques physiques des personnages : la barbe, le visage grossier, la queue chevaline et les sabots¹⁹⁵¹. Le port des sabots cependant ne constitue pas un élément décisif dans le sens où il n'est pas omniprésent. Les satyres sont engagés dans six types de scènes que nous relevons ici : (1) des scènes de gesticulation isolée comme sur la face A de l'amphore n° 166 (ill. 339) où le satyre souffle dans une double flûte en bondissant devant un griffon, (2) des scènes de course dansée, comme sur l'amphore n° 181 (ill. 614), (3) des scènes d'approche en direction d'une ménade comme l'illustre l'anse n° 008 (ill. 615), (4) de séduction, (5) d'enlèvement et (6) de cratérisme. Les scènes de séduction et d'enlèvement revêtent plusieurs formes. Les premières présentent des phases tout à fait semblables à celle que l'on note dans les chœurs orgiastiques, à savoir des approches, des incitations à la danse ou au rapport sexuel, accompagnées de la réponse, positive ou négative, du personnage sollicité. Ces phases présentent dans certains cas une agressivité notable, comme sur la face B du cratère n° 144 sur laquelle un satyre présente de manière ostensible son sexe en érection à un personnage féminin (ill. 616). Le corps du personnage présente en effet une courbure importante : le bassin est porté en avant tandis que le buste, les membres supérieurs et les membres inférieurs sont portés en arrière. Sur le miroir n° 092 (ill. 335), la séduction de la part du satyre présente à l'inverse un caractère plus mesuré et plus subtil : le personnage avance de manière calme en direction d'un personnage féminin, ceci en tenant une lyre dans la main gauche et un plectre dans celle de droite. Annie Bélis et François Lissarrague ont notamment relevé le caractère séducteur que pouvait présenter la musique. La lyre en particulier, comme l'illustre le col d'une amphore attribué à Euphronios et conservée au musée du Louvre (ill. 511), est un instrument de séduction dont la beauté des

¹⁹⁴⁹ Pour une étude des satyres étrusques, cf. Isler-Kérenyi 2009.

¹⁹⁵⁰ Sur l'apparition des satyres dans la céramique et pour une étude de leur représentation, se reporter aux derniers travaux de François Lissarrague et à la bibliographie précédente à laquelle il renvoie. Cf. Lissarrague 2014.

¹⁹⁵¹ Les sabots ne font cependant pas constamment partie de la panoplie satyresque attique. Cf. Lissarrague 2014, p. 53-54 : « D'une manière générale, le satyre est un mixte d'homme et de cheval. C'est avant tout sa queue qui le caractérise, et ses oreilles, moins souvent ses sabots. On a parfois cherché à considérer ce dernier détail comme un élément stylistique et un critère chronologique. Dans les petits bronzes, les satyres ont fréquemment des sabots, et on y a vu un trait péloponnésien, par opposition aux images attiques, qui donnent le plus souvent des pieds humains aux satyres. Mais il existe bien des contre-exemples ; dans la céramique attique elle-même, la première impression qui voulait que les plus anciens satyres aient eu des sabots, et qu'ensuite on leur ait donné des pieds, est invalidée par plusieurs vases à figures noires où l'on trouve à la fois, en même temps, dans la même image, des satyres à sabots et des satyres à pieds humains. [...] Autrement dit, il ne s'agit pas d'une évolution qui tendrait vers une humanisation progressive des satyres, mais, au moins en ce cas, d'une tentative par l'artiste lui-même de traduire la plus ou moins grande humanité du satyre. »

sonorités produites peut provoquer l'extase¹⁹⁵². Sur le miroir n° 102 (ill. 337), l'acte de séduction présente une forme d'humanité par la tenue et la présentation par le satyre d'une fleur à la ménade, comme sur l'aryballe à figures rouges déjà relevé (ill. 259), se rattachant ainsi à un processus normé de séduction¹⁹⁵³. Celle-ci est cependant détournée : le satyre en profite pour soulever la tunique du personnage féminin qui l'arrête en portant sa main gauche sur celle du satyre qui l'assaille. Lorsque la ménade accepte de danser avec le satyre, les postures se répondent alors, comme l'illustre l'amphore n° 290 (ill. 617). Les scènes d'enlèvement enfin se présentent sous deux formes : (1) le satyre enlace la ménade au niveau de la taille ou (2) l'attrape par les membres supérieurs. Sur la terre cuite n° 402, c'est, à l'inverse et exceptionnellement, une ménade qui entraîne le satyre avec elle (ill. 618). Nombreuses sont les scènes qui trouvent leur pendant dans l'iconographie des chœurs orgiastiques, comme sur la face A du cratère n° 144 (ill. 616). Sur cette dernière, les postures, qui consistent à présenter son fessier à un personnage qui l'accueille, se retrouvent sur la face A de l'amphore n° 214 (ill. 351), ou l'amphore n° 282 (ill. 619). Y sont présentés les mêmes gestes d'union que sur le relief n° 452 (ill. 169). Les similitudes que l'on note d'une image à une autre dans l'iconographie des chœurs orgiastiques, des danses genrées et des représentations satyresques invitent à se demander si les versions humaines n'étaient pas pensées comme des thiasés dionysiaques.

III.A.4.4.4.2. Les danses orgiastiques, des thiasés dionysiaques ?

Ainsi, il existe dans l'iconographie grecque, comme dans l'iconographie étrusque, une variante des danses orgiastiques qui se caractérise par sa composition exclusive de satyres et de ménades, parfois accompagnés de Dionysos. Il s'agit du thiasé dionysiaque. La démesure que l'on note dans les danses orgiastiques humaines est dans l'iconographie grecque plus exacerbée dans le cadre du thiasé, comme l'illustre un *psykter* à figures rouges attribué au peintre Douris et conservé au British Museum à Londres (ill. 620). S'y déploient onze satyres regroupés par deux ou trois. Dans un premier groupe, un satyre ithyphallique tient un canthare en équilibre sur son sexe en érection. Deux congénères positionnés autour de lui versent dans le canthare le contenu d'une *ænochoé* et d'un canthare. Dans un autre groupe, un satyre à genoux, le buste porté en arrière et appuyé sur ses mains se fait verser directement dans la

¹⁹⁵² Selon Jean-René Jannot, la musique peut provoquer l'« extasis ». Cf. Jannot 1988b, p. 311-334. Le personnage représenté en extase a la tête renversée en arrière et un membre supérieur ramené sur son visage.

¹⁹⁵³ Sur l'utilisation de la fleur dans le rituel de la séduction, cf. Kei 2011.

bouche le vin pur sortant d'une outre et l'eau contenue dans une *ænochoé*. Plutôt que dans le cratère et dans le cadre d'une consommation normée du vin, c'est dans la bouche qu'est effectué le mélange du vin. Ces satyres montrent une consommation détournée du breuvage. Le thiasse est le cadre d'un cortège hors normes où les actes sont démesurés et contraires aux lois humaines. Dans l'iconographie étrusque cependant, l'exubérance qui est le propre du thiasse dionysiaque se rencontre dans les danses orgiastiques humaines, comme la comparaison entre le *kyathos* n° 364 (ill. 155), un détail de la tombe n° 509 dite du Triclinium à Tarquinia (ill. 480), et de la tombe 5591 avec celui d'un cratère en calice attribué à Euphronios (ill. 683) le démontre. Les postures, notamment désarticulées, permettent de relever la haute performance corporelle, rendue encore plus possible par la transe, que les mouvements orgiastiques entraînent. L'exubérance propre au thiasse dionysiaque se retrouve de plus au travers de ce que nous avons identifié comme des marginalités, à savoir les postures marginales (ill. 62), les travestissements (ill. 61), les scènes sexuelles, ou les rites du phallus. L'ensemble de ces éléments et de ces recoupements permet d'attester de la présence de rites à coloration dionysiaque en Etrurie, comme Françoise-Hélène Massa-Pairault le relève, notamment à partir de la tombe n° 493 dite des Lionnes à Tarquinia (ill. 71). Certains détails en effet, que nous avons relevés, invitent à déceler l'empreinte du dionysisme, et ce dès les premières représentations de danse orgiastique à la fin du VIII^e siècle avant J.-C. La forme mystérieuse que relève Walter Burkert est plus tardive que les premiers exemples que nous notons. Il s'agirait de formes de danse agraires, rituelles et primitives liées à la fertilité. Il est probable que la figure de Dionysos ait été agrégée dans un second temps aux croyances primitives et au panthéon d'alors, et les formes de son culte adaptées et, en plus de l'Etrurie, se seraient diffusées dans la majorité des pays méditerranéens¹⁹⁵⁴. Les informations relatives au déroulement des mystères dionysiaques ultérieurs nous sont presque inexistantes en raison de leur caractère très secret. Le recoupement de nombreux éléments, que ceux-ci soient iconographiques ou archéologiques, permet d'attester, comme nous l'avons vu, la présence du dionysisme en Etrurie. Selon Walter Burkert, l'initiation aux mystères ne concernait qu'une catégorie de la population, c'est-à-dire l'élite. Ces mystères auraient été célébrés, comme les cultes officiels, par des fêtes exubérantes, avec notamment des *symposia* et des *komoi*, les deux activités dionysiaques les plus courantes¹⁹⁵⁵. Tous les rites dionysiaques, quelle que soit la région dans laquelle ils étaient célébrés, étaient marqués par une même caractéristique essentielle : les fidèles qui les accomplissaient étaient tous plongés dans une extase mystique

¹⁹⁵⁴ Burkert 1992, p. 17. Pour l'Etrurie, cf. Bloch 1958.

¹⁹⁵⁵ Burkert 2001, p. 86.

ou une ivresse sauvage¹⁹⁵⁶. Ils auraient ainsi cherché à atteindre le délire, la folie et à s'évader de la réalité¹⁹⁵⁷.

III.A.4.4.4.3. Une mixité dionysiaque ?

La présence de personnages féminins au nombre égal des participants masculins contribuent à renforcer le parallèle avec l'iconographie du thiasse dionysiaque dans laquelle personnages masculins et personnages féminins sont d'ordinaire au même nombre, comme l'illustre un cratère à figures rouges, daté du milieu du Ve siècle avant J.-C., conservé au musée du Louvre à Paris (ill. 621)¹⁹⁵⁸, et sur lequel des ménades, qui alternent régulièrement avec des satyres, processionnent. Cette alternance entre les personnages féminins et masculins se rencontre dans les représentations de danse de la tombe n° 507 dite des Biges (ill. 233) ou de celles de la tombe n° 509 dite du Triclinium (ill. 52 et 53). Dans le cadre même de la danse peut s'exprimer une forme de mixité, comme Agnès Rouveret l'a soulevé au travers du décor de la première chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche (ill. 252, 314 et 315) dans lequel un bois est décoré de divers objets. On y découvre en effet des bandelettes, des couronnes, des guirlandes, des colliers, des miroirs ou des cistes. Une analyse des objets suspendus dans le *komos* permet de constater la présence d'une division des sexes¹⁹⁵⁹. Certains en effet sont à rattacher au genre masculin, tandis que d'autres sont propres à la sphère féminine. Nous retrouvons à plusieurs reprises le motif du collier orné de têtes de béliers (ill. 253) qui fait écho à celui que porte le personnage masculin représenté au banquet dans le tympan de la paroi du fond de la seconde chambre (ill. 251). Ce collier serait un « emblème du personnage masculin », tel que l'entend Agnès Rouveret¹⁹⁶⁰. Il constituerait une marque de souveraineté, en particulier par le motif de tête de bélier qui renverrait au sacrifice, à un statut religieux et sacrificiel éminent, et constituerait ainsi un signe d'autorité¹⁹⁶¹. L'ivresse dans laquelle sont plongés les personnages bondissant sur les parois de la première chambre renvoie à la consommation du vin qui apparaît comme une prérogative masculine sur le fronton de la paroi du fond de la deuxième chambre de la tombe

¹⁹⁵⁶ Lavedan 1931, p. 338.

¹⁹⁵⁷ Festugière 1972, p. 18 : « Ce que le myste attendait, c'était de sortir pour un temps du train médiocre de la vie quotidienne, une folie passagère, une évasion. »

¹⁹⁵⁸ Cratère à figures rouges du milieu du Ve siècle av. J.-C., conservé à Paris, Musée du Louvre. Cf. Nicole 1926, pl. 43.

¹⁹⁵⁹ Rouveret 1992, p. 170.

¹⁹⁶⁰ Ibid.

¹⁹⁶¹ Il est fréquemment représenté sur les armes et les parures depuis l'époque orientalisante. Cf. id. p. 170 (note 5).

(ill. 251). Le joueur de double flûte à terre, l'amphore et les *komastes* bondissant font écho ainsi à cette image de masculinité inspirée du monde grec. Le monde féminin est caractérisé à l'inverse par la ciste, sorte de coffret à bijoux, et le miroir. Ces objets sont liés à la toilette féminine et se retrouvent dans d'autres scènes caractéristiques, comme sur la paroi gauche de la tombe n° 501 dite Cardarelli à Tarquinia (ill. 170) sur laquelle nous notons cette même division des sexes¹⁹⁶².

III.A.4.4.4. De l'art satyresque de séduire.

La finalité des rencontres orgiastiques entre individus féminins et masculins apparaît être l'union. Les gestes que nous avons relevés impliquent en effet l'approche, l'invitation, le refus ou l'acceptation, puis l'union par la coordination des postures entre les différents personnages notamment. Nous notons de plus que les postures liées à la séduction que l'on rencontre dans l'iconographie satyresque sont reprises dans celles des danses genrées, puis dans celle des chœurs orgiastiques, créant ainsi une corrélation. Les danses genrées apparaîtraient comme le lieu d'exercice de ces gestes de séduction, et de leur application dans un cadre homosexuel. Les chœurs orgiastiques seraient la réunion des deux genres dans un but matrimonial. Dans la tombe n° 493 dite des Lionnes (ill. 265) et dans la tombe n° 502 dite des Bacchants (ill. 595), c'est désormais en couple qu'un homme et une femme dansent. Dans le premier monument, à droite du cratère monumental sur la paroi du fond, une femme vêtue d'une longue tunique transparente danse face à un homme nu qui tient une *olpé* dans une main. Ils dansent face à face et leurs pas se répondent. Dans la tombe n° 502 dite des Bacchants, sur la paroi du fond, à droite de l'arbuste central (ill. 595), un homme vêtu d'un pagne autour de la taille et tenant une coupe avance près d'une femme qui danse en levant les membres supérieurs à hauteur de sa tête. Ces deux personnages très rapprochés se regardent droit dans les yeux conférant ainsi un caractère érotique à la scène. Ils forment tous deux un couple qui évoquerait en effet les représentations grecques de satyres et de ménades qui dansent en couple. Dans le médaillon d'une coupe attique (ill. 613) un satyre ithyphallique danse en se dirigeant vers la droite. Il pose une main sur ses reins et de l'autre main tient par la taille la ménade qui gesticule en face de lui. Cette dernière, vêtue d'une longue tunique et d'un manteau sur les épaules, se dirige vers la droite en retournant la tête vers le satyre. Elle lève une main à hauteur de son visage tandis que la seconde est positionnée au niveau de son

¹⁹⁶² Agnès Rouveret relève cette même division des sexes, qui apparaît toutefois de façon moins cohérente, dans la tombe n° 506 dite des Vases Peints (ill. 76, 488 et 499). Cf. id., p. 171.

abdomen. Nous aurions ici la représentation, comme nous l'avons précédemment relevé, d'une tentative de séduction de la part du satyre à l'égard de la ménade. Cette tentative de séduction est marquée, tel que nous le retrouvons sur la paroi du fond de la tombe des Bacchants, par le regard intense qui lie les deux personnages, l'intrusion du personnage masculin dans l'espace de la femme et l'enlacement de cette dernière par la taille. La concordance de gestes et de postures entre l'iconographie du thiasse dionysiaque et les scènes de danse genrées et de chœurs orgiastiques permet d'avancer quatre postulats : (1) les danses genrées et les chœurs orgiastiques sont pensés comme des thiasse dionysiaques, (2) ces dernières répondent à des rituels de type dionysiaque et probablement mystérieux d'influence méditerranéenne, (3) visent la rencontre entre jeunes gens en vue de faciliter les unions matrimoniales entre familles éminentes, et (4) sont de fait le cadre de gestes de séduction.

III.A.4.4.4.5. Un cadre végétalisé et naturel.

Dans la majorité des représentations, la présence d'un élément végétal permet de conférer un cadre naturel à la scène de danse. Dans le corpus des tombes tarquiniennes en particulier, les personnages dansent parmi des arbustes au feuillage plus ou moins exubérant. Dans la tombe n° 509 dite de la Chasse et de la Pêche (ill. 252, 314 et 315), les petits personnages masculins dansent dans un bosquet luxuriant dans lequel les arbustes sont deux fois plus grands que les acteurs qui s'y développent et décorés de différents objets leur conférant un caractère consacré. Nous avons relevé l'importance que peut prendre la présence du végétal dans l'image et dans la distinction de croyances mystérieuses. Dans *Les Bacchantes* d'Euripide¹⁹⁶³, les femmes, sous l'emprise de Dionysos, célèbrent les mystères dans la forêt. Cette dernière est ainsi le lieu de leurs actes irraisonnés et de leurs débordements. La présence de danses à caractère orgiastique dans les tombes étrusques qui prennent place parmi les arbres pourrait faire écho aux rites pratiqués par les ménades décrits dans le texte d'Euripide, mais surtout aux mystères menés en l'honneur de Dionysos qui reproduisaient les pratiques du thiasse dionysiaque. A ce cadre végétal, doit être ajouté l'élément animal. L'iconographie grecque, sur ce point, nous permet de distinguer que les ménades sont souvent en présence d'animaux sauvages. Sur une coupe du Peintre de Brygos qui provient de Vulci et est conservée à Munich (ill. 470), une ménade danse avec un serpent noué sur la tête tout en tenant un félin d'une main. Dans la tombe n° 509 dite du Triclinium (ill. 52 et 53), les acteurs représentés sur

¹⁹⁶³ Euripide, *Les Bacchantes*, vers 415-416.

les parois latérales dansent parmi des arbustes peuplés de différents animaux autour desquels toute une scène animalière se développe. Rajoutons aussi que sur la paroi de droite, au pied d'un arbuste, une peau de bête est posée à terre. Une masse marron clair tachetée est en effet distinguable. Elle pourrait être assimilée à celles que revêtent les ménades grecques, telles que celle qui figure à l'intérieur de la coupe du Peintre de Brygos déjà citée (ill. 470) et où nous distinguons qu'une peau de félin est nouée sur les épaules du personnage.

III.B. Modalités chorégraphiques.

III.B.1. Les acteurs.

Par acteurs, nous entendons les personnages qui prennent une part active et déterminante dans les scènes de danse. Nous étudions l'ensemble de ces acteurs quelque soient les types de danse des lesquels ils apparaissent, ceci dans la mesure où, d'après les caractéristiques physiques et le vêtement, il s'agit des mêmes acteurs d'une scène à l'autre.

III.B.1.1. Le statut des acteurs : repères.

La question du statut des acteurs à partir de l'iconographie étrusque a souvent amené les exégètes à y voir des professionnels ou des esclaves. Les propos de Tite-Live qui évoquent les *artifices* du roi de Veies ont alimenté l'interprétation selon laquelle les danseurs et autres personnages disposés aux performances corporelles étaient des esclaves dont les actions étaient dictées par des *domini*¹⁹⁶⁴. Nous avons déjà évoqué la question de l'inscription *Aranth Heracanas* qui accompagne le danseur qui défèque sur la paroi gauche de la tombe n° 495 dite des Jongleurs (ill. 358). Cette inscription, nous le rappelons, a été interprétée comme le prénom d'un individu de basse condition sociale appartenant à la famille des Heracana, l'appartenance étant marquée par le -s placé à la fin du gentilice. Giovanni Colonna ne remet pas en cause la condition sociale du personnage, confirmée probablement selon lui par la position dans laquelle il est représenté et l'action – celle de déféquer – qu'il exécute, mais l'auteur a proposé d'y voir la signature du peintre de la tombe¹⁹⁶⁵. Cependant, l'inscription, qui comporte un prénom – *Aranth*, et renverrait au personnage représenté dans la tombe, ainsi qu'un gentilice, *Heracana*, qui renverrait à la famille à laquelle il appartiendrait. Mentionner la possession du personnage nous apparaît être un détail fondamental quant à la question du statut des acteurs. Le danseur représenté devait posséder une faculté particulière, telle que celle de danser et de déféquer à la fois, que son propriétaire souhaitait mettre en avant et revendiquer. Il n'est pas possible de déterminer, à partir de l'inscription, si le personnage était un acteur professionnel ou un esclave. Cependant, l'objectif de l'inscription était de mettre en

¹⁹⁶⁴ Tite-Live, *Histoire Romaine*, 5.1 : « Le roi de Véies [...] furieux de n'avoir pas été élu au sacerdoce [...] fit brutalement quitter les jeux à tous les artistes (qu'il nomme *artifices*), dont la plupart étaient ses esclaves. »

¹⁹⁶⁵ Colonna 1976 et Colonna 1975.

avant le personnage par l'ajout d'un prénom. Nous pouvons ainsi nous demander s'il n'existait pas finalement des acteurs professionnels et des guildes de danseurs qui circulaient et étaient engagés occasionnellement dans les divertissements organisés par les familles aristocratiques, par exemple lors des funérailles. Sur ce point, est-il possible d'avancer que la constitution de guildes de professionnels à partir du IV^e siècle avant J.-C. à Rome a été précédée de formes archaïques étrusques, probablement influencées par celles que l'on trouve à une époque contemporaine en Grèce ?¹⁹⁶⁶ Il est difficile d'aller dans ce sens avec conviction, et l'étude du statut des acteurs doit faire l'objet de la confrontation de plusieurs données que nous souhaitons mener ici. Jacques Heurgon et Françoise-Hélène Massa-Pairault postulent en faveur de l'engagement par certaines familles d'acteurs professionnels. L'inscription de la tombe des Jongleurs pourrait aller dans ce sens. A moins que le personnage qui accompagne l'inscription ne soit effectivement un esclave qui aurait appartenu à la famille propriétaire de la tombe, et formé à la performance corporelle par cette même famille afin de la divertir. Il est établi en effet que des esclaves étaient éduqués, à la musique ou la danse par exemple, pour satisfaire les désirs de la famille à laquelle ils appartenaient. Le terme d'*artifices* employé chez Tite-Live pour évoquer les acteurs employés par le roi de Veies peut être interprété de diverses manières. Peut-être s'agit-il d'athlètes, d'acteurs ou de musiciens. L'auteur indique que ces acteurs étaient en partie les esclaves du roi en question. Il est cependant difficile de déterminer ici si le reste de ces *artifices* étaient des artistes professionnels ou d'autres esclaves qui auraient pu appartenir à d'autres familles. Dans la tombe des Lionnes, Luca Cerchiai propose de voir deux statuts différents au travers du traitement des deux danseuses qui apparaissent sur la paroi du fond (ill. 71). Celle en effet pourvue d'une tunique longue accompagnée d'un manteau maintenu sur les épaules et la tête couverte d'un bonnet conique serait un acteur de statut éminent. En revanche, celle vêtue de la tunique longue et transparente et la tête laissée découverte aurait un statut inférieure à la première. L'auteur, qui compare la danse à la *pyrrhichis* grecque, pose la question d'une danse composée de femmes libres accompagnées d'esclaves¹⁹⁶⁷. Ajoutons que dans la tombe des Inscriptions une

¹⁹⁶⁶ Pour la Grèce, cf. en premier lieu Bélis 1999. Alexandre Vincent note un statut particulier pour les joueurs de double flûte du culte public à l'époque d'Auguste, cf. Vincent 2008a, p. 434 : « On peut sans trop de peine imaginer que le service de la religion publique, officiellement reconnu et gravé dans un titre légal devait être pour le groupe des *tibicines romani* dans son ensemble un sujet de gloire probable. Cette appellation faisait d'eux des desservants mineurs mais officiels de la religion romaine, statut reconnu et autrement plus valorisant socialement que le terme générique de *tibicines*. », et Vincent 2008b. Pour l'Etrurie, Natacha Lubtchansky propose de considérer leurs jeunes joueurs de double flûte comme les enfants aristocrates. Cf. en premier lieu Lubtchansky 1998.

¹⁹⁶⁷ Cerchiai 2008a, p. 75 : « nella reduplicazione delle danzatrici, marcate da costumi distinti, potrebbe riconoscersi la partecipazione alla danzadi donne con classi di età e/o statuti diversi (la domina con tutulus e

inscription figure au-dessus de chaque danseur positionné entre la paroi droite et la paroi du fond (ill. 161). Selon Mario Torelli, ces inscriptions, différentes pour chacun des personnages, renverraient au nom de famille à laquelle ils appartenaient, et qui était liée à celle du défunt¹⁹⁶⁸. Leur présence aurait eu pour but d'honorer cette dernière. Aucune inscription cependant ne figure autour du joueur de double flûte. Cette absence signifie-t-elle que le musicien auquel on avait fait appel était un esclave ? Jean-René Jannot avance l'idée que les Étrusques faisaient intervenir des individus, dépendants ou professionnels, de classe sociale inférieure¹⁹⁶⁹.

III.B.1.2. Le vêtement comme outil de différenciation sociale ?

Face aux différents types de vêtement revêtus par les danseurs étrusques, la question du statut social se pose. Est-il possible, à partir de la représentation du costume de distinguer l'appartenance d'un personnage à une classe sociale particulière ? Le vêtement peut-il ainsi être insigne social ? La définition que livre Larissa Bonfante du vêtement féminin étrusque serait celle d'une classe aristocratique. Dans la tombe n° 501 dite Cardarelli à Tarquinia (ill. 170), la paroi de gauche accueillerait, d'après Bruno D'Agostino, un *komos* de type familial¹⁹⁷⁰. L'époux et l'épouse seraient alors présentés et mis en scène avec leurs attributs aristocratiques respectifs. L'homme, placé à gauche sur la paroi, lève une coupe à vin devant lui, renvoyant ainsi à l'activité aristocratique de la consommation du vin. La femme, placée symétriquement sur la paroi, est accompagnée de ses attributs aristocratiques qui se composent de sa toilette et de sa parure. Elle porte ainsi un bonnet conique, différents bijoux, une longue tunique ornée de motifs floraux, un manteau retenu sur les épaules et des bottines. Deux petits personnages l'accompagnent et tiennent différents objets qui complètent ses attributs. À partir de cette représentation, nous pouvons nous demander si les danseuses qui n'ont pas la même tenue vestimentaire, comme la joueuse de crotales, n'avaient pas un statut social autre, voire inférieur. L'étude du vêtement masculin révèle aussi des différences notables, que nous avons déjà distinguées. La nudité et le port d'un pagne autour de la taille

orecchinie la fanciulla con capo scoperto e veste trasparente), secondo un trattoculturale ancora una volta tipico della pannychis che accomuna, in una di-mensione autonoma dalle convenzioni sociali, donne libere e schiave.

¹⁹⁶⁸ Torelli 1999, p. 150 : « (...) as the inscriptions show, this *komos* is composed of people from different family group, (...) ».

¹⁹⁶⁹ Jannot 1990, p. 43-51. Cf. Jannot 1988b, p. 334 : « À la différence de la musique grecque, elle n'est pas libérale. C'est un art de domestiques, de troupes professionnelles, au mieux socialement une fonction d'appariteurs attachés à des magistrats ».

¹⁹⁷⁰ D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 29 : « La scena che si svolge al suono del flauto è un *komos* particolare, che potremmo definire di tipo familiare, dal momento che non è difficile riconoscere nei personaggi la coppia coniugale con i due figlioletti e un auleta. »

renvoient, comme nous l'avons vu, à la haute performance corporelle engagée. Le traitement du manteau présente en revanche des divergences, à la fois par son port, mais aussi par ses teintes, comme nous l'avons de même relevé. L'étude de la tombe n° 508 dite des Léopards à Tarquinia (ill. 49) est sur ce point notable : la paroi gauche accueille un cortège de personnages dont le vêtement présente des variations graduelles d'une figure à une autre. Les deux premiers personnages à gauche sur l'image sont en effet nus, tandis que les deux suivants sont pourvus d'un pagne, et les deux premiers, en tête du cortège, à droite sur la paroi, sont pourvus d'une longue étoffe retenue sur une épaule. Nous notons l'alternance colorée entre les vêtements : soit l'étoffe est de teinte foncée et pourvue d'un ourlet bleu, soit celle-ci est de teinte claire et l'ourlet de couleur verte. Dans la définition du vêtement comme élément de distinction sociale, trois éléments, sur la paroi gauche de la tombe des Léopards, nous paraissent déterminants : (1) la gradation dans le port du vêtement, du personnage le plus habillé à celui le plus couvert, (2) l'alternance et l'opposition colorée des vêtements, et (3) la présence d'ourlets. La gradation dans le port du vêtement et la présence d'ourlets en particulier constituent des éléments distinctifs importants, que nous retrouvons plus tard à Rome¹⁹⁷¹. Nous avons déjà relevé que la nudité était l'apanage des acteurs engagés dans un degré très élevé de performance corporelle et rituelle. Elle est aussi l'apanage des serviteurs, comme l'illustrent la paroi du fond de la tombe n° 506 dite des Vases Peints ou celle n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (ill. 76 et 591). Le pagne ou l'étoffe nouée à la taille, laissant ainsi le buste découvert, constituent le premier type d'habillement. L'étoffe maintenue sur une épaule présente en revanche un degré plus grand de complexification et le plus élevé pour l'habillement masculin. Sur la paroi droite de la tombe n° 508 dite des Léopards (ill. 50), les mêmes divergences sont de nouveau présentes : les musiciens présentent une alternance semblable, hormis que leur vêtement présentent des bordures et des liserés supplémentaires. Le personnage qui tient la coupe à vin porte son étoffe à la manière des banqueteurs, mais son vêtement est remarquable en raison, de même, du nombre plus grand de liserés et de bordures, qui divergent d'ailleurs par leur teinte d'un côté à l'autre de

¹⁹⁷¹ Sur ce point en effet notons Chazot 1807, p. 310 et suiv. ou Malliot-Martin 1804. La toge prétexte en particulier était de teinte claire et la bordure était marquée par une bande de pourpre, ou une bande rouge. Les magistrats et les prêtres la portaient. La toge entièrement blanche était le vêtement porté par le citoyen et le tribun, et ce à partir de seize ans. Celle qui était blanchie à la craie, et présentait alors un blanc éclatant était la toge *candida*. Elle était portée par les candidats qui se présentaient à une élection, ou par les jeunes mariés à l'occasion de leurs noces. La toge *lutea*, portée par les augures et les prêtres avait quant à elle une couleur safran, ce qui, par exemple dans le cas de la tombe n° 494 dite des Augures à Tarquinia (ill. 160 et 419), aurait pu renforcer l'hypothèse selon laquelle les deux personnages masculins représentés sur la paroi du fond pouvaient être des augures. La toge *pulla*, dont la teinte avait la particularité d'être foncée et en particulier brune, était portée en période de deuil.

l'étoffe. En revanche, la paroi du fond, qui accueille une scène de banquet, présente une uniformisation : tous les personnages masculins présentent le même vêtement, à savoir une étoffe de teinte claire pourvue d'une bordure de teinte foncée, tandis que les personnages féminins présentent un manteau de teinte brune pourvu d'une bordure aujourd'hui verte¹⁹⁷².

L'étude du vêtement a suscité différentes méthodes d'analyse : à la fois des lectures historiques et archéologiques et des approches plus anthropologiques¹⁹⁷³. Roland Barthes remet en question la première approche qui, selon lui, traite le vêtement « comme une addition de pièces, et la pièce vestimentaire elle-même comme une sorte d'évènement historique, dont il convient avant tout de dater l'apparition et de donner l'origine circonstancielle »¹⁹⁷⁴. Il propose alors de considérer le vêtement comme un « système vestimentaire » défini dans une société donnée par les « liaisons normatives qui règlent l'assortiment des pièces sur un porteur concret, saisi dans la nature sociale, historique »¹⁹⁷⁵. En s'inspirant des travaux de Ferdinand de Saussure sur le langage, il distingue trois niveaux dans ce « système vestimentaire » : le costume¹⁹⁷⁶, l'habillement¹⁹⁷⁷ et le vêtement¹⁹⁷⁸ qui seraient respectivement les équivalents de la langue, la parole et le langage. L'auteur s'intéresse surtout au costume qui, selon lui, serait plus signifiant dans le sens où il renvoie à des normes collectives, à des normes vestimentaires imposées et des usages fixés par une société à l'ensemble de ses membres. Face à une approche historique, les implications sociales du vêtement et son rôle social dans une société ont de plus souvent été soulignées. Elles enrichissent notamment les travaux des anthropologues qui considèrent le vêtement comme fait matériel et l'appréhendent comme phénomène technique, mais aussi culturel et social¹⁹⁷⁹. L'accent est souvent mis sur le

¹⁹⁷² Comme nous le verrons plus avant, l'étoffe de teinte brune, ou safran, renverrait à la dimension marginale du rôle rituel du personnage qui le porte. Dans le cas du manteau clair masculin, doit-on, comme à une époque plus tardive, y voir une allusion à une quelconque alliance ? Ces personnages partagent en effet leur couche avec un personnage féminin. Francesco Roncalli a proposé de manière convaincante que la scène de banquet représentée sur la paroi du fond serait une allusion à l'au-delà, et donc à l'agrégation définitive du défunt au monde des morts. Roncalli 1997, p. 37-44. L'interprétation s'insère dans une approche que Bruno d'Agostino qualifie de magico-rituelle, cf. D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 32 : « Un'altra interpretazione, che potremmo definire 'magico-rituale', è quella secondo cui le immagini si riferiscono alla vita futura del defunto nell'aldilà : un aldilà che si vuole simile a questo mondo. » Mario Torelli a proposé, pour une période antérieure, que l'agrégation définitive du défunt dans l'au-delà était symbolisée par son mariage avec une divinité féminine. Cf. Torelli 1997, p. 28.

¹⁹⁷³ Voir par exemple Blanc 1989.

¹⁹⁷⁴ Cf. Barthes 1957, p. 430.

¹⁹⁷⁵ Id., p. 434.

¹⁹⁷⁶ Id., p. 435 : « Réalité institutionnelle, essentiellement sociale, indépendante de l'individu, et qui est comme la réserve systématique, normative, dans laquelle il puise sa propre tenue. »

¹⁹⁷⁷ Ibid. : « Acte de vêtement. »

¹⁹⁷⁸ Ibid. : « Costume et habillement forment un tout générique, auquel nous proposons de réserver désormais le nom de vêtement. »

¹⁹⁷⁹ Cf. Blanc 1989, p. 15.

vêtement en tant qu'indicateur de pouvoir, de rang et de statut social, et sur son utilisation en tant qu'objet signifiant autour duquel se définissent des pratiques sociales.

D'après Bruno D'Agostino, les représentations étrusques seraient le fait d'une élite¹⁹⁸⁰. Elles auraient ainsi été commandées par une catégorie d'individus, de rang aristocratique, qui avait développé un système de représentation signifiant dans le but d'affirmer leur statut¹⁹⁸¹. L'étude du costume des danseuses étrusques s'appuie sur des représentations construites à un moment donné, dans une société et par un groupe d'individus précis. Les scènes étrusques de danse seraient des constructions qui doivent aussi être envisagées comme des évocations de moments rituels et devaient ponctuer la vie aristocratique durant lesquels l'élite se mettait en scène. Dans ce cadre, la question de l'utilisation du costume se pose. Est-il possible de déterminer si le vêtement représenté dans les scènes de danse était aussi revêtu dans la vie de tous les jours ? Dans la mesure où les images renvoient à un contexte de représentation dans lequel une élite se donne à voir, les vêtements portés répondraient à une fonction ostentatoire. Ils doivent ainsi être envisagés comme des costumes d'apparat, liés à des normes collectives pour signifier l'appartenance à une classe sociale précise. Dans ce cadre, il est difficile d'affirmer ou d'infirmer leur utilisation en dehors des moments de représentation aristocratiques.

Il apparaît de plus hasardeux d'affirmer, à partir de l'étude du costume des danseuses étrusques, que certains personnages appartenaient à une classe sociale différente. Le vêtement ne permet pas de distinguer des différences de statut. Dans le cas de la joueuse de crotales, la pratique des castagnettes ne semble pas avoir été réservée à une catégorie d'individus inférieure. Le port d'un costume autre que ceux revêtus d'ordinaire par l'ensemble des participants ne peut être un élément de caractérisation sociale. Dans la tombe n° 506 dite des Vases Peints à Tarquinia (ill. 499), un personnage féminin est représenté en train de jouer des crotales. Le costume dont il est pourvu répond à la définition de celui qui caractériserait l'aristocratie : il est composé d'une tunique ornée de motifs floraux, d'un manteau et d'un bonnet conique. De même, le personnage féminin revêtu de la tunique transparente sur la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes (ill. 265) et qui, si l'on suit les travaux de Larissa Bonfante, appartiendrait à la classe aristocratique, tient une castagnette dans la main

¹⁹⁸⁰ D'Agostino-Cerchiali 1999a, p. 15.

¹⁹⁸¹ Beaucoup d'images qui nous sont parvenues étaient toutefois enterrées et invisibles. Sur ce point voir par exemple Pallottino 1952, p. 11.

droite. Le costume de la joueuse de crotales aurait plutôt eu pour objectif de marquer la fonction du personnage dans le rituel et en l'occurrence dans la danse, et non son statut social¹⁹⁸². Cela peut être confirmé aussi par le fait que la musique de manière générale ne devait probablement pas être réservée à des individus de classe sociale inférieure¹⁹⁸³, comme le confirme le relief n° 423 conservé à Palerme (ill. 622) sur lequel un personnage féminin, vêtu aussi du costume qualifié d'aristocratique, joue de la double flûte.

III.B.1.3. Des distinctions de fonction et des liens familiaux ?

Le traitement du vêtement nous apparaît comme un élément fondamental pour la différenciation des acteurs. Nous avons relevé en effet plusieurs de costume à la fois pour les personnages féminins et les personnages masculins. Dans ce cadre, plusieurs questions se posent. L'iconographie des lamentations constitue un dossier qui permet le mieux d'appréhender cette question, sans toutefois y répondre entièrement. Dans l'*Illiade* d'Homère, les lamentations entreprises autour du corps d'Hector sont guidées dans un premier temps par Andromaque, l'épouse du défunt. Elle assume alors le rôle de guide du chant funèbre en se lamentant, les mains posées sur le visage d'Hector. C'est ensuite Hécube, la mère du mort, qui reprend la plainte puis Hélène, la belle-sœur. Ce sont ainsi les trois personnages féminins les plus proches du défunt qui prennent la tête du chant à tour de rôle. Chez les Étrusques, il est difficile de déterminer à partir de l'iconographie quels liens de parenté existaient entre le défunt et les personnages qui se lamentaient autour de lui. Nous pouvons toutefois constater une différence d'habillement d'une figure à une autre. Dans la tombe n° 498 dite du Mort à Tarquinia (ill. 136), deux personnages masculins se lamentent à l'avant et à l'arrière du lit funèbre en portant une main à leur tête. Un personnage féminin placé au premier rang devant le visage du défunt et sur le côté droit du lit effectue un geste de désespoir. Ce dernier est vêtu d'une longue tunique claire, d'un manteau bleu et rouge ramené sur les épaules, de boucles

¹⁹⁸² L'utilisation de castagnettes par des figures féminines non pourvues de la casaque habituelle est exceptionnelle. Le costume de la joueuse de crotales marquerait sa position marginale et sa fonction subalterne à la danse qui est celle, comme nous l'avons vu, d'aider les participants à accéder à un état de transe. Dans certains cas cette danseuse semble pouvoir être assimilée à une ménade. Elle porte alors un diadème de manière à marquer son changement de statut. La tombe n° 518 dite du Coq à Tarquinia peut être un exemple (ill. 12) : la joueuse de crotales porte un diadème et est accompagnée d'un personnage déguisé en satyre. L'utilisation exceptionnelle de crotales par certaines danseuses non pourvues de la casaque habituelle pourrait ainsi marquer le caractère dionysiaque de la danse. Nous suivons donc l'interprétation de Françoise-Hélène Massa-Pairault pour la tombe des Lionnes. Cf. Massa-Pairault 1998, p. 54 et suiv.

¹⁹⁸³ Nous suivons ainsi Natacha Lubchansky qui démontre que la musique était pratiquée par une classe aristocratique et faisait même partie de l'éducation des *paides*. Cf. Lubchansky 2005, p. 182 et suiv. et Lubchansky 1998, p. 123 et suiv. En Grèce à l'inverse, le statut social du musicien était très bas. Cf. Bélis 1999, p. 72 et suiv. Aristote nous indique d'ailleurs que l'*aulos* avait été interdit aux hommes libres : cf. Aristote, *Politique*, VIII, 6.

d'oreilles à disque et de bottines. Ce type d'habillement renverrait, selon Larissa Bonfante¹⁹⁸⁴, à un statut social élevé. La figure féminine ne revêt toutefois pas le bonnet conique qui couronne d'ordinaire la tête des femmes pourvues de ce costume aristocratique. La tombe n° 493 dite des Lionnes à Tarquinia nous en offre un exemple (ill. 71 et 481). Dans la partie gauche de la paroi du fond, le personnage féminin qui se dirige vers la gauche en un pas de danse est richement vêtu. Il porte une longue tunique orangée, un manteau bleu et rouge ramené sur les épaules, des boucles d'oreilles à disque et des bottines. Ses cheveux sont retenus dans un bonnet conique. L'absence de ce couvre-chef dans la tombe n° 498 dite du Mort indiquerait une fonction différente. Si dans l'iconographie grecque, les inscriptions permettent d'attester que les personnages qui s'affairent autour du mort sont les membres les plus proches de sa famille, dans l'iconographie étrusque il est plus délicat de le déterminer et implique un recoupement large de données. Les différences de composition de l'image et de disposition des personnages invitent à déterminer un statut différent des acteurs.

III.B.1.4. Du vêtement rituel.

III.B.1.4.1. Une mise en marge par le vêtement.

L'étude des scènes de lamentation, principalement à partir des reliefs de Chiusi, a révélé que selon l'habillement, les personnages féminins n'étaient pas disposés de la même manière dans l'image. Nous distinguons une opposition nette entre ceux qui ont la tête voilée, et ceux qui ne l'ont pas. Les personnages féminins vêtus avec une longue tunique, accompagnée d'un manteau maintenu sur les épaules, et d'un bonnet conique, sont disposés dans l'image selon trois modalités : (1) ils délimitent l'espace consacré au mort, comme l'illustre le relief n° 425 (ill. 350) sur lequel le personnage en question est posté en retrait tandis que les personnages non voilés tournent autour du mort, (2) ils pénètrent ponctuellement dans l'espace du mort qui est alors entouré par des personnages non voilés, comme sur la face A du relief n° 447 (ill. 631), et (3) ils procèdent à la diffusion du parfum au-dessus de l'espace du mort et au recouvrement de celui-ci avec son linceul, comme sur le relief n° 450 conservé à Paris (ill. 403). Les personnages voilés apparaissent ainsi délimiter un espace et poser une frontière entre un espace donné et un autre. Sur les reliefs n° 418 (ill. 656) et n° 417 (ill. 405), les personnages voilés sont au plus près du mort et se lamentent au-dessus de son corps, au niveau de la tête et des pieds. Autour d'eux, tournent des personnages féminins non voilés en

¹⁹⁸⁴ Bonfante 1975.

effectuant des gestes de lamentation. Sur le relief n° 425 en revanche (ill. 350), le personnage féminin voilé apparaît en retrait et en arrêt, laissant ainsi la place à ceux, non voilés, qui tournent autour du mort. Un personnage féminin au plus près du mort, comme sur la paroi gauche de la tombe n° 498 dite du Mort à Tarquinia (ill. 136), se penche sur le corps à hauteur du visage et pose ses mains sur le défunt. Ce personnage est remarquable du fait qu'il n'est pas voilé. Nous notons ainsi que les figures voilées apparaissent au plus près du mort uniquement à des moments donnés et précis, et déterminés par rapport aux personnages non voilés.

Se sont en effet les personnages non voilés qui sont les plus couramment au plus près du corps mort. Ceux-ci sont vêtus avec une tunique longue accompagnée d'un manteau maintenu sur les épaules. Les cheveux sont longs, laissés détachés, et la tête est ostensiblement laissée découverte. Ces personnages sont disposés selon trois modalités dans les scènes de lamentations : (1) ils sont engagés dans des cortèges de lamentation autour du défunt, comme sur la face B du relief n° 447 (ill. 631), (2) ils marquent la tête du lit funèbre en se griffant les joues ou en posant les mains de part et d'autre du lit, comme l'illustre la face A du relief n° 422 (ill. 133), (3) ils tournent autour du mort, comme sur le relief n° 425 (ill. 350). A partir du relief n° 418 (ill. 656), l'introduction d'un personnage féminin voilé au plus près du mort alors que des personnages féminins non voilés tournent autour laisse supposer que ces derniers contribuaient à délimiter l'espace du mort et à matérialiser sa consécration.

Dans ce cadre, nous avançons l'idée selon laquelle les personnages voilés marqueraient une frontière tandis que ceux qui ne le sont pas marqueraient un état de marge. L'étude du relief n° 450 (ill. 403) nous apparaît sur ce point déterminante. Les personnages féminins qui s'affairent autour du lit ramènent sur le visage du défunt quelques pans de couverture, indiquant ainsi qu'au cours de la cérémonie funéraire il était procédé au recouvrement total du mort. Trois personnages féminins l'entourent. Deux sont placés autour de sa tête et lèvent au-dessus de son visage des vases à parfum. Le troisième personnage est placé devant le lit. Il agite un éventail. Ce personnage ainsi que celui placé au premier plan devant le visage du défunt tiennent dans une de leurs mains un pan de couverture. Nous pouvons suggérer qu'ils sont tous deux représentés dans le geste d'arranger l'étoffe placée sur le corps mort. Or, le membre supérieur du personnage féminin placé sur le côté droit du lit est levé, le poignet est plié en angle droit vers l'intérieur, la main est au-dessus du lit et non posée, et les doigts pincent un pan de couverture. Le geste consiste alors à soulever l'étoffe, ceci afin de la

ramener sur le défunt. Le personnage placé devant le lit accompagne son geste. Il agite un éventail, dont la fonction devait être soit de chasser les mouches attirées par le défunt, soit de diffuser le parfum qui émane des alabastres¹⁹⁸⁵. Aussi, les alabastres apportés en offrandes devaient servir à parfumer le corps dont l'état de conservation se dégradait au fil de la cérémonie funèbre. Il est en effet à envisager que le rituel de l'exposition funèbre devait durer plusieurs jours¹⁹⁸⁶. Il était ainsi nécessaire à un moment de la cérémonie de procéder au recouvrement total du défunt. Il nous apparaît plus probable cependant que le recouvrement du mort s'effectuait à un moment ultime de la cérémonie, et devait matérialiser son agrégation définitive au monde des morts. Sur l'épaule de l'hydrie n° 308 attribuée au Peintre de Micali en effet (ill. 333), alors que quatre personnages sont engagés dans différents gestes de lamentations à droite sur l'image, le défunt, positionné à gauche, est entièrement enveloppé dans son linceul. Au-dessus du lit, et en position horizontale, répondant ainsi à l'horizontalité du lit et du corps mort, une branche de lierre est représentée. Est-ce que l'élément dionysiaque, à savoir le lierre, qui vient recouvrir le lit n'avait-il pas pour fonction, dans l'image, de matérialiser de même l'agrégation du défunt au monde des morts ? Dans les deux cas, le recouvrement du défunt nous apparaît marquer une étape du rituel, et en l'occurrence finale du rituel funéraire, comme la diffusion du parfum dans le cadre de l'exposition du défunt. Dominique Frère a relevé l'existence de rituels qui consistaient à recouvrir d'huile parfumée la porte de tombeaux¹⁹⁸⁷. Dans les deux cas, il s'agit de matérialiser, affirmer et renforcer la frontière entre le mort et les vivants. Ainsi, le parfum marquerait à la fois la fermeture de la tombe et le recouvrement du défunt. Dans ce cadre, les personnages féminins qui sont pourvus du bonnet conique, de la longue tunique et du manteau retenu sur les épaules interviendraient à des moments décisifs et ouvriraient des phases particulières. Dans le

¹⁹⁸⁵ Nous remercions Dominique Frère de nous avoir suggéré cette idée.

¹⁹⁸⁶ Bruit Zaidman-Schmitt Pantel 1989, p. 51 et Prieur 1986, p. 20 : « Après la première lamentation, venait la toilette funèbre : on lavait le cadavre, on l'enduisait d'onguents pour en faciliter la conservation, car l'exposition devait durer plusieurs jours. »

¹⁹⁸⁷ Frère 2011, p. 136 : « Il est à noter que dans les contextes funéraires à inhumation, ces vases sont localisés près du défunt (placés sur la banquette, à hauteur des pieds, de sa poitrine, de ses mains, de sa tête ou cloués au mur juste au-dessus de lui). Dans certains cas, ils sont placés à proximité immédiate de la porte de la tombe (parfois à l'intérieur de celle-ci, parfois dans le dromos). La localisation de ces vases au sein de la structure funéraire donne de précieuses informations sur leur statut, leur fonction et leur usage. Ils sont utilisés à différentes étapes du rituel funéraire comprenant le traitement du cadavre, son exhibition lors de la *prothesis*, le banquet funéraire, le dépôt d'offrandes dans la tombe et enfin la fermeture de celle-ci. La porte de la tombe pouvait être enduite d'huile parfumée avant de briser le vase sur le sol, rituels très proches, dans leur gestuelle et dans leur sens, de ceux qui existeront à l'époque romaine. Si l'efficacité des rituels permet au défunt de quitter définitivement le monde terrestre, l'huile parfumée entre dans une stratégie d'opposition avec la putréfaction du cadavre. Elle est nécessaire à la protection et à la revitalisation du défunt (vases proches du mort) tout en marquant la séparation entre les vivants et les morts (la porte de la tombe en est enduite). Sur la position des vases à parfum dans la tombe, cf. Bellelli 2008. Sur la nécropole de Porta Nocera à Pompéi dont l'étude sur l'onction des portes de tombes est déterminante, cf. Lepetz 2008.

contexte de la danse orgiastique, la fonction de ces personnages serait la même, comme l'illustre la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes à Tarquinia (ill. 71). Nous avons souligné en effet la différence de vêtement qui existait entre les deux personnages féminins, et avons mis en lumière que le personnage positionné à gauche et vêtu du bonnet conique, de la longue tunique et du manteau retenu sur les épaules ouvrait le rituel dansé et introduisait le second personnage féminin, représenté à droite sur la paroi dans un pas final de la danse orgiastique. L'étude de ce personnage en dehors du cadre de la danse, et en particulier sur la face B du relief n° 449 (ill. 401) permet de confirmer que le personnage pourvu du même vêtement marque les changements de statut, et les passages, dans un cadre rituel, d'une phase à une autre. L'image a été interprétée par Jean-René Jannot comme une scène de gynécée et plus exactement une « cérémonie matrimoniale »¹⁹⁸⁸. Sur le relief relevé, la scène est présidée par le personnage féminin coiffé du bonnet conique et assis à droite sur l'image. En face de lui, un second personnage est assis. Sa tête n'est pas couverte. Les deux personnages relevés sont entourés de trois autres qui tiennent des étoffes. Ils ont tous la tête couverte d'un pan de leur manteau, mais ne présentent pas de bonnet conique. Ce sont les gestes effectués par l'ensemble des personnages qui nous permettent de déterminer le type de scène qui se joue dans l'image. Le personnage assis à droite lève la main droite. Celle-ci est positionnée obliquement : elle indique et dirige l'attention vers l'étoffe qui est présentée au centre de l'image. Les trois personnages en pieds sont représentés dans l'action de présenter les étoffes qu'ils apportent. Le second personnage assis, à gauche sur l'image, lève la main dans un signe d'acceptation. La main est presque à la verticale vers le haut. La sélection du vêtement par le personnage au bonnet conique et l'acceptation de celui en face de lui confirme l'hypothèse de Jean-René Jannot selon laquelle il s'agirait d'une scène de mariage¹⁹⁸⁹. Nous avons de notre côté mis en lumière, à partir de la tombe n° 493 dite des Lionnes à Tarquinia (ill. 71) que le personnage féminin au bonnet conique pouvait introduire l'union matrimoniale. Nous aurions ainsi tendance à considérer ce dernier comme un acteur qui présidait les rituels matrimoniaux, mais aussi les funérailles et tous rituels dans lesquels intervenait un changement de statut. Il en ouvrait les différentes phases et en présidait les différents moments clés. Dans ce cadre, quelle place rituelle les personnages féminins pourvus de la seule tunique longue accompagnée du manteau maintenu sur les épaules, sans bonnet conique ? Il nous apparaît qu'ils devaient prendre le relais des personnages porteurs de

¹⁹⁸⁸ Jannot 1984a, p. 91.

¹⁹⁸⁹ Nous soulignons encore que John Scheid et Casper Svenbro ont relevé l'importance du vêtement dans le cadre des alliances matrimoniales. Cf. Scheid-Svenbro 2003, et en particulier p. 73-75.

bonnet conique. Ainsi, les personnages féminins porteurs de bonnet conique devaient ainsi alterner régulièrement au cours des rituels avec les personnages non porteurs de bonnet conique.

Parallèlement aux types d'habillement que nous notons pour les VI^e et V^e siècles avant J.-C., nous relevons chez les personnages féminins aux VIII^e et VII^e siècles avant J.-C. le port d'une tunique avec des lignes parallèles et horizontales localisées spécifiquement au niveau des manches, de la taille et de la bordure inférieure du vêtement. Ces différences sont liées à une évolution de la mode vestimentaire étrusque comme l'identifie Larissa Bonfante¹⁹⁹⁰. Ces phases correspondent aux périodes artistiques définies par les auteurs modernes¹⁹⁹¹. La première correspond à la période géométrique et orientalisante. Le vêtement féminin se caractérise par une longue tunique, proche du *chiton* grec, ornée de motifs géométriques, d'un manteau et d'une ceinture qui marque la taille. La tête peut être couverte d'un couvre-chef conique, parfois d'une coiffe tronconique de type *polos*. À la période archaïque, les personnages féminins sont pourvus d'une longue tunique de couleur claire, probablement blanche. Un manteau drapé en diagonale et recouvrant la tête accompagne la tenue. Les personnages sont désormais chaussés de bottines pointues, que les auteurs modernes tendent à qualifier de *calcei repandi*, et coiffés d'un bonnet conique, interprété comme un *tutulus* et dit originaire de Grèce de l'Est. Les bijoux, comme les boucles d'oreille à disque, font leur apparition. À la période classique, la longue tunique est conservée, de même que le manteau. Apparaissent les chaussures ouvertes, à savoir les sandales, et de nouveaux bijoux, comme les diadèmes. À l'époque hellénistique, le vêtement se distingue peu de la période précédente. Il faut noter toutefois l'ajout d'une ceinture placée haut sur le buste, sous la poitrine, et la multiplication des bijoux.

D'après Alain Hus, le vêtement que revêtirait la statue-buste qui provient de Vulci serait « de caractère rituel »¹⁹⁹². La figure est en effet pourvue d'une tunique dont les manches courtes et la taille sont marquées de trois listels. Ce type de vêtement se rencontre de même sur les statuettes n° 124 en *bucchero* de la tombe Regolini-Galassi à Cerveteri (ill. 389), sur la statue-buste 2258 de Chiusi (ill. 623), et sur la statue 8554 du tumulus de la Pietrera à Vetulonia (ill. 624). La statue 8553 du tumulus de la Pietrera (ill. 365) et les caryatides des calices tétrapodes

¹⁹⁹⁰ et que cette dernière divise en quatre phases comme nous l'avons déjà vu. Cf. *supra* p. 162 notamment.

¹⁹⁹¹ Jannot 1984a, p. 8-10.

¹⁹⁹² Hus 1961, p. 499.

(ill. 346) revêtent une tunique dont la taille est marquée par une large ceinture très certainement à rapprocher de celle adoptée par les figures précédentes. Cette même tunique marquerait toutefois une différenciation dans la mesure où elle n'est pas adoptée systématiquement. Elle apparaît uniquement chez les personnages féminins, et ceux en particulier qui sont représentés dans des gestes de lamentation. Cependant, l'étude du le *kyathos* n° 1899. 7, 21 à figures noires conservé au British Museum à Londres (ill. 361), du fait que tous les personnages féminins ne portent pas le même vêtement, nous invite à nuancer cette affirmation et à proposer que la tunique différenciait certains personnages dans un rituel donné¹⁹⁹³. La scène de l'exposition funèbre en effet représenterait les proches du défunt qui défilent autour de lui. La tunique dont les manches et la taille sont marquées de listels ne serait cependant ici pas portée par des pleureuses. Elle viserait à noter une différenciation entre les femmes qui se lamentent, vraisemblablement les proches du défunt, et le reste de la population. Elle marquerait ainsi une césure, et mettrait en retrait ces personnages par rapport à un groupe social donné et soulignerait leur appartenance à un état particulier. Arnold Van Gennepe souligne que le deuil était « un état de marge pour les vivants »¹⁹⁹⁴. Il est ainsi possible d'affirmer que la tunique féminine étrusque qui comporte plusieurs listels aux manches et à la taille avait la particularité d'afficher cet état marginal.

III.B.1.4.2. Des danseuses en marge de la marge.

Comme nous l'avons vu, un premier type d'habillement est illustré par le personnage féminin à droite sur la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes à Tarquinia (ill. 71 et 265) qui est engagé dans un pas de danse orgiastique et en particulier dans une phase finale. Un second type d'habillement peut être illustré en revanche à gauche sur la paroi droite de la tombe n° 495 dite des Jongleurs (ill. 479), et est revêtu par un personnage engagé dans un pas de danse orgiastique toutefois plus mesuré que le précédent. De plus, la tunique juxtaposée

¹⁹⁹³ Dans le cas des lamentations, peut-il s'agir de différencier les pleureuses professionnelles du reste de la famille ? Nous connaissons la présence de telles pleureuses dans le cadre du rituel funéraire grecque. D'après Margaret Alexiou, on n'hésitait pas à faire appel à elles. Des mentions de paiements nous renseignent sur ces pratiques. Cf. Alexiou 1974, p. 40 : « A Cretan mourner expressed her dissatisfaction with the proffered payment by opening with these words : « The corpse seems too long, and the beans are too few ! » Ces pleureuses étaient toutefois séparées des femmes qui appartenaient à la famille du défunt. Aussi, dans le monde assyro-babylonien, ces professionnelles étaient largement employées dans la cérémonie funéraire. Elles apparaissaient surtout lors des funérailles de personnages illustres. Elles avaient alors la fonction d'afficher le statut important du défunt. Cf. De Martino 1955, p. 17. De plus, l'emploi de pleureuses étrangères à la famille pouvait parfois être considéré comme des actes de respect et d'affection envers le mort. Alexiou 1974, p. 40. Il est cependant difficile d'aller dans une telle interprétation à partir de l'iconographie étrusque, d'autant plus que l'étude de la documentation invite à voir plutôt un type de personnel religieux.

¹⁹⁹⁴ Van Gennepe 1981, p. 211.

n'est pas encore enlevée. Une mise en série de l'iconographie étrusque permet d'affirmer que les personnages féminins porteurs de ces deux types de vêtement ont un statut encore plus marginal que les personnages porteurs des deux types vestimentaires précédents. Ils interviennent tous deux dans des contextes clairement dionysiaques¹⁹⁹⁵, et sont en charge d'une gestuelle spécifique. Dans la tombe n° 495 dite des Jongleurs (ill. 580), deux personnages féminins pourvus de la tunique longue et du manteau retenu sur les épaules sont engagés dans une gestuelle alambiquée dont les modalités renvoient, comme nous l'avons vu¹⁹⁹⁶, à un type de danse lié au dieu Pan. Les pas de danse sont très nettement mesurés. La scène constitue, de par les postures, une phase initiale du programme dansé et qui est mise en image dans la tombe. Le traitement de la chevelure de ces personnages les positionne encore de plus en marge que les mêmes figures pourvues du même habillement et étudiées précédemment, notamment sur le relief n° 447 (ill. 631). Comme Adeline Grand-Clément l'a relevé, la teinte rousse ou blonde de la chevelure renvoie à un état marginal¹⁹⁹⁷. Le personnage féminin positionné à gauche sur la paroi droite de la tombe des Jongleurs renverrait à une phase postérieure, mais antérieure à celle représentée à droite sur la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes à Tarquinia (ill. 71).

III.B.1.4.3. De la position des personnages féminins musiciens.

Le programme iconographique de la tombe n° 495 dite des Jongleurs (ill. 281 et 580) est, pour l'étude du statut féminin, particulièrement relevant. Nous constatons en effet que les personnages féminins non vêtus du bonnet conique sont positionnés sur les parois latérales, et en l'occurrence sur la paroi droite de la tombe, tandis que le personnage vêtu du bonnet conique apparaît sur la paroi du fond. Ce dernier est porteur d'un costume similaire à celui de la joueuse de crotales, déjà étudié, qui le positionne en marge. Les types vestimentaires composés d'une longue tunique accompagnée d'un manteau ainsi que, dans le premier cas, d'un bonnet conique, et celui de la joueuse de crotales renvoient à des degrés de marginalisation proches et complémentaires. Les types vestimentaires composés en revanche de deux tuniques longues juxtaposées, ou d'une seule, renvoient à une marginalisation plus avancée. La joueuse de crotales serait un personnage en marge par rapport aux personnages pourvus de la tunique et du manteau retenu sur les épaules, accompagnée ou pas du bonnet

¹⁹⁹⁵ Nous avons souligné en effet l'empreinte dionysiaque dans la tombe des Lionnes, relevée aussi par Luca Cerchiai et Françoise-Hélène Massa-Pairault. Cf. Cerchiai 2008a et Massa-Pairault 1998.

¹⁹⁹⁶ Cf. *supra* p. 825-suiv.

¹⁹⁹⁷ Grand-Clément 2011, p. 513-516.

conique, et constituerait auprès de ces derniers l'équivalent marginal des figures pourvues de la tunique seule ou des deux tuniques superposées¹⁹⁹⁸. Ainsi, le positionnement des personnages féminins dans la tombe des Jongleurs doit être mis en rapport avec la fonction et la position rituelles auxquelles leur costume renvoie. Alors que la paroi du fond tend à souligner une frontière rituelle, les personnages féminins représentés sur la paroi droite marquent une marginalité plus grande, mesurée dans le cas des personnages positionnés à droite autour d'un joueur de *syrinx*, encore plus avancée dans le cas du personnage féminin positionné à gauche, marquant ainsi une gradation.

Sur la paroi gauche de la tombe n° 506 dite des Vases Peints (ill. 499), nous relevons que le personnage féminin pourvu de crotales est vêtu de la tunique, du manteau retenu sur les épaules et du bonnet conique, constituant ainsi une exception. Nous avons vu que le costume revêtu d'ordinaire par la joueuse de crotales était constitué d'une tunique longue sur laquelle est juxtaposée une tunique plus courte et avait pour objectif de marquer la fonction rituelle et de passage du personnage¹⁹⁹⁹. Les joueuses de crotales apparaîtraient ainsi aux phases ultimes de la danse orgiastique, ceci afin d'accompagner les danseurs dans leur extase, et d'amplifier cette dernière. Le port de la tunique, du manteau retenu sur les épaules et du bonnet conique, comme nous l'avons vu, marquerait au contraire une fonction différente : celle d'ouvrir certaines phases rituelles, et en particulier d'introduire certains rituels, comme ceux liés au mariage, comme suggéré sur la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes (ill. 71). Il renvoie ainsi à un rituel d'introduction, de passage, et marquerait une frontière entre un état symbolique, profane dans un premier temps, puis un second, consacré cette fois. Sur la paroi gauche de la tombe n° 506 dite des Vases Peints à Tarquinia (ill. 499), l'alliance des crotales, qui renvoient à une phase finale de la danse, et le port du bonnet conique, de la tunique longue et du manteau retenu sur les épaules, qui renvoie à l'inverse à une phase préliminaire et introductive, conjugueraient sur une même figure deux états rituels opposés.

¹⁹⁹⁸ Notons de plus que sur la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes (ill. 71), le personnage à droite, pourvu d'une seule tunique longue et transparente, tient une crotale dans la main portée vers le bas.

¹⁹⁹⁹ L'utilisation de castagnettes par des figures féminines non pourvues de la casaque habituelle est exceptionnelle. Nous avons vu que le costume de la joueuse de crotales marquerait sa position marginale et sa fonction subalterne à la danse qui est celle d'aider les participants à accéder à un état de transe. Dans certains cas il semble que cette danseuse soit même assimilée à une ménade. Elle porte alors un diadème de manière à marquer son changement de statut : la tombe du Coq à Tarquinia en constitue un exemple (ill. 12). La joueuse de crotales porte un diadème et est accompagnée d'un personnage déguisé en satyre. L'utilisation exceptionnelle de crotales par certaines danseuses non pourvues de la casaque habituelle pourrait aussi marquer le caractère dionysiaque de la danse. Nous suivons donc l'interprétation de Françoise-Hélène Massa-Pairault pour la tombe des Lionnes. Cf. Massa-Pairault 1998, p. 54 et suiv.

L'étude enfin du relief n° 481 (ill. 651) et du miroir n° 109 (ill. 166) est remarquable car elle permet de revenir sur la place des musiciens féminins dans le cadre de la danse, et en l'occurrence de celle de la joueuse de double flûte. Nous relevons en effet dans les deux cas, alors que les danseuses ont la tête découverte et les cheveux relevés²⁰⁰⁰, que la musicienne a la tête voilée. Elle ne porte pas le bonnet conique. Seul un pan de son manteau est ramené sur la tête. Ces personnages apparaissent dans des scènes où les gestes et les postures indiquent un avancement important dans la danse. Sur le miroir n° 109 en effet, les deux danseuses sont engagées dans des pas de danse orgiastiques qui correspondent à une phase finale. Sur le relief n° 481, le personnage est positionné en direction d'une troisième danseuse qui est engagée dans une posture avancée. Dans les deux cas, les tuyaux de l'instrument à vent indique une position levée, qui renverrait de même à un avancement important dans la danse, si l'on suit les travaux de Jean-René Jannot²⁰⁰¹. Sur le miroir n° 109, l'objet est à l'horizontale. Sur le relief n° 481, l'objet présente un tuyau à l'horizontal, tandis que le second est positionné obliquement vers le bas selon la technique visuelle du rabattement afin de rendre visible l'objet. Ce dernier serait ainsi à imaginer à l'horizontale. Sur le relief n° 423 (ill. 622), deux personnages féminins sont engagés dans des pas de danse orgiastique relativement mesurés et sont accompagnés d'un troisième qui souffle dans une double flûte. La position de l'instrument, ostensiblement vers le bas – indiquerait ainsi l'exécution de sons graves et donc moins propices à l'extase même s'ils restent entraînant – et le vêtement des personnages – composé de la longue tunique, du manteau maintenu sur les épaules et du bonnet conique – indiquerait la phase préliminaire d'un rituel. Il pourrait s'agir, si nous rapprochons l'image de la partie gauche de la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes à Tarquinia (ill. 71), d'un rituel féminin lié au mariage, ouvert et introduit par des figures pourvues d'une tunique longue, du manteau retenu sur les épaules et du bonnet conique caractéristiques.

III.B.1.4.4. Synthèse sur la position rituelle des personnages féminins.

L'étude du vêtement féminin mise en parallèle à celle de la position des personnages dans l'image permet de proposer que le vêtement contribuait à déterminer le statut rituel des

²⁰⁰⁰ Sur le relief n° 481 (ill. 651), nous relevons que la coiffure portée par les personnages féminins constitue un *krobylos*. Elle est présente dans l'iconographie grecque, et est d'ordinaire portée par les ménades, ce qui renforcerait la marginalité des personnages féminins ici représentés. Notons la différence notable dans le traitement de la coiffure entre la face A, sur laquelle des personnages féminins tournent autour du mort et dont les cheveux sont relâchés, et la face D.

²⁰⁰¹ Jannot 1974a, p. 133 (note 22). L'auteur cite les conclusions de K. Schlessinger.

personnages. L'interprétation selon laquelle le port d'une tunique longue accompagnée d'un manteau et d'un bonnet conique renverrait à un statut aristocratique ne nous apparaît pas entièrement convaincante. Certes, la présence de bijoux, tels que des boucles d'oreille, ou d'étoffes remarquables par leur finesse et leurs couleurs, peut renseigner sur la préciosité de telles étoffes²⁰⁰². Cependant, ces éléments font sens dans le cas d'un vêtement de type rituel. Comme l'illustre le tableau n° 12 ci-dessous, nous distinguons ainsi deux rituels différents : le rituel liminaire et celui post liminaire, si l'on suit les définitions d'Arnold Van Gennep²⁰⁰³. Nous entendons par *rituels liminaires* les rites de passage, et en particulier les phases introductives – c'est-à-dire marquées par les personnages féminins pourvus d'une longue tunique, du manteau maintenu sur les épaules et du bonnet conique –, et liminaires, marquées en dernier lieu par les joueuses de crotales. Nous entendons par *rituels post liminaires* les rites de passage qui marquent un changement vers un état définitif et constituent une agrégation. Un même rituel, comme l'illustre la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes (ill. 71) peut avoir deux temps : une *phase liminaire*, puis une *phase post liminaire* et d'agrégation. Le rituel post liminaire est marqué par l'intervention, en phase préliminaire (*phase 1* du tableau), des acteurs de la phase intermédiaire du rituel liminaire. Il est clôturé par le port d'une tunique ou le port de deux tuniques juxtaposées, et les cheveux relevés.

	Rituel liminaire	Rituel post liminaire
Phase 1 <i>Préliminaire</i>	tunique, manteau, bonnet conique.	tunique et manteau, pas de bonnet conique.
Phase 2 <i>Intermédiaire</i>	tunique et manteau, pas de bonnet conique.	deux tuniques superposées.
Phase 3 <i>Finale</i>	joueuse de crotales.	une seule tunique ou tunique et manteau et cheveux relevés en un <i>krobylos</i> .

Tableau n° 12 – Distinction des dispositifs vestimentaire selon les phases des rituels liminaire et post liminaire.

²⁰⁰² Les travaux de Florence Gherchanoc ont mis en lumière que l'aspect bariolé déterminait la fonction rituelle des vêtements. Cf. Gherchanoc 2012, § 14-19 : « La bigarrure, les couleurs tranchées et la brillance des vêtements rituels des *numphai* sont aussi caractéristiques d'autres parures rituelles féminines, des jeunes et des adultes. [...] Le costume de fête est le plus souvent élaboré, richement orné, en particulier celui des femmes, comme le signale encore un passage de l'*Économique* de Xénophon (IV^e siècle avant notre ère). »

²⁰⁰³ Cf. ses travaux sur les rites de passage : van Gennep 1981.

III.B.1.4.5. Du vêtement masculin : acteurs guides et guidés.

Les différents types d'habillement qui définissent le genre masculin pourraient indiquer de même une différence de statut. Nous avons évoqué précédemment le cas de la tombe n° 508 dite des Léopards à Tarquinia (ill. 49 et 50)²⁰⁰⁴. Les deux hommes engagés dans des gestes de lamentation à l'avant et à l'arrière du lit dans la scène d'exposition funèbre représentée sur la paroi gauche de la tombe n° 498 dite du Mort à Tarquinia sont vêtus d'un manteau maintenu à l'épaule (ill. 136). Ils s'opposent aux personnages engagés dans une danse orgiastique qui se développent, entièrement nus, sur l'ensemble des parois. Cette différence d'habillement pourrait indiquer une différence de fonction entre les personnages qui se lamentent d'un côté et ceux, de l'autre, qui sont engagés dans des pas de danse orgiastique²⁰⁰⁵. Nous souhaiterions cependant préciser ce point dans la mesure où des exemples peuvent venir contredire cette hypothèse. En effet, le personnage masculin qui se lamente sur la paroi du fond de la tombe des Jongleurs est lui-même entièrement nu (ill. 281), alors que les personnages masculins qui se lamentent sur la paroi gauche de la tombe n° 498 dite du Mort (ill. 136) sont vêtus. Aussi, dans la tombe n° 496 dite des Inscriptions (ill. 161), les personnages masculins engagés dans une danse de type orgiastique entre la paroi droite et la paroi du fond sont entièrement nus ou vêtus d'un simple pagne autour de la taille. Ces derniers sont tous accompagnés d'une inscription à l'exception du joueur de double flûte, ce qui, comme nous l'avons relevé à partir des travaux de Mario Torelli, indiquerait un statut éminent²⁰⁰⁶.

Dans ce cadre, la confrontation entre les inscriptions funéraires et l'image permet d'aller plus avant sur la question de l'utilisation du vêtement comme élément distinctif. Bien qu'images et textes étrusques soient souvent liés, la majorité des études portent sur l'un ou l'autre aspect, sans tenter une analyse d'ensemble. Ainsi, Stephan Steingraber, dans la somme importante qu'il publie en 1984 s'arrête essentiellement à l'analyse des représentations peintes et se

²⁰⁰⁴ *Supra* p. 864.

²⁰⁰⁵ Et en l'occurrence d'un *craterismos*.

²⁰⁰⁶ D'après Mario Torelli en effet, ces inscriptions renverraient au nom de famille des différents participants. Cf. Torelli 1999, p. 150 : « [...] as the inscriptions show, this *komos* is composed of people from different family group, [...] ». Chaque personnage appartiendrait ainsi, si nous suivons l'auteur, et sans distinction parmi eux, à une famille aristocratique qui avait développé des liens avec celle du défunt. C'est un type d'habillement très proche qui est représenté sur les statuettes féminines en *bucchero* n° 123 découvertes dans la tombe de Poggio Gallinaro à Tarquinia (ill. 382). Les cinq figures féminines sont en effet pourvues d'un de pagne autour de la taille accompagné d'une large ceinture. Le port de cet habillement par des personnages féminins est exceptionnel, mais met l'accent sur le haut degré de performance corporelle. Pour la bibliographie, cf. Bartoloni 2000a, p. 305-306 ; Bonghi Jovino 1986, p. 206-209, p. 214 et Colonna 1973b.

limite à mentionner le nombre d'inscriptions²⁰⁰⁷. A l'opposé, Helmut Rix, dans ses *Etruskische Texte*, s'attache seulement à l'épigraphie sans regarder la relation qu'elle peut avoir avec l'image qui l'accompagne²⁰⁰⁸. Il s'agit ainsi de deux approches qui mènent à des résultats différents. Ainsi, l'image et les inscriptions nous apparaissent devoir être mises en relation malgré leurs spécificités. Leur confrontation doit permettre à la fois la lecture des inscriptions et la compréhension de l'image. Dans ce cadre, les tombes tarquiniennes, dont sept d'entre elles offrent des images accompagnées d'inscriptions, constituent un corpus de première importance²⁰⁰⁹. Les inscriptions qui y apparaissent peuvent être classées en deux groupes. Le premier correspond aux inscriptions qui ont pour fonction de légender l'image. Elles sont alors intrinsèquement liées au support et à l'image sur lequel et dans laquelle elles apparaissent. Le second groupe d'inscriptions correspond à celles qui indiquent une appartenance et renvoient à un nom gentilice. C'est cette classification en deux groupes que propose Gilles van Heems²⁰¹⁰. Le premier groupe qu'il définit correspond en effet aux inscriptions liées à leur support : « Il [est] évident que la matière, la forme et la fonction de l'objet qui accueille l'inscription ont une influence de premier ordre sur le texte écrit ». Dans un second groupe, il classe les inscriptions auxquelles « le type de message est [...] totalement conditionné par l'ensemble auquel l'inscription appartient ». Dans ce cadre, « les inscriptions funéraires ont en effet comme fonction principale (et souvent comme unique fonction) de dire qui est mort, ce qui, dans une société organisée, prend la forme d'un nom ». Dans le cadre d'une étude de la danse, l'interaction entre inscriptions et images livre des informations complémentaires qui peuvent, à la fois renseigner sur l'inscription par une étude de l'image, et inversement préciser l'image grâce aux inscriptions. Dans la tombe n° 494 dite des Augures à Tarquinia (ill. 160), la paroi du fond accueille deux personnages masculins qui sont tournés en direction d'une porte feinte. Ils sont vêtus de manière identique : d'une longue tunique claire, d'un manteau foncé, ourlé de rouge et ramené sur les épaules, et de bottines pointues. Ils exécutent le même

²⁰⁰⁷ Rares sont d'ailleurs celles dont sont précisés le texte et l'emplacement. Cf. Steingräber 1984.

²⁰⁰⁸ Laurent Haumesser a relevé le lien étroit qui lie l'image et l'écrit, et ce dès l'apparition de l'écriture en Etrurie. Cf. AA.VV. 2015, p. 62 : « La culture de l'écrit et la culture des images sont étroitement liées en Etrurie, depuis leur apparition, contemporaine, au début de l'époque orientalisante ». Cependant dans l'étude qu'il offre dans le catalogue de l'exposition *Les Etrusques en toutes lettres. Écriture et société dans l'Italie antique* tenue en 2015-2016 au Louvre-Lens puis au musée de l'Académie étrusque et de la ville de Cortone en 2016, l'auteur s'arrête sur (1) les images d'écrit, à savoir de *volumen* ou de personnages en train d'écrire ou de manipuler des ustensiles liés à l'écriture, et (2) l'écrit sur l'image, c'est-à-dire aux inscriptions qui viennent légender l'image. Cf. id., p. 61-79.

²⁰⁰⁹ Nous relevons en particulier la tombe n° 494 dite des Augures, la tombe n° 495 dite des Jongleurs, la tombe n° 496 dite des Inscriptions, la tombe n° 498 dite du Mort, la tombe n° 516 dite Querciola I, la tombe n° 509 dite du Triclinium et la tombe 994.

²⁰¹⁰ Dans un mémoire de DEA mené sous la direction de Dominique Briquel sur « Les inscriptions funéraires de Tarquinia ».

geste : l'une de leur main est posée à plat sur la tête, la seconde est levée devant eux, le membre supérieur tendu, les doigts joints et la paume dirigée vers l'avant. Ces deux personnages ont suscité de nombreuses interprétations. La présence de volatiles a conduit dans un premier temps, lors de la découverte de la tombe, à les identifier comme des augures²⁰¹¹. D'après Stephan Steingräber, il s'agirait plutôt de figures d'adorant ou de prêtres²⁰¹². Jean-René Jannot indique selon lui qu'ils effectueraient un geste de « salut solennel »²⁰¹³. Une étude attentive de la gestuelle invite cependant à soutenir l'interprétation selon laquelle ces deux personnages seraient plutôt des pleureurs²⁰¹⁴.

Les deux personnages sont en effet représentés dans un geste de lamentation qui consiste à se frapper la tête²⁰¹⁵. Sur un lécythe attique conservé à Londres (ill. 625), un personnage féminin situé au niveau des pieds du défunt porte sa main gauche à la tête. Elle tend son membre supérieur droit devant elle en direction du cadavre. Le geste qu'effectuent les deux personnages de la tombe des Augures diverge toutefois du fait que la main tendue en avant n'est pas horizontale, la paume vers le haut, comme le personnage féminin représenté devant les pieds du défunt sur le lécythe étudié (ill. 626). Elle est relevée, oblique vers le haut et l'extérieur, et la paume est dirigée vers l'avant et l'extérieur. Alors que le geste féminin renvoie à de la déploration, celui des personnages masculins dans la tombe tarquinienne relève plutôt du salut. Ce geste est en effet précisément celui qu'effectuent les personnages masculins sur les scènes de *prothesis* grecques dès le VI^e siècle avant J.-C. Ceux-ci sont d'ordinaire postés devant les pieds du défunt. Sur une loutrophore attique conservée au musée du Louvre (ill. 412), les personnages masculins situés devant le lit funèbre ont un membre supérieur enveloppé dans leur *himation* tandis que le deuxième est tendu devant eux, la paume de la main tournée vers l'extérieur et les doigts dirigés vers le haut. Ainsi, le geste de salut qui consiste à tendre un membre supérieur devant soi et à relever la main de manière à ce que la paume soit orientée vers l'extérieur serait un geste caractéristique effectué par les personnages masculins devant le lit du défunt lors de la *prothesis* grecque. Dans la tombe n° 494 dite des Augures à Tarquinia toutefois (ill. 626), ce geste de salut est combiné à celui, spécifiquement

²⁰¹¹ Interprétation qui est reprise dans D'Agostino 1983, p. 2-3 et Borsi 1985, p. 111.

²⁰¹² Steingräber 1984, p. 289.

²⁰¹³ Jannot 1984c, p. 275.

²⁰¹⁴ D'Agostino 1991, p. 230 ; Ducati 1942, p. vii ; Pallottino 1989, p. 16.

²⁰¹⁵ Cf. notre analyse typologique et en particulier les *schemata* de type D.4. Une approche comparative avec l'iconographie attique révèle que ce geste est particulièrement présent dans l'iconographie grecque, plus précisément dans les scènes de *prothesis*. Cf. Pedrina 2001.

de lamentation, qui consiste à porter une main à la tête. Ce dernier geste, dans l'iconographie grecque, est essentiellement effectué par les personnages féminins²⁰¹⁶.

Les deux personnages masculins sont accompagnés de deux inscriptions (ill. 627 et 628). Celui à gauche sur la paroi est accompagné de la mention *tanasar*. Celui à droite sur la même paroi est accompagné de l'inscription *apas tanasar*. Plusieurs interprétations ont été proposées pour ces inscriptions. Massimo Pittau, dans une étude sur les textes étrusques publiée en 1990, propose de voir des *histriones* engagés soit pour pleurer le mort, soit pour effectuer des mimes funèbres, le terme *tanasar* devant selon lui trouver un parallèle dans le terme latin de *histriones*²⁰¹⁷, D'après Catherine Cousin toutefois, les inscriptions, qu'elle qualifie de didascalies²⁰¹⁸, n'auraient pas pour fonction de révéler qui sont ces deux hommes mais plutôt de désigner le mort pour qui les jeux figurés sur les parois adjacentes sont réalisés²⁰¹⁹. En vue du déchiffrement des inscriptions, différentes méthodes interprétatives sont possibles²⁰²⁰. D'après Gilles Van Heems, les quatre méthodes que Massimo Pallottino présente en 1978 ne peuvent toutefois se passer les unes des autres. Il serait en effet difficile par exemple d'appliquer uniquement à la lecture des textes étrusques la méthode combinatoire, à savoir l'étude des changements subis par un phénomène au contact d'un phénomène voisin qui le conditionne, et ceci sans faire aucune référence au contexte extralinguistique ou aux rapprochements, appropriés et logiques dans le cas d'emprunts, à des langues voisines.

²⁰¹⁶ Ce geste constitue donc, dans l'iconographie étrusque, une adaptation locale.

²⁰¹⁷ Pittau 1990, p. 51 : « Anche qui *apa* è stato usato in tono affettivo dai figli del defunto ; (iscriz. 67, 68). // L'equazione *tanasa* = tal. *histr(i)o*, *-onis* è assicurata dalla iscriz. bilingue 541 ; *-r* è la desinenza del plur. Gli *histriones* venivano assoldati sia per compiangere il morto, sia per dar luogo a mimi funebri. »

²⁰¹⁸ Cousin 2009, p. 64 : « Qu'entendons-nous exactement par didascalie ? La première acception du mot est littéraire : chez les Grecs anciens, il désignait les comptes-rendus des concours théâtraux ou encore les instructions que donnait l'auteur dramatique aux acteurs et qui étaient inscrites sur le manuscrit. Appliquée à l'image, la didascalie signifierait les indications écrites données par le peintre aux spectateurs pour expliquer sa représentation. »

²⁰¹⁹ Id., p. 79 : « Les didascalies ne se contentent pas de révéler qui sont ces hommes, elles doublent leur geste et orientent l'attention vers la fausse porte qui symbolise sans doute l'accès à l'au-delà. Elles désignent ainsi le mort pour qui se déroulent les jeux représentés sur les autres parois. »

²⁰²⁰ Ces méthodes sont présentées et discutées par Massimo Pallottino. Pallottino 1978, et notamment p. 12-13 : « Qu'il soit dit tout de suite que dans l'étude de l'étrusque coexistent deux motifs indubitablement liés entre eux mais divers dans leur finalité : 1) l'interprétation des textes en fonction de leur contenu, c'est-à-dire de leur signification intrinsèque et de leur valeur comme source de la connaissance historique ; 2) l'enquête linguistique propre qui tend à l'individualisation des caractères formels de la langue, à la détermination de son patrimoine lexical, à la connaissance de ses origines, des contacts qu'elle a subis, de ses développements. Ces deux objectifs ont été jusqu'ici généralement superposés et confondus, surtout dans le concept courant de l'« herméneutique étrusque » et des méthodes traditionnelles relatives (« étymologique », « combinatoire », plus récemment « bilinguistique »), ce qui a donné lieu à des incertitudes et à des équivoques. Une appréciation critique efficace aussi bien des conditions que des perspectives présentes et futures de la recherche ne peut faire abstraction de la nécessité de distinguer le plus clairement possible les problèmes interprétatifs des problèmes linguistiques. »

C'est cependant par une approche comparative, et en particulier en utilisant l'image comme clé interprétative – image dans laquelle ces inscriptions apparaissent – qu'il est possible de proposer une interprétation. Dans le traitement du vêtement, nous avons relevé le même port du manteau, de la tunique claire et des bottines. Nous distinguons cependant une différence nette dans le traitement du manteau, qui permet de renseigner sur les modalités d'exécution de la danse de lamentation. Le personnage imberbe en effet, positionné à gauche sur la paroi, est pourvu d'un manteau qui est noué sur une épaule. L'étoffe entoure son flanc droit et laisse découverte son épaule droite. Un pan de l'étoffe tombe dans le dos de l'épaule gauche et en avant du buste. Le membre supérieur gauche maintient une partie du vêtement. Le personnage barbu représenté à droite sur la paroi présente un manteau différent : les deux épaules sont couvertes tandis que le côté gauche du personnage, seul visible, présente une fente. Un pan de l'étoffe tombe en avant du personnage, ainsi qu'en arrière. Le port du manteau par les personnages est d'ordinaire caractérisé par son maintien sur une seule épaule. Le maintien sur deux épaules revoie plutôt à un vêtement de type chasuble que souligne Jean-René Jannot à partir des reliefs de Chiusi²⁰²¹. C'est d'ailleurs dans ces reliefs que ce type de manteau apparaît le plus fréquemment, et qu'illustre le relief n° 452 (ill. 169). Sur ce dernier, les personnages masculins adultes présentent un manteau en chasuble qui est maintenu sur les épaules et éventuellement sur les bras. Il forme un arc de cercle sur le buste et tombe dans le dos jusqu'aux genoux. Cette distinction par le manteau est complétée par le port de la barbe. Alors que le personnage masculin est pourvu du manteau habituel noué sur une seule épaule, celui positionné à droite sur la paroi et qui est barbu est vêtu du manteau en chasuble. Nous avons relevé précédemment que la pilosité faciale masculine constituait, du moins dans l'iconographie grecque, une indication de l'âge²⁰²². Les personnages barbues seraient ainsi plus âgés que ceux imberbes, ou pourvus d'une barbe naissante²⁰²³. Cette distinction pileuse que l'on note dans l'iconographie grecque pourrait avoir la même signification dans l'iconographie étrusque comme peuvent le corroborer les inscriptions qui accompagnent les personnages. A l'inscription *tanasar* qui est présente sans distinction à proximité des deux personnages, nous relevons le terme d'*apas* qui en revanche n'apparaît qu'auprès du

²⁰²¹ Jannot 1984a, par exemple p. 28 au sujet du dernier personnage représenté à droite sur la face B du relief n° 422 (ill. 383) : « La *tebenna* du dernier personnage est drapée 'en chasuble' ».

²⁰²² Cf. *supra* notre analyse typologique p. 155-suiv. Nous savons que le port de la barbe est une nette distinction. Les personnages sans barbe correspondent aux éphèbes, aux garçons et jeunes hommes tandis que la barbe est portée par les hommes considérés comme adultes. Une différence d'âge, peut-être aussi de statut, a donc été soulignée.

²⁰²³ Comme l'est d'ailleurs le personnage à gauche sur la paroi du fond de la tombe n° 494 dite des Augures (ill. 160).

personnage masculin représenté à droite sur la paroi du fond et dont la barbe et le manteau en chasuble le distinguent du personnage de gauche. Si l'on suit les travaux d'Aldo Prosdocimi, l'exégèse moderne tend à considérer le terme étrusque *apa* comme un équivalent du latin *pater*, qui signifie le père²⁰²⁴. Le terme peut aussi être rapproché du latin *Atta* qui entre toutefois en opposition nette avec le terme de *pater*. Ces deux désignations renverraient en effet à deux statuts différents. *Atta* désignerait un père particulier, peut-être un grand-père voire un ancêtre. Il fait référence dans tous les cas à une fonction spéciale : il renverrait à des personnes dotées d'une position de prestige spécifique mais sans valeur juridique contrairement au terme de *pater*²⁰²⁵. Les termes *Atta* en latin ou *Apa* en étrusque, qui se retrouvent sous les formes *Appa* en sabin et *Apaio* en sud-picénien²⁰²⁶, renverraient à un statut hiérarchique particulier, très certainement à celui de représentant, de chef, de commandant au sein d'un groupe, et juridiquement différent de la fonction de *pater*²⁰²⁷.

Comment expliquer de telles différences dans le cadre d'une scène de lamentation funèbre ?
L'étude de Margaret Alexiou en 1974 sur la lamentation rituelle en Grèce et celle de

²⁰²⁴ Prosdocimi 2009, p. 105-115.

²⁰²⁵ Id. Cf. aussi Marinetti 1982.

²⁰²⁶ Marinetti 1982.

²⁰²⁷ Dans ce cadre, nous souhaitons revenir sur l'interprétation de l'inscription *apa* peinte avant cuisson dans le médaillon d'une coupe à figures noires attribuée au groupe de Spurinias et conservée au centre de documentation archéologique du Guard à Nîmes (ill. 629). Alexandre Beylier et Eric Gailledrat proposent de voir une coupe votive, étant donné le groupe auquel l'objet doit être rattaché d'après les travaux de P. Bernardini. Sur ce point, cf. Bernardini 2001. Les vases de ce groupe se retrouvent dans des contextes bien particuliers : funéraires et religieux. Les inscriptions constituent alors des noms de gentilices au génitif, ou des noms de divinité. La présente coupe constitue cependant un *unicum* par l'inscription qu'elle accueille et que les deux chercheurs comprennent comme « père ». Cette formule serait selon eux à relier à une divinité masculine. Cf. AA. VV. 2015, p. 139 : « Cette formule (« le Père ») est toutefois bien connue en Etrurie : il s'agit de l'appellatif d'une divinité masculine. On la retrouve ainsi dans le sanctuaire de Pyrgi, liée au culte de la divinité oraculaire Suri, ou encore dans celui du Belvédère à Orvieto, ici peut-être plutôt liée à la figure chtonienne de *Tinia Calusna*. » Cependant, à la lumière des travaux d'Aldo Prosdocimi et de la fonction supposée de l'objet, à savoir de boire du vin dans un contexte de banquet, ou de verser ce même liquide dans un contexte de libation, ne faudrait-il pas plutôt comprendre l'inscription *apa* comme « chef », ou « guide ». Cf. Prosdocimi 2009, p. 105-115. Dans le cadre de la consommation du vin, elle permettrait d'attester d'une pratique toute grecque, c'est-à-dire celle de la direction du *symposion* par un individu précis. Sur la pratique du *symposion* la bibliographie est conséquente. Nous citerons les références : Dentzer 1982, Lissarrague 1987, Murray 1990, Murray-Tecusan 1995 et Schmitt-Pantel 1997. Le contexte de découverte de l'objet indique que la coupe a été déposée dans une fosse votive avec l'ensemble du mobilier lié à la consommation du vin auquel elle appartenait. Ceci permet d'attester la présence d'une telle pratique. Cf. AA.VV. 2015, p. 62 : « Le contexte de sa découverte sur le site de La Monédière n'est pas anodin. Dans cet habitat, occupé entre la première moitié du VIe et la fin du Ve siècle av. J.-C., a en effet été mise au jour une imposante structure excavée, colmatée intentionnellement vers 475-425 av. J.-C. Les comblements associés recèlent plusieurs centaines de vases (principalement des amphores vinaires et des vases à boire), divers objets votifs et des restes de faune qui évoquent très directement la pratique du *symposion* gréco-étrusque. La coupe *Spurinias* provient précisément de cette fosse, ici (tout comme en Etrurie) dans un contexte à caractère votif. » Nous tendons ainsi à nuancer l'interprétation proposée selon laquelle l'inscription renverrait à un culte de type chtonien. Cf. id., p. 62 : « Plus encore, la lecture faite de la mention *apa* fait écho au caractère chtonien de ce dépôt intentionnel, peut-être révélateur du caractère mixte de la population alors établie sur place, dans un contexte emporique. »

Dominique Arnould sur *Le Rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon* en 1990 ont permis de mettre en évidence que les lamentations funèbres autour du mort étaient toujours guidées par un membre de la famille proche du défunt²⁰²⁸. C'est cette même personne qui aurait dicté à la fois les gestes et les chants des lamentations. Certains passages de *Illiade* pourraient d'ailleurs confirmer cette hypothèse. Les lamentations funèbres que décrit Homère sont toujours guidées par les personnes les plus proches du défunt. Au chant XVIII, il est précisé qu'Achille se fait le chef de la lamentation pour son ami Patrocle. Ainsi, après avoir posé les mains sur le corps du mort afin de prendre la direction du rituel, c'est lui qui le premier « donna coups et force à la lamentation » avant que ses camarades ne le suivent²⁰²⁹. Dans tous les cas, le rituel de la lamentation est guidé par une personne désignée. Nous verrions alors à partir de la tombe des Augures à Tarquinia un rituel semblable. Le personnage à droite de la porte feinte qui est accompagné de l'inscription *apas* peut avoir pu être désigné comme le guide ou le conducteur de la lamentation funèbre. L'étude de l'image nous invite à aller dans le sens d'Aldo Prosdocimi quant à la portée du terme *apa*. Il renverrait ainsi à un statut de chef ou plutôt de guide, sans aucune valeur juridique. Il est à noter que le terme est accompagné du génétif, le *-s*, marquant ainsi la possession, ou la direction, par rapport au terme de *tanasar*.

Le terme de *tanasar* apparaît ainsi aux côtés des deux personnages, à hauteur de leur visage. Ce dernier reste à ce jour toujours obscur. Cependant, une analyse fondée sur l'image dans laquelle apparaît l'inscription doit permettre de proposer des hypothèses. Le terme *apas* renvoyant au statut du personnage barbu, le terme de *tanasar*, commun aux deux personnages, pourrait renvoyer en effet au seul élément que ces derniers ont en commun, à savoir la gestuelle. Tous deux sont en effet engagés dans le même rituel de lamentation qui consiste à la fois à porter une main à la tête et à porter la seconde main en avant dans une action de salut. Nous proposons de combiner cette analyse iconographique à l'une des méthodes décrites par Massimo Pallottino, à savoir le rapprochement avec des langues voisines²⁰³⁰. Si le terme *tanasar* doit être compris au travers du rituel qui se joue dans l'image, le terme latin de *tanguere* pourrait constituer un élément de comparaison intéressant. *Tanguere* signifie « toucher », « toucher à », que ce soit au sens physique ou moral. Dans la langue familière, le

²⁰²⁸ Alexiou 1974, p. 40. Arnould 1990, p. 189 et suiv.

²⁰²⁹ *Illiade*, XVIII.

²⁰³⁰ Pallottino 1978, p.14-suiv.

terme latin de *tanguere* a le sens de l'argot « taper »²⁰³¹. Ainsi la racine *tan-* pourrait-elle évoquer la gestuelle particulière et propitiatoire qui, dans un cadre funéraire, pourrait avoir fait partie des qualités efficaces des deux personnages représentés ? Les termes d'*apas* et de *tanasar* nous apparaissent ainsi avoir comme fonction, dans l'imagerie funéraire, de compléter et de préciser le sens des images²⁰³². Dans tous les cas, l'image, en plus des inscriptions, nous indique que le rituel masculin de la lamentation était guidé par le personnage le plus âgé qui, dans la tombe n° 494 dite des Augures à Tarquinia (ill. 160), est indiqué par le port d'une barbe. S'agit-il de plus d'une scène d'initiation, comme la relation adulte-adolescent le laisse d'ordinaire supposer dans l'iconographie grecque ? Le personnage barbu initierait alors le personnage plus jeune, à gauche sur la paroi, à une gestuelle propitiatoire. Le relief n° 447 (ill. 276) nous invite cependant à revenir sur cette interprétation. Sur la face A du monument en effet, alors que plusieurs personnages s'affairent autour d'un personnage mort et exposé sur un lit, deux personnages masculins se suivent sur le côté arrière du lit en effectuant un geste de lamentation. Ce dernier consiste à lever les membres supérieurs au-dessus de la tête tandis qu'une main tient le poignet de l'autre. Sur le relief étudié, le premier personnage a les mains levées au-dessus de la tête, tandis que celui qui le suit a les mains désormais posées sur le crâne. Nous verrions ainsi, sur le modèle des personnages féminins représentés sur la face B du même monument, plusieurs moments du geste qui consiste à se frapper la tête. Ainsi les mains étaient liées puis levées et projetées sur la tête. Le premier personnage serait alors représenté dans la prise d'élan, tandis que le second serait représenté dans le moment de l'impact sur la tête. Le détail qui nous intéresse ici est le vêtement revêtu par les deux personnages. Ils sont tous deux pourvus d'une tunique longue sur laquelle est maintenu un manteau. Le traitement de cette dernière étoffe fait écho aux deux pleureurs de la tombe des Augures à Tarquinia, dans la mesure où le premier personnage est pourvu d'un manteau porté en chasuble, tandis que le second est pourvu d'un manteau retenu sur une seule épaule. Que le personnage vêtu du manteau en chasuble soit positionné en avant du cortège n'est pas anodin : il ouvrirait et guiderait la gestuelle masculine.

²⁰³¹ Nous nous fondons sur le *Thesaurus* de la langue latine. Le terme *ferio* renverrait aussi à la même gestuelle que *tanguere*. Il renvoie ainsi à une pratique commune de la lamentation funèbre appelée aussi chez les Romains : *frontem ferire*, attestée dans la tradition littéraire pour indiquer la participation aux lamentations. Il s'agissait alors d'effectuer des gestes semblables à ceux qu'exécutent les deux personnages masculins sur la paroi du fond de la tombe n° 494 dite des Augures à Tarquinia, à savoir celui de se toucher la tête ou plus exactement de se taper la tête.

²⁰³² Cette interprétation n'a cependant de sens que dans le contexte funéraire dans lequel s'inscrit l'image, et le fait que cette dernière n'était pas visible des vivants et était alors destinée à un autre type d'entité.

	Guide	Guidé
Pilosité	Barbu	Imberbe ou barbe naissante
Habillement	Manteau en chasuble	Manteau noué sur une épaule
Inscription	<i>Apas</i>	

Tableau n° 13 – Récapitulatif des éléments distinctifs relevés à partir des deux personnages masculins représentés sur la paroi du fond de la tombe des Augures à Tarquinia.

III.B.1.5. Pratiques détournées et personnel rituel.

Les inscriptions funéraires ont en effet comme fonction principale, et souvent comme unique fonction, de dire qui est mort, comme a pu le rappeler Gilles Van Heems. Elles prennent ainsi la forme d'un nom et tendent à désigner des personnes représentées dans l'image. Dans le cadre des représentations de danse, le rapport entre les images et les inscriptions livre selon nous des données de type socio-culturel, et permet notamment de préciser le rôle de certains acteurs. Dans ce cadre, l'inscription *Aranth Heracanas*, présente sur la paroi gauche de la tombe n° 495 dite des Jongleurs (ill. 358) doit faire l'objet d'une attention particulière. Elle accompagne un personnage masculin représenté dans une position assez particulière et tout à fait unique dans l'art étrusque. Nous avons relevé précédemment que les postures particulièrement marginales dans les scènes de danse constituaient des formes qui devaient être ponctuellement réalisées lors d'occasions particulières. Nous avons souligné, pour la tombe des Jongleurs, l'attitude remarquable du personnage masculin qui gesticule et défèque en même temps. Il a été proposé à plusieurs reprises de voir un personnage grotesque déféquant au milieu des différentes activités funèbres exécutées en l'honneur du défunt et dont le geste aurait dans un contexte funéraire une valeur apotropaïque²⁰³³. Cependant, le personnage serait à rattacher au contexte de la danse orgiastique. Dans tous les cas, le fait de déféquer constitue une marginalité, comme celle de gesticuler en se tenant en équilibre sur les mains comme nous l'avons vu sur les plaques architecturales d'Acquarossa par exemple (ill. 62). Dans la tombe, ce personnage est donc le seul à posséder une inscription qui est composé d'un nom et d'un gentilice avec marque de possession. Les éléments à disposition nous permettent uniquement d'envisager que la fonction de l'inscription était de mettre en avant le personnage que l'on présente ici par son prénom et qui lui confère un statut important. Ce statut doit être replacé dans le cadre de la danse et du rituel dans lequel il s'insère afin de le

²⁰³³ Steingraber 1984, p. 315-316 et Torelli 1997, p. 122-151.

comprendre, et ceci au travers du prisme de la marginalité du geste exécuté. L'inscription marque l'importance de l'acteur, mais de fait aussi celle de son geste qui, dans un cadre rituel, devait posséder une efficacité particulière et un caractère propitiatoire.

Il est difficile de dire avec certitude s'il existait des acteurs professionnels chez les Étrusques. D'après Jacques Heurgon et Françoise-Hélène Massa-Pairault, il est probable que de tels artistes aient été engagés, en premier lieu par des familles, à moins qu'il s'agisse de leurs esclaves²⁰³⁴. L'inscription de la tombe des Jongleurs pourrait en tout cas aller dans ce sens. A moins que le personnage qui accompagne l'inscription ne soit effectivement un esclave appartenant à la famille propriétaire de la tombe, formé par cette même famille afin de la divertir. Nous savons que certains esclaves étaient éduqués, à la musique ou la danse par exemple, pour satisfaire les désirs de la famille à laquelle ils appartenaient²⁰³⁵. Les rares sources littéraires qui évoqueraient ce point ne nous livrent pas d'information déterminante. Dans son *Histoire romaine*, Tite-Live nous informe que « Le roi de Véies [...] furieux de n'avoir pas été élu au sacerdoce [...] fit brutalement quitter les jeux à tous les acteurs [qu'il nomme *artifices*] dont la plupart étaient ses esclaves ». On peut interpréter le terme *artifices* de diverses manières, peut-être s'agit-il d'athlètes, d'histrions ou de musiciens. Dans tous les cas, ces différents acteurs étaient en majorité les esclaves de ce roi. Il est difficile de plus à partir de cette mention de déterminer si le reste de ces *artifices* étaient des acteurs professionnels ou d'autres esclaves qui auraient pu appartenir à d'autres familles. Dans ce cadre et au travers du prisme des différentes données mises en confrontation, il est possible de penser qu'il s'agissait d'un acteur dont la fonction était rituelle, et probablement propitiatoire.

III.B.1.6. Une nudité marginalisante.

Nous relevons une série de personnages masculins qui se distinguent des danseurs féminins par leur nudité²⁰³⁶. Ces derniers apparaissent dans des contextes similaires, liés à la consommation du vin²⁰³⁷. La nudité de ces personnages est très certainement liée à leur fonction. Sur ce point, l'étude de la tombe Golini I peut permettre de soulever son caractère distinctif (ill. 77). Les parois de la partie droite de la chambre funéraire accueillent un banquet auquel vient participer le défunt qui arrive sur son char sur la partie gauche de la paroi

²⁰³⁴ Heurgon 1961a, p. 254 ; Massa-Pairault 1993, p. 267.

²⁰³⁵ Cf. par exemple Tite-Live, *Histoire romaine*, 5, 1.

²⁰³⁶ Sur la nudité, cf. Thuillier 1985a, p. 369-suiv. ; Bonfante 1989b.

²⁰³⁷ Ils ornent principalement le sommet de candélabres.

d'entrée²⁰³⁸. Le banquet qui se développe sur la paroi droite et sur celle du fond serait alors composé des ancêtres du défunt. Sur la paroi gauche, le couple gardien des Enfers composé d'Aïta, que l'on distingue par la peau de lion qu'il porte sur la tête, et Phersipnai sa compagne, assiste au banquet. Les deux personnages sont toutefois séparés du reste des convives par un *kylikeion* sur lequel sont posés divers vases de consommation du vin comme un cratère et plusieurs cruchons à puiser. Sur cette même table est posé un candélabre au-dessus duquel nous percevons des fumigations. Le *kylikeion* marquerait à la fois une limite visuelle et symbolique. Elle constituerait une limite entre les ancêtres et le monde des dieux. Le serviteur placé à droite de la table est entièrement vêtu tandis que celui placé à gauche, du côté des dieux est complètement nu. La différence d'habillement marquerait et renforcerait la limite entre le monde des vivants et celui des dieux. La nudité renverrait en effet à un état héroïsé tandis que l'habillement évoquerait la réalité humaine. L'encensoir placé sur le *kylikeion* participerait à cette définition de la frontière entre le monde des dieux et celui des vivants. Dans le cadre des joueurs de crotales, la nudité marquerait, comme le vêtement pour les danseuses, un statut liminaire. Les parallèles avec l'iconographie grecque nous permettent de relever des musiciens semblables dans le cadre du *komos*, mais ceux-ci sont plus communément vêtus d'une étoffe maintenue sur les membres supérieurs comme l'illustre le col d'un cratère attribué à Euphronios (ill. 280) ou la coupe à figures rouges attribuée à Euergidès, datée de 510 av. J.-C. environ, et conservée au Musée du Louvre à Paris. Les parallèles les plus probants selon nous restent les satyres, mi-hommes, mi-animaux, toujours nus et au caractère ambivalent comme le dieu qu'ils accompagnent.

III.B.1.7. Une inversion des statuts dans le cadre de la danse ?

Les propos de Posidonios rapportés par Athénée nous apprennent que « Chez les Tyrrhènes, des tables abondantes sont dressées deux fois par jour, ainsi que des couvertures aux couleurs chatoyantes, et ils ont des coupes d'argent de toutes sortes, et une foule d'esclaves élégants se tiennent à leur disposition, vêtus de riches habits »²⁰³⁹, concourant ainsi à illustrer la *truphè* étrusque. Le texte étant cependant largement postérieur à la période chronologique retenue dans cette étude, il est difficile d'établir avec certitude et à partir du seul type de document ici exploitable – l'image – une distinction entre notables et esclaves. Seules les différences de

²⁰³⁸ Cf. *supra* p. 98 et p. 810.

²⁰³⁹ *Histoires* II, *apud* Athénée, *Deipnosophistes* IV, 153 c-d : « Ἐν δὲ τῇ β' ... φησὶν (ὁ Ποσειδώνιος) 'Παρά δὲ Τυρρηνοὶς δις τῆς ἡμέρας τράπεζαι πολυτελεῖς παρασκευάζονται ἀνθινὰ τε στρωμνὰ καὶ ἐκπώματα ἀργυρά παντοδαπά, καὶ δούλων πλῆθος εὐπρεπῶν παρέστηκεν ἐσθῆσεσι πολυτελεῖσι κεκοσμημένων'. » Cf. Liébert 2006, p. 34.

vêtement, et éventuellement les différences pileuses entre les personnages masculins, permettent d'avancer des interprétations. De plus, ces interprétations se limitent essentiellement au cadre rituel auquel les images font référence.

L'image nous permet d'avancer ainsi que personnages masculins et féminins avaient des fonctions rituelles précises et différentes selon le moment et le type de rituel. Les enfants avaient quant à eux, et dans certains cas – principalement dans les scènes de danse orgiastique, une fonction marginale de mise en relation entre les personnages adultes. Dans les scènes de danse armée, ils sont en revanche dans l'apprentissage et la reproduction. Dans les scènes de lamentation, ils accompagnent les adultes, reproduisent les gestes d'affliction sans prendre part intégrante aux lamentations, et contribuent à la mise en scène communautaire et familiale. Le travestissement cependant constitue une donnée à relever. Nous avons étudié notamment les cas de la première chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (ill. 61) et celui de la tombe n° 496 dite des Inscriptions (ill. 161) dans lesquels un ou plusieurs personnages revêtent un bonnet conique féminin. Nous avons relevé que dans les scènes dionysiaques grecques, des scènes de travestissement similaires existaient : les personnages masculins adoptaient alors des attributs féminins, faisant ainsi écho à l'ambivalence sexuelle du dieu Dionysos. Ces travestissements, dans le cadre de danse orgiastique, se retrouvent en Italie à une date ultérieure dans le cadre des Bacchanales, et constituent des actes alors considérés comme « contre-nature » qui seront d'ailleurs réprimés²⁰⁴⁰. Le travestissement ne constitue pas un changement de statut mais une transgression dans un système établi et normé, et en l'occurrence dans un système genré. La danse devient ainsi le cadre de la transgression. D'un point de vue anthropologique et du fait de son caractère transgressif et déviant, le travestissement aurait comme faculté pour ceux qui le pratiquent ponctuellement ou régulièrement de mieux accepter et tolérer les codes sociétaux dans lesquels ils évoluent d'ordinaire²⁰⁴¹. Ainsi, la présence dans l'image de travestissements uniquement masculins avec des attributs féminins nous amènent à nous interroger sur les rapports sociaux qui se jouaient. Stéphane Breton a démontré, à partir de l'étude de peuples de Nouvelle-Guinée, que le travestissement masculin avec des attributs féminins répondait au

²⁰⁴⁰ Pailler 2005, § 22 : « En accordant *in fine* une dérogation permettant d'échapper à la terreur à ceux qui auront prouvé que leur piété envers Bacchus est d'observance traditionnelle, on ne « divinise » certes pas la victime, comme dans le schéma girardien, mais on reconnaît, purifiée de ses travestissements contre nature, la vérité de son aspiration religieuse. » Cf. aussi Pailler 1988 qui revient sur le scandale des Bacchanales et leur interdiction en 186 avant J.-C.

²⁰⁴¹ C'est ce que la psychiatrie relève pour la pratique dite du sadomasochisme, en particulier dans le cadre de la sexualité. Les rôles quotidiens sont inversés dans le cadre des pratiques sexuelles et poussés à des degrés différents selon les pratiquants. Sur ce point voir en particulier de Gasquet-Gross 2012.

besoin d'affirmation d'une virilité masculine. Les traditions locales en effet considèrent que les enfants à leur naissance sont à la fois féminins et masculins. Cependant, alors que la part féminine va se développer et supplanter la part masculine sans entraves chez les femmes, chez le garçon, la virilité ne se développe pas d'elle-même et implique des rituels particuliers comprenant des phases de travestissement. Stéphane Breton explique l'importance de la négation des femmes dans les sociétés étudiées et la prépondérance de ces rituels masculins par la jalousie des hommes face à l'autosuffisance féminine qu'ils sont contraints de recréer, artificiellement, en eux. Ainsi, ils prélèvent ce qu'il y a de plus féminin chez les femmes afin de devenir un individu masculin complet. Le rituel se décline alors en plusieurs saignements, et en travestissements féminins²⁰⁴². Dans ce cadre, nous pouvons nous interroger sur la valeur du travestissement masculin chez les Etrusques. Nous relevons que ce dernier n'apparaît jamais dans les danses orgiastiques mixtes, mais essentiellement dans celles exclusivement masculines. Ce travestissement implique-t-il une forme de matriarcat au sein de la société étrusque que les individus masculins compensent dans le cadre de la danse orgiastique ? Plusieurs études ont porté sur la place qu'avaient les femmes au sein de la société étrusque²⁰⁴³, et qui s'exprimait notamment dans le cadre du banquet où elles s'allongeaient avec les convives masculins²⁰⁴⁴. Toujours est-il que le cadre de la danse orgiastique et celui des relations amoureuses au sein de la consommation du vin accueillent l'expression de ce qui nous apparaît comme une forme de pouvoir par l'acceptation ou le refus des avances masculines²⁰⁴⁵. Il est difficile cependant de parler de matriarcat à partir de ces quelques données. Du côté des personnages féminins, nous ne relevons pas de travestissements avec attributs masculins. En revanche, alors que la danse armée apparaît comme essentiellement masculine, l'amphore n° 298 (ill. 237) constitue un document tout à fait exceptionnel dans la mesure où la face A accueille deux personnages dont l'un, féminin et dépourvu d'armes, est engagé dans une posture caractéristique de la danse armée. L'exécution de formes masculines de danse par les personnages féminins peut-elle constituer dans certains cas – nous ne relevons qu'un exemple – le pendant féminin du travestissement masculin ?

III.B.1.8. La différenciation genrée des gestes et des postures de danse.

²⁰⁴² Cf. Breton 1989.

²⁰⁴³ Ainsi, sur la femme étrusque : Heurgon 1961a, p. 95 et suiv., Sordi 1981, Rallo 1989a, Bartoloni 2000a, p. 272-282 et Rallo 2000.

²⁰⁴⁴ Liébert 2006, p. 26. Aristote rapporte de plus que « les Tyrrhènes [dînaient] avec leurs femmes, allongés sous le même manteau. » Cf. *apud* Athénée, I, 42, 23d.

²⁰⁴⁵ Nous avons étudié en particulier le cas de la tombe n° 506 dite des Vases Peints à Tarquinia (ill. 76).

C'est dans le cadre des scènes de danse de lamentations funèbres que s'exprime en particulier la question de la différenciation genrée des gestes et des postures²⁰⁴⁶. L'iconographie grecque et plus largement orientale révèle que la pratique des lamentations était réservée aux femmes. Dans la chapelle de la tombe de Minnakht à Thèbes (ill. 292), le convoi funèbre représenté sur les parois accueille ainsi un groupe de personnages exclusivement féminin qui se lamente. Dans l'imagerie grecque, les hommes se contentent d'exécuter des gestes de salut devant le lit funèbre tandis que les femmes se lamentent autour du corps. Sur la plaque attique à figures noires attribuée au groupe de Burgon et conservée à Paris au musée du Louvre (ill. 366), cinq personnages masculins se dirigent vers l'avant du lit. Ils lèvent leur main droite à hauteur du visage tandis que leur main gauche est ramenée au niveau de l'abdomen.

La représentation des lamentations funèbres étrusques divergent considérablement sur ce point. Les gestes sont effectués autant par les femmes que par les hommes. La différenciation genrée stricte qui existait en Grèce et en Orient ne transparaît pas dans l'imagerie étrusque. Il semble toutefois que certains gestes aient été plus fréquemment effectués par les femmes ou par les hommes. Ainsi, celui qui consiste à porter une main à la tête est effectué d'ordinaire par les personnages masculins. Sur le *lébès* n° 140 de Pitigliano (ill. 386), ceux-ci sont montés à cheval. Ils portent une main à leur tête tandis que la seconde est ramenée au niveau de l'abdomen afin de tenir les guides de la monture. Sur le relief n° 417 (ill. 405), ces mêmes personnages apparaissent sur les faces B et C. Aussi, le personnage masculin posté devant le lit funèbre porte sa main gauche à la tête et sa main droite à l'abdomen en un geste récurrent chez les hommes dans l'iconographie étrusque. Sur l'hydrie n° 308 du Peintre de Micali (ill. 333), quatre personnages sont représentés dans un cortège exclusivement masculin derrière le lit funèbre. Trois d'entre eux portent leur main droite à la tête tandis que leur main gauche est ramenée sur l'abdomen. Le second geste effectué par les hommes consiste à porter ses deux mains à la tête. Sur les scènes d'exposition funèbre, les personnages sont d'ordinaire représentés seuls ou en cortège devant le lit funèbre. Sur le relief n° 422 (ill. 383), un personnage masculin se tient devant les pieds du défunt. Tourné face au lit, il porte ses deux mains à la tête. Sur le relief n° 484 (ill. 396), plusieurs personnages masculins défilent de manière solennelle devant le défunt en portant leurs mains à la tête. Sur le relief n° 434 (ill. 399), les personnages prennent place sur le côté droit du lit funèbre. Ils se dirigent vers la droite en portant leurs mains à la tête. Le geste apparaît plus rarement à l'arrière du lit. Sur

²⁰⁴⁶ Sur la notion de genre pour les Sciences de l'Antiquité, nous renvoyons à l'article-manifeste Brian *et al.* 2005, et à la bibliographie indiquée. Cf. aussi Boehringer-Sébillotte Cuchet 2011.

l'hydrie n° 308 du Peintre de Micali (ill. 333) et sur la face C du relief n° 422 (ill. 383), un personnage masculin représenté en fin de cortège porte ses deux mains à la tête. Plus rarement encore apparaît le geste de se boucher le nez. Sur les reliefs n° 422 (ill. 383) et n° 450 (ill. 403), un personnage masculin placé sur la face C se bouche le nez. La main droite est posée sur la tête. La main gauche vient pincer le nez. Les personnages masculins apparaissent d'ordinaire avec les figures féminines. Ainsi, l'ensemble du groupe social est réuni autour du défunt afin de le pleurer. L'hydrie n° 308 serait toutefois une exception (ill. 333). La scène de lamentation est composée d'individus exclusivement masculins. Derrière le lit funèbre, quatre hommes défilent en effectuant des gestes de lamentation. Les trois premiers à gauche sur l'image portent leur main droite à la tête. Leur main gauche est ramenée au niveau de l'abdomen. Le quatrième personnage porte ses deux mains à la tête. La scène s'éloigne considérablement des modèles grecs et orientaux où seule la femme se lamentait sur le corps.

Les gestes effectués par les femmes sont plus divers. Ceux qui consistent à lever les deux mains, à se griffer les joues et à se tirer les cheveux leur sont réservés. Le relief n° 447 illustre cette division genrée (ill. 631). Cinq personnages féminins sont représentés sur la face B à gauche de la scène d'exposition funèbre. Deux d'entre eux lèvent les membres supérieurs de part et d'autre de leur tête et alternent de manière régulière avec deux autres figures qui portent leurs mains fermées en poing sur la poitrine. Le cortège est ouvert par un cinquième personnage qui porte ses deux mains sur le visage afin de se griffer les joues. Sur la scène d'exposition funèbre, un personnage féminin est posté à l'arrière du lit. Il se griffe les deux joues tandis que deux personnages masculins portent leurs mains à la tête sur le côté droit du lit funèbre. Le relief n° 422 permet d'illustrer le mieux la question de la différenciation genrée des gestes dans la mesure où la face B accueille un cortège de quatre personnages qui se dirige vers la scène d'exposition funèbre représentée sur la face A (ill. 630). Alors que les cortèges sont d'ordinaire unigenres, ce dernier est composé de trois personnages masculins et d'un personnage féminin, chacun engagé dans un geste caractéristique de leur genre. Ainsi, le premier personnage, de genre masculin, représenté à droite sur l'image, porte ses mains à la tête. Le second, masculin, porte sa main à la tête et la seconde à l'abdomen. Le troisième, de même masculin, porte une main à la tête et la seconde est portée sur le nez. Le quatrième, en revanche féminin, porte les mains au visage afin de griffer les joues. Ainsi, les débuts du cortège sont marqués par des personnages masculins alors que la tête du cortège est ouverte par un personnage féminin. De plus, le personnage masculin qui est à l'extrémité droite de l'image est pourvu d'un manteau en chasuble qui nous apparaît, comme nous l'avons

démontré, être l'étoffe distinctive d'un acteur qui mène une performance. Sur le relief n° 422 (ill. 630), nous notons que ce personnage en question ferme le cortège sur la face B, mais marque aussi l'espace devant les pieds du défunt sur la face A. Sur les reliefs n° 431 (ill. 73) et n° 484 (ill. 396), les personnages masculins engagés dans de tels gestes correspondent, comme nous le mettons en lumière, à une phase préliminaire du rituel. En revanche, le personnage féminin qui se griffe les joues est d'ordinaire placé au plus près du mort. Exceptionnellement ici, ce dernier se tient plus en retrait. Ainsi, alors les personnages masculins vêtus d'un manteau en chasuble ouvrent le rituel et délimitent à leur manière l'espace du mort, comme les personnages féminins dans d'autres cas, nous verrions le positionnement des trois personnages en direction de la gauche sur la face A du relief n° 422 comme un enchaînement (ill. 630).

Dans le cadre de la danse liée, ce sont les personnages féminins qui sont d'ordinaire mis en scène, dans des postures qui se répètent à l'identique. Nous notons l'exemple de l'*oenochosé* attribuée au Peintre des Chevaux Allongés (ill. 208) qui présente exceptionnellement une danse mixte, que nous avons rapprochée de la *géranos*. Le traitement des personnages permet de distinguer deux genres différents : les personnages féminins sont pourvus d'une longue tunique pourvue de motifs de quadrillage, tandis que les personnages masculins ont les cheveux courts et le buste orné du même quadrillage que sur le vêtement féminin. Personnages féminins et personnages masculins s'opposent par leur vêtement, et par leur posture. Les premiers sont dans une attitude très mesurée, tandis que les seconds sont représentés dans une posture plus dynamique : les membres inférieurs sont fortement écartés. A l'attitude réservée et gracieuse des personnages féminins, s'oppose celle, guerrière et bondissante, des personnages masculins.

A la rareté des personnages masculins présents dans les scènes de danse liée, s'oppose celle des personnages féminins dans la danse armée. Leur seule présence se résume à une fonction instrumentale : ils accompagnent avec des crotales les acteurs masculins qui reproduisent alors des enchaînements guerriers.

C'est dans les scènes de danse orgiastique que nous retrouvons une stricte mixité, les personnages masculins et ceux féminins alternant rigoureusement dans la majorité des cas, comme l'illustrent les parois latérales de la tombe n° 509 dite du Triclinium à Tarquinia (ill. (52 et 53). Les postures sont représentées de manière égale à la fois chez les personnages

féminins et les personnages masculins. Ainsi, alors que le jeu de la séduction est d'ordinaire mené, en apparence et par leur attitude entreprenante, par les personnages masculins dans l'iconographie grecque comme l'illustre un aryballe attribué à Douris (ill. 259), l'iconographie étrusque révèle un jeu mixte où les postures de demande et d'invitation, de refus ou d'acceptation apparaissent autant chez les personnages masculins que féminins, de même que dans l'iconographie des satyres et des ménades, comme l'illustrent les acrotères de Satricum (cf. exemple ill. 603).

III.B.1.9. Du personnel religieux.

Le croisement de toutes les données que nous avons relevées et des interprétations proposées nous permet de penser que les différents acteurs qui sont illustrés dans notre corpus constituaient un personnel religieux, au service de personnages remarquables. L'indication de Tite-Live concernant la venue d'acteurs étrusques en 364 avant J.-C. afin de participer à des *ludi scaenici* dans le but d'apaiser les dieux et ainsi arrêter l'épidémie qui touchait Rome révèle la portée que l'on attribuait à ces danseurs et en particulier aux postures et gestes qu'ils exécutaient²⁰⁴⁷. Ces derniers apparaissent alors pour avoir été particulièrement propitiatoires et ainsi très recherchés. L'importance du geste se note de manière générale et régulière au sein de l'image étrusque. Sur le relief n° 436 (ill. 305), le traitement du scribe dénote une attention particulière sur ses mains, et en particulier sur celle qui pose à l'écrit le jugement des deux magistrats qui se tiennent derrière lui sur la même estrade. Nous distinguons ainsi une tablette qui est tenue. Les doigts et le stilet qu'il porte au-dessus sont particulièrement mis en évidence. Le poignet droit du personnage est plié de manière à positionner la main perpendiculairement à l'avant-bras. Sur le relief Paris MA 3633 (ill. 469)²⁰⁴⁸, la main du scribe est en revanche levée mais toujours portée à la vue de manière ostensible. Le traitement de la main du scribe dans l'image revêt ainsi un intérêt qui est lié à la fonction du personnage. Nous qualifions cette fonction d'intermédiaire : il s'agit de retranscrire la parole de magistrats en vue de leur consignation et de leur diffusion.

Nous avons souligné comment le vêtement, la nudité, la position des différents acteurs dans une scène de danse ou encore les références religieuses, notamment au dionysisme, pouvaient nous conduire à déterminer le statut marginal de ces acteurs. La position intermédiaire des

²⁰⁴⁷ Briquel 1998b, p. 35.

²⁰⁴⁸ Dénomination Jannot 1984a : C.I.9.

scènes de danse dans le programme iconographique des tombes tarquiniennes nous laisse envisager une dimension semblable. Mario Torelli et Francesco Roncalli ont souligné de manière particulièrement convaincante que le programme iconographique des tombes était mis en système en tenant compte et en fonction des différents éléments structurels du monument²⁰⁴⁹. Les scènes sont ainsi agencées selon un sens que Mario Torelli a remarquablement relevé pour un certain nombre de tombes et qu'il perçoit comme axial. Dans la tombe n° 509 dite du Triclinium en effet (ill. 52 et 53), les parois latérales accueillent deux scènes de danse qui convergent vers la paroi du fond. Dans la tombe n° 493 dite des Lionnes en revanche, la scène est accueillie sur la paroi du fond (ill. 71). Nous avons relevé précédemment qu'elle se situait au cœur du programme iconographique de la tombe, et dans une position intermédiaire : à la fois point de départ et point d'arrivée du parcours visuel. Françoise-Hélène Massa-Pairault a de plus relevé le système vertical qui marquait la paroi du fond de la tombe et qui était constitué du *columen*, du cratère peint et de la niche, auquel nous avons ajouté la coupe à vin tenu par un satyre allongé sous la niche creusée. Ainsi que ce soit verticalement ou horizontalement, la scène de danse apparaît dans tous les cas dans une position intermédiaire. L'intermédialité de la scène doit renseigner sur le statut des acteurs sur lesquels elle doit agir. Être acteur d'une performance intermédiaire confère un statut similaire. Ainsi, plutôt que de voir des esclaves ou des acteurs professionnels, nous serions tentée de voir des acteurs religieux, et en l'occurrence du personnel mis à disposition d'un magistrat, ou qui faisait partie de son entourage, à l'image de la structure des *gentes*. Ce n'est qu'à une date postérieure que les guildes d'acteurs et la professionnalisation de leur statut ne se mettent en place. De plus, la professionnalisation des acteurs religieux à une époque postérieure, et en l'occurrence à l'époque d'Auguste²⁰⁵⁰, ne laisse pas de doutes selon nous quant à la fonction religieuse, à une date antérieure, et en l'occurrence avant la fin du Ve siècle avant J.-C., d'un personnel religieux afférent aux magistrats qui au cours des IVe et IIIe siècles avant J.-C. tendent à s'affranchir et se regrouper en guildes.

III.B.2. Les lieux.

L'espace de la danse dans la majorité des cas n'est pas indiqué. La présence ponctuelle de végétaux, d'animaux, de baldaquins, de couronnes accrochées dans le champ de l'image

²⁰⁴⁹ Roncalli 1990, p. 229-243, et Torelli 1999. Sur l'iconographie funéraire de l'Etrurie archaïque et plus précisément sur le langage des tombes peintes de Tarquinia et de Chiusi, cf. D'Agostino-Cerchiai 1999a, Gilotta 1996, Massa-Pairault 1992, p. 79 et suiv. et Rouveret 1988.

²⁰⁵⁰ Sur la professionnalisation des acteurs religieux, mais au travers des musiciens, particulièrement au temps d'Auguste, cf. ceux d'Alexandre Vincent : Vincent 2008a.

permettent de rendre compte du lieu dans lequel les personnages se meuvent. Nous distinguons ainsi trois espaces : extérieurs, intérieurs, et intermédiaires. Les espaces intermédiaires constituent des structures temporaires édifiées en extérieur.

III.B.2.1. Des rites d'extérieur.

La présence de végétaux et d'animaux constituent les éléments visuels les plus probants dans la définition d'un cadre extérieur. Ces végétaux se présentent soit comme du lierre, du myrte, du laurier, ou autres végétaux difficilement identifiables²⁰⁵¹. Dans la majorité des représentations, les personnages dansent parmi des arbustes au feuillage plus ou moins exubérant. Dans la première chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche (ill. 252, 314 et 315), les personnages masculins dansent dans un bosquet luxuriant dont les arbustes sont deux fois plus grands qu'eux. Les végétaux sont décorés de différents objets qui leur confèrent un caractère consacré, comme l'a remarquablement proposé Agnès Rouveret²⁰⁵². La représentation des arbustes sur les parois des tombes tarquiniennes concourraient en effet à délimiter à la fois un espace, que l'auteur rapproche de celui du *templum*, et à le consacrer²⁰⁵³. Les différentes bandelettes déposées dans les branches iraient en effet dans ce sens. Mais les autres types d'objets renverraient à la fois à la sphère féminine et à celle masculine. Françoise-Hélène Massa-Pairault rattache le miroir et le coffret à la première, tandis que les colliers, et en l'occurrence celui pourvu de têtes de bélier qui fait écho à celui porté par le personnage masculin allongé dans le tympan de la paroi du fond de la seconde chambre, seraient à rattacher à la sphère masculine²⁰⁵⁴. L'auteur propose de plus, du fait de la présence de tels objets, de voir des allusions à la divinité Aphrodite, et à Dionysos²⁰⁵⁵. Les travaux de John Scheid, pour le monde romain, et ceux d'Alexandre Farnoux, pour le monde grec, ont permis d'attester de l'importance de bois consacrés dans lesquels étaient régulièrement pratiqués des rites en l'honneur de divinités, d'ordinaire

²⁰⁵¹ Paul Fontaine a proposé une étude des différentes essences végétales que le programme iconographique de beaucoup de tombes tarquiniennes, et en l'occurrence de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (ill. 252, 314 et 315), accueille. Cf. Fontaine 2009.

²⁰⁵² Cf. Rouveret 1988.

²⁰⁵³ Rouveret 1988, p. 204. D'après l'auteur, ces arbustes viseraient à « marquer le pourtour intérieur de la tombe d'une manière qui rappelle celle dont était défini, dans la pratique religieuse romaine, l'espace consacré, « inauguré » qu'est le *templum*. » Il aurait été d'usage en effet de planter des arbustes autour des temples afin d'en borner l'espace consacré. La tombe serait alors un lieu consacré et dédié au défunt héroïsé. Les personnages qui se lamentent prennent d'ordinaire place dans ce décor végétalisé. Nous pourrions en déduire que leur fonction devait être analogue à celle des arbustes. Le rituel pratiqué autour du défunt puis autour de la tombe après sa fermeture devait concourir à délimiter l'espace du défunt.

²⁰⁵⁴ Massa-Pairault 1998.

²⁰⁵⁵ Françoise-Hélène Massa-Pairault y voit en effet une cérémonie menée pour Aphrodite ainsi que, par la référence à Dionysos et au mythe des Titans, à l'orphisme. Cf. Massa-Pairault 1998.

chtoniennes²⁰⁵⁶. Existente de plus des mentions qui attestent de l'importance de rituels chtoniens spécifiquement dans les espaces boisés. C'est dans la forêt en effet que, dans *Les Bacchantes* d'Euripide, les femmes, sous l'emprise de Dionysos, célèbrent les mystères²⁰⁵⁷. La forêt est le lieu de leurs actes déraisonnés et de leurs débordements. Nous avons préalablement émis l'hypothèse selon laquelle les rites étrusques orgiastiques avaient une coloration dionysiaque et mystérieuse. Les mystères avaient, comme nous l'avons vu et bien que les sources soient très limitées à ce sujet, des formes proches des rites pratiqués par les ménades tels que décrits dans le texte d'Euripide. Dans l'iconographie grecque enfin, les ménades sont souvent en présence d'animaux, qu'elles tiennent, manipulent, déchiquettent ou ignorent. Sur une coupe du Peintre de Brygos provenant de Vulci et conservée à Munich (ill. 470)²⁰⁵⁸, une ménade danse avec un serpent noué sur la tête tout en tenant un félin dans l'une de ses deux mains. Dans la tombe n° 509 dite du Triclinium à Tarquinia (ill. 52 et 53), les différents acteurs qui se meuvent sont représentés dans un bosquet composé d'arbustes peuplés de différents animaux. Toute une scène animalière s'y développe créant une sorte de familiarité entre les danseurs et ces animaux. Rajoutons aussi que sur la paroi de droite, au pied d'un arbuste a été posée à terre une peau de bête. La masse marron clair tachetée pourrait être assimilée à celles que revêtent les ménades grecques telle que celle représentée à l'intérieur de la coupe du Peintre de Brygos étudiée (ill. 470), sur laquelle nous pouvons distinguer en effet qu'une peau de félin est nouée sur ses épaules. Parallèlement aux motifs végétaux et animaux qui permettent de suggérer que la scène représentée pouvait être exécutée en extérieur, la présence d'un autel sur la face A de l'amphore n° 237 (ill. 309) indique de même une exécution en extérieur²⁰⁵⁹, soulignée par la présence de végétaux, et plus particulièrement de lierre, qui se développent dans le champ de l'image. La portée de la danse, comme les exemples cités précédemment, apparaît là aussi religieuse, et en l'occurrence dionysiaque. La présence de végétaux dans certaines scènes de combat, telles que sur l'amphore n° 183 (ill. 353) ou l'hydrie n° 314 (ill. 352), invite de même à interroger le lieu de leur exécution.

C'est la question de l'emplacement exact des lamentations funèbres qui apparaît peu éclaircie. Selon Jean-René Jannot, le rituel de l'exposition funèbre, qu'il qualifie de *prothésis*, était

²⁰⁵⁶ AA.VV. 1993.

²⁰⁵⁷ Euripide, *Les Bacchantes*, vers 415-416.

²⁰⁵⁸ Cf. Boardman 1975b, fig. 218.

²⁰⁵⁹ Les autels étaient en effet positionnés à l'extérieur des temples, et en particulier en avant. Sur ce point, cf. Potts 2016, avec la bibliographie antérieure.

effectué à l'extérieur de la maison du défunt, dans la nécropole, vraisemblablement devant la tombe²⁰⁶⁰. La structure en baldaquin représentée sur certains reliefs clusiniens renverrait selon l'auteur à des tentes temporaires dressées pour l'occasion. Sur le relief n° 422 en effet (ill. 383), une série de festons est représentée au-dessus de la scène d'exposition du défunt. Ces ornements n'apparaissent pas sur la face C sur laquelle plusieurs personnages défilent en se lamentant. Leur absence indiquerait en effet la présence d'une structure uniquement autour du défunt. Ces festons apparaissent aussi sur les reliefs n° 427 (ill. 409) et n° 447 (ill. 276). Sur le relief n° 425 (ill. 350), des traces de festons sont représentées au-dessus du lit et des arbustes sont placés de part et d'autre de la scène. Ces arbustes permettent de préciser que les lamentations autour du défunt se déroulaient en plein air. Ils se rencontrent aussi sur les parois des tombes n° 494 dite des Augures (ill. 160 et 652) et n° 498 dite du Mort (ill. 136, 162 et 310) à Tarquinia²⁰⁶¹. Sur la paroi gauche de la tombe du Mort en effet, un arbuste est représenté à l'arrière du lit, entre le personnage masculin qui se lamente et le défunt. D'après Jean-René Jannot, la représentation de baldaquins avec colonnes indiquerait aussi l'existence de véritables édifices gentilices destinés à accueillir l'exposition du défunt devant l'entrée de la tombe²⁰⁶². Le relief n° 480 en illustrerait un exemple (ill. 330). La scène d'exposition funèbre prend en effet place sous une structure composée de colonnes toscanes. Ces supports maintiennent une toiture composée d'un fronton triangulaire et surmontée de deux lions allongés. Ces édifices temporaires ne semblent pas avoir accueilli uniquement des lamentations. Le miroir n° 105 (ill. 633) fait écho au relief n° 480 (ill. 330). Cependant seule une scène de danse orgiastique est représentée sous le baldaquin. Dans la tombe des Lionnes, en particulier aux angles de la chambre funéraire et au centre des parois latérales, ont été

²⁰⁶⁰ Jannot 1984a, p. 368-369.

²⁰⁶¹ Le fait que les deux personnages masculins engagés dans des gestes de lamentation sur la paroi du fond sont postés de part et d'autre d'une porte visible de l'extérieur invite à proposer que le rituel se déroulait à l'extérieur de la tombe, après la déposition du corps, si l'on admet toutefois que l'image fasse écho au rituel. D'après Jean-René Jannot en effet, les portes feintes dans l'iconographie des tombes tarquiniennes seraient représentées vues de l'extérieur. En effet, sont distinguables les grosses traverses cloutées et les couvre-joints que l'on ne peut voir que de l'extérieur. Cf. Jannot 1987a. D'après ce dernier de plus, la représentation d'une porte autour de laquelle s'affairaient divers personnages évoqueraient les « rites de la porte » qui se pratiquaient après la fermeture de la tombe. La fausse porte entourée d'arbustes serait alors la représentation du sépulcre dans l'espace de la nécropole autour duquel se lamentent les deux personnages masculins et sont exécutés divers jeux et danses funéraires. Ces derniers rites permettaient très certainement de clôturer le rituel funéraire. Ils étaient ensuite répétés à intervalles réguliers autour de la tombe lors de commémorations familiales.

²⁰⁶² Jannot 1984a, p. 368-369 : « Nous serions donc tentés de penser que ces cérémonies, au contraire de ce qui se passait en Grèce, se déroulaient à l'extérieur de la maison, en des lieux champêtres où l'on dressait une tente, sans doute à l'entrée même de l'hypogée, si trois de nos reliefs ne nous montraient les mêmes scènes se déroulant sous des édifices à colonnes. [Ces derniers] ne peuvent être des édifices temporaires et doivent représenter des constructions permanentes, entrées monumentales de tombes ou *naskoi* funéraires, à moins qu'il ne s'agisse d'édifices spécialement destinés à abriter des cérémonies et disposés au centre des nécropoles clusiniennes mais nous pensons plutôt que les grandes familles devaient avoir, à l'entrée même de leurs tombes, des pavillons de cette sorte. »

peintes des colonnes d'ordre toscan qui pourraient soutenir une tenture, si l'on suit les interprétations proposées par Massimo Pallottino et Robert Ross Holloway²⁰⁶³, et celles élaborées à partir de la tombe du Chasseur²⁰⁶⁴. La présence de ces structures dans l'image, et le fait qu'elles accueillent des rites dansés, nous amène à nous interroger sur les édifices de Tuscania, vraisemblablement funéraires, dont les plaques décoratives ont été retrouvées et dépeignent les mêmes scènes de danse qu'à Acquarossa. Bien que permanents, il est possible d'imaginer que ces édifices accueilleraient des cérémonies funéraires, telles que représentées dans la tombe des Lionnes (ill. 71), le miroir n° 105 ou le relief n° 480. Sur les reliefs n° 447 (ill. 276) et n° 422 (ill. 383), nous distinguons bien que l'espace de l'exposition du défunt est situé sous un baldaquin matérialisé par les tentures positionnées dans la partie supérieure de l'image. Cependant, de part et d'autre de ces tentures se développent des personnages engagés dans des gestes divers de lamentations en direction du lieu d'exposition. Dans la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre à Tarquinia (ill. 635), le catafalque qui matérialiserait les défunts – si l'on suit l'interprétation proposée par Jean-René Jannot²⁰⁶⁵ – est positionné sous une tente avec plusieurs banqueteurs, tandis qu'en dehors de la structure, et comme Jean-René Jannot l'a restitué (ill. 636), se développe un certain nombre de rituels et activités annexes, tels que la danse armée ou le pugilat. L'étude du relief n° 425 (ill. 350) laisse supposer enfin que le baldaquin contribuait à renforcer la consécration de l'espace du défunt. Nous avons souligné en effet comment les gestes et les différents acteurs concourraient à consacrer l'espace autour du mort et à le matérialiser. Le baldaquin, à sa manière, y concourt aussi. De part et d'autre du lit aussi deux arbustes viennent marquer l'espace, au-delà duquel est posté, à gauche sur l'image, un personnage féminin voilé²⁰⁶⁶.

III.B.2.2. Des rites d'intérieur.

Il apparaît plus difficile en revanche de supposer l'exécution dans un espace clos et en intérieur des danses étudiées. Les éléments visuels à disposition ne nous permettent pas en effet d'aller plus avant sur ce point. En revanche, il est possible de penser qu'à côté de l'exposition funèbre exécutée en extérieur, sous des édifices temporaires tels que le suggèrent

²⁰⁶³ Pallottino 1952, p. 43, 45 et 47-48, et Ross Holloway 1965, p. 341-347.

²⁰⁶⁴ Lericci 1965, p. 79, Moretti 1966, p. 143-168 : l'auteur parle d'un pavillon de chasse, de même que Steingraber 1984, p. 301-302, Thuillier 1985a, p. 330-331 et p. 635-638, Rouveret 1988, p. 212-213 et Adam 1993, p. 80 et 85. Luca Cerchiai propose de voir une allusion à la tente sous laquelle le mort était exposé : Cerchiai 2001, p. 73-74. Pour une étude de la tombe du Chasseur, cf. Tonini 1970.

²⁰⁶⁵ Cf. Jannot 1988a.

²⁰⁶⁶ Nous avons relevé précédemment les rôles et enchaînements différents entre les personnages féminins voilés et ceux qui ne l'étaient pas. Cf. *supra* p. 876-suiv.

les structures relevées précédemment, le rituel de l'exposition du mort devait aussi avoir lieu dans un espace clos tel que la maison du défunt. La tombe Regolini-Galassi à Cerveteri pourrait nous en offrir un exemple (ill. 394 et 395). Le rituel de l'exposition funèbre est en effet suggéré par la présence d'un lit funèbre dans l'antichambre entouré d'une quarantaine de figurines en *bucchero* qui reproduisent des gestes de lamentation funèbre (ill. 389). D'après Giovanni Colonna et Enrico di Paolo, la structure même de la tombe évoquerait l'architecture d'une demeure aristocratique. L'antichambre symboliserait ainsi le vestibule de la maison qui était dédié à la vie quotidienne comme la pratique du sacrifice ou celle du banquet. Les espaces creusés autour du *dromos* renverraient aux pièces réservées au propriétaire et à ses biens personnels²⁰⁶⁷. La disposition du lit funèbre entouré de figurines qui se lamentent dans l'antichambre pourrait ainsi indiquer que le rituel de l'exposition funèbre devait se dérouler dans le vestibule de la demeure du défunt. Aussi, les statuettes n° 123 du tumulus de Poggio Gallinaro à Tarquinia (ill. 382) étaient placées dans le *dromos* faisant ainsi référence à l'exécution de lamentations dans le vestibule de la demeure. D'après Giovanni Colonna, Enrico Di Paolo et Frederick W. Von Hase, les statues du tumulus de la Pietrera auraient été placées dans le *dromos* d'accès. Les statues-bustes de Chiusi, l'exemple de Vulci conservé à Berlin et les statues de la tombe C de Casale Marittimo étant semblables, il est ainsi permis d'envisager qu'elles aient aussi été placées dans le *dromos* d'un édifice funéraire. L'étude de l'emplacement des lamentations funèbres étrusques révèlent que les représentations qui datent des VIIe et VIe siècles avant J.-C. permettent de comprendre que le rituel devait être exécuté dans l'espace de la maison, en particulier dans le vestibule, dans la partie avant de la demeure du défunt, sur le modèle des lamentations funèbres grecques²⁰⁶⁸. Les reliefs de Chiusi et les peintures de Tarquinia qui datent des VIe et Ve siècles avant J.-C. révèlent à l'inverse que les lamentations étaient effectuées dans un espace ouvert. Cet espace extérieur est indiqué par la présence d'arbustes et de structures destinées à abriter le défunt. Nous pouvons ainsi avancer l'idée qu'il y ait pu avoir un changement de pratiques au cours du VIe siècle avant J.-C. Les Étrusques seraient alors passés d'un rituel funéraire effectué à l'intérieur de la demeure du défunt tel qu'on le retrouve en Grèce, à un rituel effectué à l'extérieur, probablement dans la nécropole où la visibilité de la famille était de fait rendue plus importante à la fois par le cortège entre l'espace de la maison vers la nécropole, puis les cérémonies autour du corps dans l'espace de la nécropole.

²⁰⁶⁷ Colonna-Di Paolo 1997, p. 159-163.

²⁰⁶⁸ Sur le déroulement des lamentations funèbres grecques dans le cadre de l'*oikos*, cf. en premier lieu Pedrina 2001, et la bibliographie indiquée.

III.B.2.3. Espace d'exécution indéterminé.

Comme nous l'avons indiqué préalablement, l'espace de la danse n'est pas indiqué dans la majorité des cas. Sur les plaques architecturales d'Acquarossa, le cortège dansé suppose un déplacement d'un point donné à un autre. La présence d'ustensiles liés à la consommation du vin rattache la scène à celle qui présente un banquet sur une autre série de plaques. La consommation du vin proprement dite, à savoir le banquet, devait régulièrement prendre place dans un espace intérieur, ou au moins couvert. Nous savons qu'en Grèce, le *symposion* était organisé dans le cadre de l'*oikos*, dans les parties masculines de la maison, ou dans des espaces dédiés dans les sanctuaires. La présence d'animaux domestiques dans l'iconographie du banquet étrusque laisse supposer que le rituel se déroulait dans l'espace domestique que constitue la maison. Jean-René Jannot a relevé la présence de baldaquins dans certaines images, ce qui laisse penser que pouvaient aussi avoir été organisés des banquets en extérieur, comme peut l'illustrer la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre (ill. 635). La fouille actuelle de la tombe de Grotte Scalina par Vincent Jolivet a permis de mettre au jour une série de banquettes sculptées dans le tuf qui devaient avoir été couvertes par une terrasse, elle-même supportée par des colonnes (ill. 637)²⁰⁶⁹. Par son lien iconographique avec la scène de banquet, et dans la mesure où le programme renvoie à des moments de la vie aristocratique, que ceux-ci soient réalistes ou symboliques, est-il possible d'imaginer que la danse orgiastique qui se développe dans le programme iconographique des plaques architecturales d'Acquarossa (ill. 646) pouvait avoir lieu dans le cadre du palais d'Acquarossa ? Les reconstitutions proposées par Daniela Locatelli iraient en ce sens²⁰⁷⁰. Il nous est difficile de trancher avec certitude²⁰⁷¹. Concernant les danses orgiastiques de manière générale, à moins que des détails dans l'image permettent de situer les scènes, il est de même difficile d'établir un contexte. Nous avons relevé leur caractère initiatique. Ainsi, étaient-elles menées dans des espaces dissimulés comme l'étaient les activités mystériques en Grèce ?

III.B.3. Les moments.

²⁰⁶⁹ Jolivet-Lovergne 2012 ; Jolivet-Lovergne 2014.

²⁰⁷⁰ Cf. Locatelli 2008, p. 76 notamment.

²⁰⁷¹ Le cortège dansé accompagné de musique et de vin en Grèce est une activité nocturne, et il s'agit, pour les convives de rentrer chez eux. Cf. Lissarrague 1987a.

La mise en scène des images nous amène à distinguer quatre types de rituels particuliers au cours desquels la danse, selon ses différentes formes, était pratiquée. Nous relevons ainsi (1) le mariage, qui s'avère être l'apanage du genre féminin, (2) le triomphe, prérogative masculine²⁰⁷², (3) les actes religieux, et (4) le rituel funéraire dans lequel nous relevons des phases propres aux trois types de rituels précédents, comme si le rituel funéraire voyait la réactivation de rituels qui ponctuent d'ordinaire la vie d'un individu.

III.B.3.1. Un rituel féminin : le mariage.

A partir du mobilier découvert dans les tombes latiales des IXe et VIIIe siècles avant J.-C., telles que celles de Colle Albani, Mario Torelli proposait de voir à travers les statuettes féminines déposées avec une vaisselle miniature liée à la consommation du vin, l'épouse divine que le défunt, masculin, rejoignait dans l'au-delà. Son union avec la divinité féminine devait constituer à la fois un changement symbolique de statut et l'agrégation définitive du défunt au monde des morts²⁰⁷³. Sur un vase biconique attribué au Peintre de l'Heptacorde et conservé à Cerveteri (ill. 639)²⁰⁷⁴, le couple représenté dans un décor monstrueux peuplé d'animaux hybrides représenterait cette union divine dans un au-delà symbolisé par des figures animales marginales. Le personnage masculin, identifiable par différents attributs, notamment guerriers comme la ceinture, constituerait une représentation du défunt dont la forme cinéraire était contenue dans l'amphore. La figure féminine serait quant à elle l'épouse divine²⁰⁷⁵. Les âges du Bronze et du Fer en Italie préromaine auraient ainsi valorisé l'union matrimoniale au profit des individus masculins pour lesquels il constituait un changement de statut et, dans un cadre funéraire, un changement d'état. Dans l'iconographie des VIe et Ve siècles avant J.-C., la figure féminine apparaît dans deux statuts et contextes différents. Lorsque le contexte est entièrement féminin, il est alors initiatique, comme nous l'avons illustrée à partir de la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes à Tarquinia (ill. 71), mais comme nous le rencontrons aussi sur le relief n° 415 (ill. 369) sur lequel un cortège de personnages féminins de type matrimonial accueille une figure qui vient s'agréger entre deux personnages. Le contexte initiatique est perceptible aussi dans les scènes dites « de gynécée »

²⁰⁷² Natacha Lubtchansky précise en effet que les cortèges féminins et masculins diffèrent de par leur forme. Lubtchansky 2010, p. 140 : « Le thème [le cortège] connaît deux variantes, selon le sexe des participants : la procession nuptiale et le défilé en armes. »

²⁰⁷³ Torelli 1997, p. 23-suiv.

²⁰⁷⁴ Pour l'objet, cf. AA.VV. 2013, p. 137, n° 123 et la bibliographie antérieure indiquée.

²⁰⁷⁵ Ibid.

ou d'assemblée féminine²⁰⁷⁶, comme nous l'avons déjà relevé. La figure qui apparaît en pieds au centre de l'image sur le relief n° 447 (ill. 631) – et selon une autre variante que le personnage assis sur le relief n° 449 (ill. 653), se voit offrir plusieurs étoffes comme il l'est pratiqué au cours de la préparation au mariage.

Lorsque le contexte est au contraire mixte, le personnage féminin apparaît dans une position de protagoniste. C'est elle qui d'ordinaire accepte ou refuse les demandes masculines de danse ou d'unions sexuelles. L'exemple de la tombe n° 506 des Vases Peints (ill. 76), comme nous l'avons illustré, est le plus probant. Le personnage féminin est représenté en train de réceptionner la demande d'union du personnage masculin, demande à laquelle elle répond en acceptant. Le port d'une couronne dans les mains par les personnages féminins, du moins dans le contexte de la consommation du vin, et comme le confirme le tympan de la paroi du fond de la seconde de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (ill. 251), serait un geste lié à l'union et au mariage²⁰⁷⁷. Les parallèles les plus probants dans l'iconographie grecque se rencontrent dans les scènes d'union entre Ariane et Dionysos, comme nous l'avons vu²⁰⁷⁸. Dans l'iconographie grecque profane, les scènes d'union sont le plus souvent symbolisées par ces cortèges composés de chars et de divers personnages qui accompagnent l'épouse vers la demeure de l'époux, comme l'illustrent des exemples issus de la céramique corinthienne et attique à figures noires, et notamment un lécythe attique à figures noires attribué au Peintre d'Amasis et conservé à New York (ill. 641)²⁰⁷⁹. D'après Mario Torelli, ces scènes de cortège matrimonial trouveraient un parallèle dans l'iconographie préromaine, et notamment dans les plaques architecturales de Poggio Civitate-Murlo que l'on situe chronologiquement en 580 avant J.-C. (ill. 640)²⁰⁸⁰. Elles présentent en effet un cortège composé de plusieurs personnages, et ainsi d'un char dirigé par deux hommes et suivi par deux personnages féminins qui tiennent différents ustensiles liés à la panoplie des

²⁰⁷⁶ Adam 1995a, p. 85 note 34 : « La scène correspondante sur la base n° 201 du Musée Barracco (dénomination Jannot 1984a : C III 3. Cf. Jannot 1984a, fig. 319) a été souvent considérée comme un cas particulier et interprétée comme une scène de mariage : on a cru y voir, en effet, un homme et une femme assis face à face, devant les trois personnages féminins debout ; en fait, le caractère « masculin » du personnage de gauche ne nous semble pas assuré, malgré l'absence des boucles d'oreille qui caractérisent souvent les personnages féminins (mais qui manquent aussi, par exemple, sur la base de Copenhague). »

²⁰⁷⁷ Dans ce cadre, est-il possible d'envisager les statues féminines *stéphanophores* dans une dimension matrimoniale ? Nous renvoyons par exemple à la statuette féminine du sanctuaire de Molino a Vento sur l'acropole de Géla. Cf. aussi et en dernier lieu Pace 2013, p. 348-349.

²⁰⁷⁸ Cf. *supra* p. 836.

²⁰⁷⁹ Sur l'iconographie du mariage en Grèce, cf. Oakley-Sinos 1993.

²⁰⁸⁰ Torelli 1997, p. 87-121, et plus particulièrement p. 93-94.

personnages représentés assis sur le char²⁰⁸¹. Ce couple est composé d'une femme, identifiable par le vêtement qui lui couvre la tête, et d'un second personnage dont le genre n'est pas identifiable. Nous relevons toutefois que c'est ce dernier qui tient l'ombrelle²⁰⁸². La présence de cet objet indique un cortège diurne, tandis que le cortège matrimonial dans l'iconographie grecque est nocturne, comme l'indique le port de torches par certains personnages (ill. 641). Dans le cortège grec de plus, le caractère matrimonial de la scène peut être renforcé par la présence d'un couple âgé qui accompagne une jeune fille voilée, et un personnage masculin qui attend en avant de la demeure vers laquelle le cortège se dirige. Dans d'autres cas, l'épouse est sur le char, assise avec son mari tandis que différents personnages les accompagnent à pieds et autour d'eux, ou dans un deuxième char.

L'interprétation proposée pour la plaque de Poggio Civitate-Murlo, qui est toujours restée incontestable, soulève toutefois selon nous un problème, celui du recours systématique à l'iconographie grecque pour tenter de comprendre les scènes préromaines. Nous serions ainsi tentée de reprendre plusieurs points qui nous paraissent s'opposer à l'iconographie grecque et ainsi permettrait d'entrevoir des pistes de réflexion sensiblement différentes. Sur les plaques architecturales de Murlo en effet, le couple sur le char se déplace de jour, ce qui implique une visibilité plus grande que l'intimité à laquelle fait référence l'iconographie grecque par les torches tenues par les participants. Ces dernières impliquent en effet un voyage de nuit. Nous verrions ainsi au premier regard, plutôt qu'une scène évidemment matrimoniale, la mise en scène et l'exposition d'un couple de statut social élevé en raison des différents objets tenus par les personnages à pieds. S'agit-il d'un époux et d'une épouse ? Il n'est pas possible selon nous de le déterminer. Le fait que le personnage féminin positionné au premier plan ne tienne pas l'ombrelle indique-t-il que le second personnage est un servant, ou un individu auxiliaire, comme ceux à pieds ? Nous souhaiterions rapprocher cette scène de celle que nous avons préalablement étudiée sur la paroi gauche de la tombe n° 501 dite Cardarelli à Tarquinia (ill. 170). Cette dernière est composée d'un personnage masculin, à gauche sur la paroi, qui est pourvu de différents attributs permettant de le rattacher à la consommation du vin. Ces attributs consistent en la coupe à vin que le personnage lève, ainsi que le petit personnage qui

²⁰⁸¹ Natacha Lubtchansky indique qu'il s'agirait d'un seul personnage féminin. Nous verrions au contraire un couple. En effet, la main qui tient l'ombrelle n'est pas celle du personnage au premier plan, et les relevés ont permis de distinguer la moitié d'un visage qui était positionné en avant de celui du premier personnage féminin. Cf. Lubtchansky 2010, p. 140 : « [...] il s'agit du cortège nuptial de Poggio Civitate-Murlo, figurant l'épousée sur un char, dirigé par deux hommes et suivi par deux jeunes filles qui portent le trousseau. »

²⁰⁸² L'ombrelle relèverait d'une tradition et d'une mode orientales. Elles seraient adoptées par les femmes athéniennes au Ve siècle avant J.-C. Cf. Aristophane, *Cavaliers*, v. 1348. Ces ustensiles sont employés dans les danses masculines travesties. Cf. Delavaud-Roux 1995, p. 100-109.

tient une double flûte. Ils se dirigent tous deux vers un personnage féminin qui, comme sur la plaque de Poggio Civitate-Murlo, est accompagné de ce que Natacha Lubtchansky qualifie de « trousseau »²⁰⁸³. Les éléments de ce « trousseau » que nous relevons de commun aux deux scènes sont l'éventail et le contenant, à vin ou autres. Plutôt que d'un *komos* de type familial²⁰⁸⁴, nous avons proposé de voir une scène de séduction, l'acte de séduction émanant du personnage masculin positionné à gauche, et dirigé vers le personnage féminin positionné à droite sur la même paroi. Les deux personnages seraient représentés avec les attributs qui définissent à la fois leur rang et leur genre. Sur la plaque de Poggio Civitate-Murlo, les attributs portés par les personnages féminins qui suivent le char renverraient ainsi à la sphère féminine. Les personnages masculins représentés en avant du cortège n'ont pas particulièrement suscité l'intérêt des exégètes, dans la mesure aussi où les objets qu'ils tiennent, en plus de l'harnachement des chevaux qui tirent le char, n'ont pas été identifiés. Nous estimons cependant, alors que les personnages féminins à pieds tiennent des éléments de toilette féminine, que les personnages masculins, par les objets qu'ils tiennent, renvoient à une sphère opposée, celle-ci masculine. Ces derniers en effet sont en charge des chevaux²⁰⁸⁵. Nous porterons l'attention toutefois sur le siège pliable, de forme curule, que porte sur la tête le personnage féminin à pieds représenté à l'extrême droite sur la plaque architecturale. Nous retrouvons ce siège sur la paroi du fond de la tombe n° 495 dite des Jongleurs (ill. 281). Elle accueille alors un personnage masculin dont la posture et les attributs ont concouru à l'identifier comme une représentation du défunt²⁰⁸⁶. C'est ce siège que tient aussi le petit personnage masculin représenté à l'extrême gauche de la paroi droite dans la tombe n° 494 dite des Augures (ill. 420), et qui désigne de sa main l'adulte masculin représenté devant lui, comme si le siège qu'il portait lui était destiné²⁰⁸⁷. Dans les deux cas, le siège est affilié à un personnage masculin. C'est la paroi du fond de la tombe n° 495 dite des Jongleurs (ill. 281) qui doit nous permettre aussi de préciser l'attribution d'un tel siège, avec sa mise en comparaison avec la tombe n° 524 dite du Singe, et en particulier avec la scène qui se développe entre la paroi d'entrée et la paroi droite (ill. 549). Dans les deux cas, une danse au candélabre est représentée. Elle est accompagnée d'un ou deux musiciens dont l'un est représenté dans une cuve que l'on rattache au foulage du vin. Il s'agirait ainsi d'un rituel de

²⁰⁸³ Lubtchansky 2010, p. 140.

²⁰⁸⁴ Comme Bruno D'Agostino le propose : D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 29.

²⁰⁸⁵ Natacha Lubtchansky a proposé de manière intéressante de voir l'équitation, sur le modèle de l'éducation de la jeunesse grecque, comme un élément qui définirait la panoplie masculine. Cf. Lubtchansky 2005.

²⁰⁸⁶ Cf. *supra* p. 591-592.

²⁰⁸⁷ La chaise curule fait partie de ces objets qui seront réutilisés à l'époque romaine comme insigne de pouvoir et qui contribueront à signifier le statut social d'un individu. Sur la *sella curulis*, cf. en premier lieu Wanscher 1980, et Schäfer 1989.

type dionysiaque, comme nous l'avons souligné, et que propose de manière très convaincante Francesco Roncalli²⁰⁸⁸. Dans chaque scène, un personnage assis assiste à la scène qui se joue. Dans la tombe des Jongleurs, il s'agit donc d'un personnage masculin assis sur une chaise de type curule. Dans la tombe du Singe en revanche, il s'agit d'un personnage féminin assis sur un siège avec des moulures²⁰⁸⁹ qui tient une ombrelle. Ce dernier personnage a été identifié comme la veuve du propriétaire de la tombe²⁰⁹⁰, ou comme la défunte²⁰⁹¹. Toujours est-il que le parallèle qu'il est possible d'effectuer entre les deux tombes permet de laisser supposer que le statut des deux personnages, qu'ils soient féminin ou masculin, ait été tout à fait semblable. Sur la plaque architecturale de Poggio Civitate-Murlo (ill. 640), le siège porté par le personnage féminin positionné à l'extrême droite sur l'image ne serait pas destiné au personnage féminin assis sur le char, ou à celui positionné à côté de lui qui, du fait qu'il tient une ombrelle, pourrait aussi être féminin. Dans ce cadre, le siège curule apparaît comme une incongruité parmi les objets tenus par les personnages féminins qui suivent le char. Nous pensons pouvoir expliquer sa présence par l'étude des scènes de cortège dans lesquelles une figure féminine accompagne et escorte un personnage masculin qu'illustrent les plaques architecturales d'Acquarossa, de Velletri-Véies-Rome²⁰⁹², et de Palestrina²⁰⁹³. Selon C. Chateigner, ce personnage féminin serait une divinité, et selon d'autres il pourrait s'agir d'Athéna, la protectrice d'Héraclès, ou de son épouse Hébé²⁰⁹⁴. Les interprétations sont d'ordinaire soutenues par une comparaison systématique avec l'iconographie grecque, élément que nous souhaiterions ici mettre de côté. Dominique Briquel a étudié à partir des textes anciens le rôle rituel que pouvaient avoir certaines figures féminines à Rome, et notamment à l'époque de Servius Tullius qui mettait en scène régulièrement, en prenant les

²⁰⁸⁸ Roncalli 2006, p. 418-419.

²⁰⁸⁹ Braun 1850, p. 251-280. Les motifs du tabouret confèrent un statut élevé au personnage.

²⁰⁹⁰ Thuillier 1985a, p. 621.

²⁰⁹¹ Steingraber 1984, p. 315-316 ; Thuillier 1985a, p. 621.

²⁰⁹² Pour l'interprétation proposée pour le programme iconographie, cf. Lubtchansky 2006 et Lubtchansky 2010, p. 141 note 45 : « L'interprétation nuptiale des plaques de Velletri-Véies-Rome est concurrencée par de nombreuses autres lectures (voir Fortunati 1989, p. 71). En effet la série est la plus anciennement connue et a depuis la fin du XVIIIe siècle fait couler beaucoup d'encre : elle fut découverte en 1784, aux abords de l'église Santa Maria delle Stimate du petit bourg de Velletri, et nombreuses ont été les tentatives pour déchiffrer le sens des reliefs figurés depuis cette date. La première interprétation fut sous la plume d'un membre de l'Académie volsque de Velletri, Filippo Angelico Becchetti, dès 1785. Il n'identifia pas le sexe féminin des personnages de la procession vers la gauche, mais rapprocha le protagoniste de chacune des plaques d'une figure de l'histoire locale, l'Octavius de Velitrae en triomphateur (voir Suétone, *Auguste*, II, I) et le Meddix volsque, un magistrat typiquement volsque. Il valorisa, en outre, la tradition plinienne sur l'ancienneté de la statuaire de terre cuite en territoire volsque (voir le sculpteur Turianus de Frégelles qui travailla pour Tarquin l'Ancien, Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXV, 45).

²⁰⁹³ Pour la bibliographie correspondante, se reporter à Lubtchansky 2010.

²⁰⁹⁴ Voir l'ensemble des interprétations proposées dans Strandberg Olofsson 2006, p. 123 et suiv. Cf. en dernier lieu Lubtchansky 2010, p. 145-146. Pour le motif d'Héraclès et Athéna sur le char en Italie, cf. Moon 1983.

traits d'Héraclès, l'apothéose du héros accompagné d'une représentation d'Athéna²⁰⁹⁵. Au sein de la société étrusque et à partir de l'étude des scènes de danse, nous avons proposé que le statut féminin puisse être particulièrement élevé et qu'il puisse contribuer à faire passer certains personnages masculins d'un état à un autre²⁰⁹⁶. Dans la mesure où la scène de cortège à Poggio Civitate-Murlo constitue une scène féminine de parade, la présence du siège curule devrait selon nous renvoyer au changement de statut qui est engagé chez un personnage masculin lors de son union avec une femme et, ici, annoncer une union prochaine.

Ainsi la parade matrimoniale serait, pour les femmes, le pendant du cortège triomphal masculin que l'on note par exemple sur la paroi gauche de la tombe n° 523 dite des Démons Bleus à Tarquinia datée de la fin du Ve siècle avant J.-C. (ill. 498)²⁰⁹⁷. Il a été relevé que les parois latérales se composaient chacune d'une iconographie très particulière et dédiées chacune à un genre. La paroi de gauche est consacrée à une iconographie masculine et triomphale : un personnage masculin avance sur un bige, accompagné de musiciens et de danseurs. Sur cette même paroi est figuré un *kylikeion* sur lequel sont disposés plusieurs ustensiles liés à la consommation du vin, reliant ainsi les personnages au monde du vin et du banquet. La paroi de droite accueillerait le pendant féminin de la scène triomphale. Le personnage féminin est représenté dans un au-delà composé de rochers peuplés de démons. Il est conduit par un démon et personnage masculin vers une embarcation où elle est accueillie par deux personnages : l'un de petite taille, l'autre tenant un long bâton. Il s'agit de la traversée d'un personnage féminin afin de rejoindre Charun et accéder définitivement au monde des morts (ill. 642). Toute la scène est construite autour de cette femme que l'on conduit vers le bateau comme sur la paroi de gauche où l'élément dominant de la scène est le personnage masculin sur son char. Deux cortèges sont ainsi représentés mais adaptés selon le genre. Alors que la forme du cortège masculin est restée, à la fin du Ve siècle avant J.-C., un triomphe, celui féminin est devenu un cortège vers l'au-delà, adaptant le schéma du cortège matrimonial que l'on connaît dans l'iconographie grecque²⁰⁹⁸. Les danses orgiastiques qui prenaient place sur les deux parois latérales tendent, à la fin du Ve siècle av. J.-C., à disparaître au profit d'un nouveau type de représentation. D'après Francesco Roncalli, la tombe des Démons Bleus

²⁰⁹⁵ Briquel 1998a.

²⁰⁹⁶ Cf. supra p. 861-suiv et en particulier 876-877.

²⁰⁹⁷ Sur le cortège triomphal représenté dans la tombe des Démons Bleus à Tarquinia, cf. Roncalli 1997.

²⁰⁹⁸ Il s'agit en effet d'un personnage féminin guidé et accompagné vers une embarcation qui l'amène vers sa nouvelle demeure.

marquerait une « rupture » entre le sujet « traditionnel » de la paroi gauche et la « scène d'outre-tombe » de la paroi droite²⁰⁹⁹.

Dans le cadre de la danse, nous avons relevé plusieurs formes de danses liées à l'union, à la fois les cortèges féminins mesurés, comme l'illustre le relief n° 415 (ill. 369), ou les versions orgiastiques, comme nous l'avons vu à partir de la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes (ill. 71). Les danses entièrement féminines possèdent un caractère initiatique, introductif et d'affiliation. Il en est de même pour les danses orgiastiques genrées, qu'elles soient féminines ou masculines. La réunion des deux genres au cours de la danse constitue un moment de sélection du partenaire. Les personnages exécutent des gestes de séduction, de demande et de proposition, tandis que d'autres, plus communément féminins, répondent par l'affirmative ou la négative.

III.B.3.2. Un rituel masculin : le triomphe.

La scène de danse armée représentée à la fois sur l'épaule et le couvercle de l'urne en bronze n° 001 qui provient de Bisenzio (ill. 643) a été interprétée à plusieurs reprises et de manière convaincante comme un cortège triomphal²¹⁰⁰. La présence d'un petit personnage masculin avec les mains croisées et portées vers l'avant, positionné en queue du cortège sur l'épaule de l'objet a permis de voir un retour de guerre composé des vainqueurs accompagnés d'un prisonnier.²¹⁰¹ L'image du prisonnier et du retour de guerre a été utilisée à des périodes ultérieures, comme l'illustre une amphore campanienne à figures noires conservée à Naples

²⁰⁹⁹ Roncalli 1997, p. 37. Selon Jean-Noël Robert, cette transformation et l'apparition à la place des danses orgiastiques d'une scène de descente aux Enfers proviendraient de changements politiques, sociaux, économiques et surtout moraux engendrés par les défaites subies par les Etrusques contre les Grecs. Cf. Robert 2004, p. 235 : « Ces transformations se traduisent notamment dans la peinture par une représentation nouvelle des Enfers, avec aussi les dieux et démons étrusques Vanth, Charun et Tuchulcha. » Cette nouvelle représentation, issue du répertoire grec, serait liée à l'apparition de nouvelles angoisses étrusques face à l'avenir et la mort, et marquerait, à la fin du Ve siècle avant J.-C., des influences grecques renouvelées qui répondent alors aux attentes contemporaines.

²¹⁰⁰ Torelli 1997, p. 35-36. L'auteur y voit la fin de la saison de la guerre en raison de la présence d'un captif qui va être sacrifié aux Manes du *pater familias*. Cf. aussi van der Meer 2011, p. 68-69 qui voit plutôt le cortège de dépendants de l'époux de la femme dont les cendres ont été déposées dans l'urne : « In my opinion they may have been *sodales* of the man whose wife's ashes were in the urn. [...] As the bronze urn probably contained the ashes of a man, the captive may have been sacrificed ritually at her funeral. However, as usually captives have their hands bound on their back, the man may cross his arms for another (magic ?) reason. »

²¹⁰¹ Nous notons l'existence d'une série de figurines masculines conservées au musée national d'Athènes, d'une hauteur approximativement de cinq centimètres, qui toutes se caractérisent par le placement des bras en avant ou en arrière du corps et par la liaison de leurs mains, exactement comme sur le cratère n° 001 de Bisenzio. Bien que plus tardives, puisque datées des périodes classiques et hellénistiques, elles offrent des parallèles non négligeables : ces figurines sont interprétées comme des objets rituels déposés en contexte funéraire, dans le mobilier de tombes. Une statuette semblable, exposée au musée du Céramique à Athènes, était placée dans un petit réceptacle en forme d'œuf avant d'être déposée dans la tombe.

(ill. 644)²¹⁰². Sur l'urne de Bisenzio, le caractère triomphal serait marqué par la danse bruyante à laquelle la figuration plastique renvoie, à savoir le fait d'avancer en cadence et de frapper régulièrement sur un petit bouclier, ainsi que le caractère victorieux de cette même danse, ceci par la présence d'un prisonnier aux mains entravées. Le caractère triomphal de la danse se manifeste encore, et à une date bien plus avancée, sur la paroi gauche de la tombe n° 523 dite des Démons Bleus à Tarquinia (ill. 498) sur laquelle un personnage masculin est debout dans un char tiré par deux chevaux. Il est précédé de plusieurs danseurs et musiciens, rattachant ainsi la scène à un contexte orgiastique. Natacha Lubtchansky a remis en question l'idée de triomphe, soulignant que le terme renvoie à une pratique romaine codifiée et que l'on reconnaît par le quadriges, la présence de laurier et autres insignes de pouvoir²¹⁰³. Françoise-Hélène Massa-Pairault et Mario Torelli emploient cependant le terme de triomphe, que nous suivons puisque que le triomphe reste, quels que soient sa fonction et le contexte dans lequel il apparaît, l'expression d'un succès décisif et glorieux de nature militaire. Dans les images que nous avons relevées et qui présentent toutes une danse qui serait selon nous liée au triomphe, sont présents des données militaires fondamentales telles que le char ou les armes. Le terme d'apothéose, que préfère employer C. Chateigner²¹⁰⁴, ne prend cependant pas en considération la dimension militaire de l'exaltation et suppose une déification qui n'est pas assurée dans l'iconographie étrusque. Mauro Cristofani et Bruno D'Agostino présentent en dernier lieu une prudence trop grande selon nous²¹⁰⁵. Les plaques architecturales d'Acquarossa (ill. 646), de Tuscania ou de Poggio Buco présentent des cortèges qui, par la présence d'un personnage sur un char, seraient des départs à la guerre, dit aussi *profectio*, ou de retour de guerre, le *reditus*. Comme Natacha Lubtchansky le souligne, alors que le départ serait proche des modèles grecs, le retour serait au contraire propre à l'Italie préromaine²¹⁰⁶. Nous relevons en effet de nombreux exemples de retour, dont l'un des premiers serait figuré sur l'urne en bronze n° 001 de Bisenzio (ill. 643) et qu'illustre plus tardivement un détail de la tombe Weege 12 conservé au musée archéologique de Naples (ill. 645).

²¹⁰² Sur ces représentations, cf. Lubtchansky 2005, p. 195 et suiv. Sur l'amphore à figures noires conservée à Naples, l'auteur précise que « la scène ne renvoie pas explicitement à un retour de guerre, car, en particulier, aucune arme n'est figurée ; elle pourrait plutôt se référer à un contexte agonistique. » Cf. Id., p. 203. Ainsi, s'agit-il de la mise en scène d'un retour de guerre avec des acteurs qui prennent le rôle de captifs ?

²¹⁰³ Lubtchansky 2010, p. 142.

²¹⁰⁴ Chateigner 1989, p. 126.

²¹⁰⁵ Ils emploient en effet les termes de « immagini emblematiche della mentalità aristocratica ». Cf. Cristofani 1982, p. 47, Cristofani 1987, p. 108 et D'Agostino 1991, p. 224.

²¹⁰⁶ Lubtchansky 2010, p. 142 : « A Poggio Buco, il semble que, dans le cortège dirigé vers la droite, le guerrier soit debout sur son char, derrière le cocher, alors que, sur l'autre scène, il serait figuré en train d'y monter. De sorte que les archéologues ont cherché à distinguer deux thèmes : le départ à la guerre et le retour, la *profectio* et le *reditus*. Si le départ était lié à un modèle grec mythologique – le départ d'Amphiaros –, le retour pourrait davantage être caractéristique des *realia* italiques et étrusques. »

Dans ce cadre, nous incluons les scènes de danse armée dans la question du triomphe. Nous avons relevé en effet le caractère initiatique qu'elle pouvait revêtir, que relève aussi Mario Torelli, notamment à partir de l'urne n° 001 de Bisenzio (ill. 643)²¹⁰⁷, ou Nigel Spivey²¹⁰⁸. L'étude des postures, des enchaînements, des *realia* et des attributs portés par les différents personnages nous laisse supposer l'existence de combats rituels, dansés, chorégraphiés et/ou mimés qui devaient mettre en scène des individus particuliers, afficher leur bravoure et éventuellement remettre en jeu ponctuellement leur statut. La victoire de l'un sur l'autre entraîne, comme nous l'avons vu, des postures et des gestes d'exultation. Il n'est pas impossible de penser que le triomphe devait constituer la phase ultime des combats rituels au cours de laquelle le statut du vainqueur était affiché. Que le triomphe, comme sur la paroi gauche de la tombe n° 523 dite des Démons Bleus à Tarquinia (ill. 498), soit intégré dans une scène de danse orgiastique n'est pas incongru, la danse armée présentant un degré de performance corporelle très élevé et une forme orgiastique²¹⁰⁹.

III.B.3.2.1. Les plaques architecturales du palais d'Acquarossa : présentation.

L'alliance de la danse orgiastique et du triomphe se retrouve dans le programme iconographique des plaques architecturales d'Acquarossa (ill. 646).

Il s'est avéré, au cours des études systématiques menées par des équipes américaines et suédoises principalement à partir du milieu du XXe siècle, que l'architecture palatiale étrusque était en effet pourvue d'un programme visuel remarquable. Nancy Winter a récemment mené une étude d'ampleur de ce décor et a recensé l'ensemble de la documentation en Italie préromaine et en premier lieu en Etrurie. Cette étude remarquable a permis de proposer un emplacement précis de ce programme, à savoir dans les parties sommitales des édifices²¹¹⁰. Les plaques architecturales étaient positionnées au niveau de l'entrait et des arbalétriers du fronton de façade et sur les pannes sablières sur les côtés des bâtiments. Le but premier de ces revêtements était de protéger la structure en bois de la toiture afin d'en assurer la longévité. Mais de par leur structure rectangulaire et leur visibilité, ils vont accueillir un programme décoratif et visuel dont la portée symbolique a maintes fois

²¹⁰⁷ Torelli 1997, p. 33 et suiv.

²¹⁰⁸ Spivey 1988b.

²¹⁰⁹ Cette forme orgiastique aurait été représentée dans la tombe des Pyrrhicistes à Tarquinia, aujourd'hui dans un état de conservation qui n'en permet pas l'étude.

²¹¹⁰ Winter 2009.

été soulignée. A côté en effet d'une orientation centrée sur l'aspect architectural et fonctionnel du décor et illustrée par les travaux de M. Strandberg Olofsson et Nancy Winter principalement, nous observons une approche plus iconologique centrée sur le message sous-jacent aux images et le fonctionnement de ces dernières. Les premières décorations architecturales ont été relevées au palais de Murlo. Les motifs sont orientalisants. Il s'agit essentiellement de végétaux ou animaux fantastiques stylisés. A partir du VI^e siècle avant J.-C., la terre cuite n'est plus peinte mais désormais moulée en relief. Les motifs décoratifs sont enrichis et dépeignent des scènes de vie dite aristocratique, telle que le banquet, les parades et les processions (ill. 640). La technique du moulage permet des productions en série, d'où le nombre important de mêmes plaques architecturales retrouvées sur le site, mais sur des sites connexes, tel qu'à l'Ara del Tufo à Tuscania.

Le palais d'Acquarossa s'inscrit dans cette dynamique. Fouillée entre 1966 et 1978, la zone F a été livrée un ensemble de terres cuites architecturales exceptionnelles dont les thèmes décoratifs sont de quatre types²¹¹¹. A côté des antéfixes à tête féminine en effet, ces plaques dont la polychromie s'est depuis effacée comportaient une scène de cortège armé dans lequel apparaît Héraclès et le taureau de Crète, une seconde avec le même héros mais accompagné du Lion de Némée, puis d'une scène de consommation du vin et une scène de danse. Sur cette dernière, nous distinguons trois personnages qui gesticulent, engagés dans des postures que nous pouvons qualifier de danse d'après la définition que nous avons proposée, à savoir les membres supérieurs levés, les membres inférieurs rejetés en avant ou en arrière du corps, le retournement corporel, l'acrobatie et la présence de musiciens. Nous relevons deux musiciens, deux porteurs de vases de consommation du vin – dont l'un d'eux gesticule, et de trois porteurs d'outre de vin²¹¹². Ainsi, si l'on étudie le relief à partir de la droite, nous relevons dix figures, dont une animale positionnée à l'extrême gauche sur la plaque. Les trois premiers personnages se dirigent vers la gauche. Le premier porte un vase à boire et une *oenochoe*. Le

²¹¹¹ Terres cuites architecturales provenant de la façade extérieure du palais aristocratique d'Acquarossa, première moitié du VI^e siècle, conservées à Viterbe, Musée Civique. Cf. Stopponi 1985, p. 41-58 ; Camporeale 1992b, p. 74 ; Torelli 1983b, p. 485-488 ; Torelli 1997, p. 87-118.

²¹¹² Nous distinguons ainsi des musiciens, des danseurs et des ustensiles liés à la consommation du vin. Paul Fontaine y rajoute le chant. Or, il est difficile de l'affirmer avec certitude. Nous savons par les sources littéraires, que le *komos* grec pouvait aussi être le lieu du chant, cependant dans un contexte étrusque, en raison de l'absence de sources directes qui l'affirmerait, il ne nous est pas possible de l'avancer. Cf. Fontaine 2016, § 1. Il que dans l'image la bouche des acteurs est grande ouverte. Il est alors possible de formuler l'hypothèse du chant, en remplaçant l'acteur dans le contexte de l'image. Sur le relief clusien n° 425 par exemple (ill. 350), le personnage féminin positionné devant les pieds du défunt a très nettement les lèvres ouvertes. Une main est portée en avant du visage. La scène funéraire – l'exposition du d'un défunt – invite à penser à chant funèbre, expression que l'on note à l'époque contemporaine en Grèce, et plus tardivement à Rome. Sur ce point, cf. Prieur 1986, p. 18 ; Vermeule 1979, p. 4.

second tient une cithare dont il joue. Le troisième porte une outre de vin sur l'épaule. Le quatrième personnage a les membres inférieurs orientés vers la droite mais la tête vers la gauche. Il porte une corne à boire. Le personnage central est inversé. Les membres inférieurs gesticulent en l'air. Le sixième personnage est dirigé vers la droite, il porte une outre de vin sur l'épaule. Les trois derniers personnages se dirigent vers la gauche. Le septième souffle dans une double flûte. Le huitième a la tête tournée vers la droite et il tient une outre à vin sur une épaule. Le neuvième lève les membres supérieurs et tourne la tête en arrière. Tous les éléments présents dans l'image invitent à identifier la scène comme une danse accompagnée de musique et liée à la consommation du vin. Cette scène a fait l'objet d'une récente étude par Paul Fontaine qui a proposé pour la première fois une analyse approfondie des différents éléments de l'image, des acteurs représentés et de la composition de l'image, accompagnée d'une description très détaillée, sur laquelle nous reviendrons. Elle n'avait fait l'objet alors que de simples mentions, en plus des études menées par Margareta Strandberg Olofsson et Nancy Winter²¹¹³, dans les travaux de Bruno D'Agostino, Marina Martelli²¹¹⁴ ou Sybille Haynes.

Les découvertes menées sur la zone F du site d'Acquarossa ont permis de l'interpréter comme une résidence princière, ou royale, dont les premières fondations remonteraient à la fin du VIIe siècle avant J.-C. La phase finale de la zone est la mieux connue. Elle succède à plusieurs transformations menées au cours du VIe siècle avant J.-C.²¹¹⁵. Nous savons qu'elle était composée d'une cour autour de laquelle, sur ses côtés Nord et Est, deux édifices rectangulaires à portique étaient positionnés. C'est sur ces deux édifices à portique, sur l'extérieur des structures, que les terres cuites architecturales semblent avoir été placées²¹¹⁶. Nancy Winter en a proposé l'interprétation la plus aboutie en 2009. Il faudrait imaginer les scènes de danse au niveau de l'entrait en façade, et des pannes sablières (ill. 647 et 648). Les arbalétriers auraient en revanche accueilli les scènes de parade héracléenne. En termes de visualité, il nous faut souligner l'emplacement, en extérieur, de ces plaques avec scènes de danse. Elles apparaissaient dans un espace interprété comme princier ou royal, et dans des espaces de passage et de réception. Elles étaient ainsi données à voir, à la fois aux individus

²¹¹³ Strandberg Olofsson 1984, Strandberg Olofsson 1985, Winter 2009. Paul Fontaine souligne que « le relief aux danseurs d'Acquarossa est étonnamment passé sous silence dans les articles du *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* (ThesCRA) relatifs aux processions (ThesCra I 2004, p. 21-32), à la danse (ThesCra II 2004, p. 336-337) et aux fêtes et jeux (ThesCra VII 2011, p. 173-194) en Étrurie. » Cf. Fontaine 2016, note 17.

²¹¹⁴ Martelli 2007, p. 196 et fig. p. 189.

²¹¹⁵ Strandberg Olofsson 1984.

²¹¹⁶ Winter 2009 ; Fontaine 2016, § 1.

vivant dans l'espace, mais aussi à ceux qui le visitaient. Leur position sur les entrants et les pannes sablières les rendait plus accessibles visuellement que les plaques qui accueilleraient les scènes de parades, et elles donnaient à la fois sur la cour et vers l'extérieur de l'édifice. Il a été proposé de voir dans les scènes de consommation du vin et de danse des moments de la vie aristocratique et qui pouvaient se tenir régulièrement dans l'édifice. Il est difficile de l'affirmer avec certitude, mais l'interprétation n'est pas improbable. L'enfilade tripartite inviterait à y voir alors des espaces de réception dans lesquels la consommation du vin, moment de mise en scène sociale et aristocratique aurait eu toute sa place. La cour, espace ouvert et de superficie importante, aurait tout à fait convenu à la tenue de manifestations qui nécessitent de l'espace, telles que la danse²¹¹⁷.

III.B.3.2.2. Le programme iconographique : étude de la scène de danse.

Nous ne revenons pas ici sur les scènes héracléennes dont les études s'accordent pour y déceler des représentations militaires²¹¹⁸. Cependant nous tendons à mettre en rapport ces cortèges à celui qui accueillent les plaques de type D. Paul Fontaine a relevé les trois scènes qui composaient le programme iconographique de la plaque²¹¹⁹. Nous avons noté les différences de postures. Ainsi le premier, à droite sur la plaque, présente un caractère mesuré. Il s'agit de l'avancée de deux convives qui tiennent des ustensiles liés à la consommation du vin et à la musique. Le groupe central est tout à fait remarquable par le fait qu'il est composé de manière centripète : deux personnages ferment la scène dont le centre est marqué d'un personnage en équilibre sur les mains. De plus, les outres de vin et la corne à boire tenue par l'un des personnages renvoient à une consommation démesurée du vin. La scène centrale

²¹¹⁷ Mario Torelli a très savamment mis en rapport l'espace de la zone F et les thèmes représentés. Cf. Torelli 1992b, Torelli 1997, Torelli 2000b et Torelli 2011. Les plaques avaient à la fois un rôle décoratif et symbolique. Toute cette décoration affirmerait le rang social du propriétaire. Le cortège triomphal en est un exemple. Sur un char conduit par deux animaux fantastiques figurent deux personnages, vraisemblablement deux notables dont l'un des deux pourrait être le propriétaire lui-même. A ce cortège s'ajoute le thème du *symposion* importé du monde grec, affirmant ici la connaissance du propriétaire de la culture grecque. Selon Mario Torelli, cet ensemble de terres cuites avait une signification très forte. Il faudrait en effet y voir une représentation des grands moments cérémoniels de la vie du propriétaire qui devaient se dérouler dans l'enceinte même de son palais. Ces images symboliseraient le pouvoir quasi religieux du propriétaire et ainsi affirmerait son statut et sa place dans la société étrusque. Un statut acquis grâce à un commerce florissant avec les colonies grecques.

²¹¹⁸ L'interprétation jusqu'ici la plus convaincante a été établie par Mario Torelli, qui voit l'épisode du lion de Némée et du taureau de Crète, deux épisodes des travaux d'Héraclès à mettre en parallèle avec un départ à la guerre, et un retour. Cf. notamment Torelli 1997, p. 87-116.

²¹¹⁹ Cependant d'après l'auteur les différences de mouvements sont liées à des arrêts. Cf. Fontaine 2016, § 6 : « Le cortège n'a donc rien d'un sage défilé. Il semble en outre partager avec nos modernes processions festives cette combinaison caractéristique de marche en avant, ponctuée de quelques pas en arrière, et entrecoupées d'arrêts temporaires destinés à un court spectacle musical, acrobatique ou autre. C'est en ce sens que nous sommes portés à interpréter les trois groupes que l'action, la disposition et l'attitude des personnages permettent de distinguer. »

constituerait ainsi un noyau marginal dans le programme de la plaque. Les personnages suivant, positionnés à gauche sur la plaque, renverraient à une phase finale de la danse orgiastique qui se joue sur la plaque et rentreraient ainsi en opposition totale avec les deux personnages qui ouvrent le cortège à droite sur la même plaque. Nous notons ainsi une nette gradation visuelle, de la droite vers la gauche, et la scène centrale constitue un élément intermédiaire, mais marginal, qui fait passer le cortège d'une phase préliminaire à une phase finale. Cette dernière phase est marquée par la présence d'un volatile de type échassier, comme Mauro Cristofani l'avait identifié²¹²⁰. Nous ne revenons pas sur les différentes interprétations proposées pour l'oiseau dans la scène²¹²¹. Paul Fontaine qui est dernièrement revenu sur le décor de la plaque ne propose pas d'interprétation convaincante quant à la présence d'un tel volatile, en dehors de rappeler son lien avec la *géranos*, et qui serait alors une allusion à la danse de manière générale²¹²². Une mise en série de l'iconographie étrusque et une analyse typologique du volatile révèle sa présence à la fois dans des scènes de danse que l'on interprète comme des *géranoi* sur le modèle grec, mais aussi dans des scènes de danse armée comme l'illustre l'amphore n° 190 (ill. 257). Sur la face B de l'objet en effet une grue se tient entre les deux combattants. L'animal déploie ses ailes et ouvre le bec dans une attitude qui rappelle la danse que les grues effectuent en période de reproduction. Ces dernières tout en sautillant, déploient en effet leurs ailes et claquent leur bec. Le lien systématique qui est effectué entre l'animal et la danse grecque dans l'étude de l'iconographie étrusque empêche selon nous d'apprécier l'utilisation étrusque de l'image. La présence de l'animal sur l'*oenochos* n° 334 (ill. 208), du fait de la composition de la danse, ferait en effet écho à la *géranos*. Sur l'amphore n° 190 (ill. 257), c'est en revanche le claquement du bec de l'animal qui est signifié et qui est mis en parallèle avec celui des armes des guerriers qui s'opposent. La grue apparaît alors comme un élément polysémique, adaptable au contexte de l'image. Dans ce cadre, comment interpréter celui représenté à gauche sur la plaque de type D d'Acquarossa ? Nous estimons que c'est l'étude de l'animal qui peut nous donner des éléments de réponse. La grue constitue un oiseau migrateur, et de fait disparaissait une partie de l'année et réapparaissait sur les terres italiennes pour se reproduire. Nous connaissons la grande observation des oiseaux par les Etrusques. Nous estimons ainsi qu'ils avaient noté le voyage qu'effectuaient ces volatiles tous les ans en direction de terres au-delà de la Méditerranée, et probablement au-delà de territoires régulièrement fréquentés par les

²¹²⁰ Cristofani 1987, p. 97.

²¹²¹ Nous renvoyons à l'article de Paul Fontaine : Fontaine 2016, et en particulier § 8.

²¹²² Ibid. : « Que cet oiseau ait ainsi pu évoquer, au-delà d'une danse particulière, la danse en général est plausible et c'est à ce titre symbolique que sa présence pourrait s'expliquer sur la frise d'Acquarossa. »

Etrusques. Dans ce cadre, il est tout à fait plausible que l'animal ait été considéré comme liminaire, c'est-à-dire outrepassant régulièrement les marges du monde connu. Sa présence dans le cortège d'Acquarossa ferait ainsi écho à la marginalité que prend le cortège, et en particulier au centre de l'image. Sa position à l'extrême gauche du cortège renverrait à l'état marginal vers lequel conduit le cortège tout entier, signifié déjà par la gradation des postures que nous avons relevé. La scène de danse fait en ce sens écho aux scènes héracléiennes dans la mesure où toutes trois font référence à un changement progressif d'état et de statut. Dans le cadre d'une architecture publique, ce décor ferait sens. Le bâtiment ne serait toutefois pas un simple palais selon nous. C'est la présence d'un tel décor à Tuscania et dans un contexte funéraire qui doit préciser selon nous la portée d'une telle décoration.

III.B.3.2.3. Les plaques architecturales de Tuscania.

Les plaques architecturales relevées à Tuscania (nécropoles de l'Ara del Tufo et de Gaudocinto) et à Castel d'Asso sont en effet similaires à celles que l'on a retrouvées sur le site de la zone F du palais d'Acquarossa²¹²³. Il a été proposé par Nancy Winter que les terres cuites découvertes à Tuscania aient été confectionnées et produites en série à Acquarossa, avant d'être envoyées à Tuscania. Des travaux publiés en 2011 par Anna Maria Moretti Sgubini et Laura Ricciardi ont cependant démontré, à partir de nouvelles découvertes sur le site de la nécropole de l'Ara del Tufo, la présence d'ateliers de coroplastes aguerris à Tuscania dont les productions peuvent aussi être rapprochées de celles découvertes à Murlo, Poggio Buco, Vulci et Rome²¹²⁴. Les plaques que nous retenons ici, bien que fragmentaires, étaient de forme rectangulaire, en terre cuite et positionnées dans les parties sommitales des édifices²¹²⁵. Elles étaient ainsi positionnées au niveau de l'entrait et des arbalétriers du fronton de façade et sur les pannes sablières sur les côtés des bâtiments. La scène figurée que nous retenons ici est une représentation de danse identique à celles découvertes à Acquarossa : nous distinguons trois personnages gesticulant, engagés dans des postures de danse, deux musiciens, deux porteurs de vases de consommation du vin, et de trois porteurs d'outre de vin²¹²⁶.

²¹²³ Moretti Sgubini-Ricciardi 2010.

²¹²⁴ Moretti Sgubini-Ricciardi 2011a, et Moretti Sgubini-Ricciardi 2011b, p. 160-161.

²¹²⁵ C'est l'interprétation qui prévaut. Cf. Winter 2009.

²¹²⁶ Pour la description nous renvoyons aux plaques architecturales dites de type Acquarossa D, découvertes dans la zone F du palais d'Acquarossa. Cf. Id.

Le site de la nécropole de Guadocinto à Tuscania a révélé des vestiges très proches que ceux de l'Ara del Tufo et d'Acquarossa. Des fouilles systématiques ont été menées à partir de 2006 sur un terrain appartenant à Maria Teresa Rebecchini Ferrari caractérisé par une proéminence terrestre. Cette dernière a révélé assez vite trois structures circulaires et une structure quadrangulaire (ill. 649). Les trois premières ont été identifiées comme des tombes à tumulus, d'un diamètre d'une vingtaine de mètres chacune. La quatrième structure serait, selon Anna Maria Moretti Sgubini, Laura Ricciardi et Sara Costantini²¹²⁷, une tombe à édicule pourvue d'une façade à colonnade²¹²⁸. Des éléments d'architecture ont été retrouvés, tels que des acrotères. Les fouilles menées en 2009 ont permis de découvrir de nouveaux éléments, et en premier lieu des terres cuites architecturales pourvues de motifs figurés moulés, qui ont permis d'envisager la présence d'au moins deux édicules, de type *sacellum*, destinés à un culte funéraire²¹²⁹. Ces édicules, de par la concentration d'éléments retrouvés, semblent avoir été situés dans les fossés des tumuli 1 et 3. C'est dans le secteur Nord du fossé du tumulus 3 qu'ont été découverts les vestiges que nous retenons dans la présente étude²¹³⁰. L'édifice auquel ces derniers seraient liés était utilisé au moins jusque dans la seconde moitié du VI^e siècle avant J.-C., avant qu'un séisme ne vienne en détruire les structures²¹³¹. Parmi les vestiges découverts, ont été rapportées des figures d'acrotères, déjà attestées au palais d'Acquarossa²¹³², des éléments de figures sommitales, des tuiles, mais surtout des fragments de plaques architecturales²¹³³.

²¹²⁷ Moretti Sgubini-Ricciardi 2010, p. 49-69; Costantini 2010, p. 70-81. Repris dans Moretti Sgubini-Ricciardi 2011b, p. 156.

²¹²⁸ Autour de ces structures ont été découvertes des inhumations plus simples, à caisse ou à sarcophage, et datables de la fin du VI^e siècle et du Ve siècle avant J.-C. Sur ces découvertes, cf. Costantini-Ricciardi 2015.

²¹²⁹ Moretti Sgubini-Ricciardi 2011b, p. 156 : « La maggiore concentrazione di tali materiali si è riscontrata nel settore settentrionale del fossato del tumulo 3, in numero minore e piuttosto rarefatti i che si distinguono in particolare, come vedremo, per la diversa tipologia delle lastre figurate a stampo, peraltro in precedenza non attestata. Sulla base di tali evidenze di scavo è possibile postulare l'esistenza nell'area di almeno due sacelli per il culto funerario degli antichi titolari dei sepolcri. »

²¹³⁰ Dans un article de 2011, Anna Maria Moretti Sgubini et Laura Ricciardi indique le tumulus 2. Cf. Moretti Sgubini-Ricciardi 2011b.

²¹³¹ Moretti Sgubini-Ricciardi 2011b, p. 156 : « Qui le terrecotte architettoniche si addensavano soprattutto nel settore di scavo a nordovest del fossato risultando sigillate – grazie anche all'assetto del sepolcreto che sfrutta la pendenza del terreno distribuendosi su quote diverse – nello stesso strato che ha restituito anche gli elementi architettonici e parte delle sculture in nenfro riferiti alla tomba a edicola, probabilmente unitariamente collassati a seguito del sisma, del quale si è già fatto cenno. Questo dovette colpire Tuscania, come pure altri centri dell'Etruria interna, nella seconda metà del VI secolo e i suoi esiti si riscontrano peraltro anche in altri punti del territorio, ad esempio nella necropoli di Pian di Mola e, in particolare, nella monumentale Tomba a Casa con Portico. »

²¹³² Id., p. 157 ; Rystdet 1983, p. 64 et 70-72, fig. 35 et 38. Elles sont attestées aussi à Populonia, cf. sur ce point Colonna 1986, p. 449 et fig. 322, et Moretti Sgubini-Ricciardi 2011b, note 8 (avec renvoi bibliographique à Buranelli 1985, p. 58-59 et fig. 28) qui les rapproche typologiquement des acrotères d'une urne d'*impasto* découvertes dans le tumulus du Navire à Cerveteri.

²¹³³ Pour une étude détaillée des vestiges découverts, se reporter à Moretti Sgubini-Ricciardi 2010, p. 66-67.

Ces plaques accueilleraient quatre types de représentation : (1) une scène de départ qui se dirige vers la droite composée d'un cortège avec des personnages armés et un bige guidé par un augure, (2) une seconde scène de départ, identique, mais qui à l'inverse se dirige vers la gauche, (3) une scène de banquet et (4) une scène de danse. D'après la découpe oblique de certaines plaques, il est possible de déterminer que les scènes de départ étaient positionnées sur les arbalétriers. De la scène de banquet, proche de celles du palais d'Acquarossa, il est possible de restituer trois plaques. Ces dernières devaient être positionnées sur l'entrait ou les pannes sablières, de même que les scènes de danse, semblables à celle découvertes dans la nécropole de l'Ara del Tufo à Tuscania et dans le palais d'Acquarossa. Les fragments de ces scènes de danse permettent de restituer huit plaques. Il est à noter enfin que les scènes de cortèges avec Héraclès et le Taureau de Crète et le Lion de Némée sont, comme dans la nécropole de l'Ara del Tufo, absentes²¹³⁴. Ainsi les vestiges découverts dans la fosse du tumulus 3 indiquent la présence d'un édifice commémoratif, un « *sacellum* » selon Anna Maria Moretto Sgubini et Laura Ricciardi, destiné à honorer la mémoire du défunt enseveli à proximité.

III.B.3.2.4. Conclusion sur la scène de danse.

Les vestiges architecturaux découverts sur les sites retenus ici indiquent la présence d'édifices commémoratifs, à proximité du défunt enseveli, et sur ou devant sa tombe. Les plaques architecturales étaient positionnées à l'extérieur de l'édifice et étaient ainsi visibles des visiteurs. La présence de thèmes connexes entre la nécropole de l'Ara del Tufo, celle de Gaudocinto à Tuscania et celle de Castel d'Asso montre une diffusion et une permanence dans les choix iconographiques, et surtout l'apanage de thèmes donnés à la fois sur des structures palatiales, espaces de mise en scène de la vie d'un prince et de sa famille ainsi que lieu de représentation, et des structures commémoratives et funéraires, à proximité de la nouvelle demeure du défunt, dans lesquelles se jouent de nouveau un cérémonial particulier, des gestes rituels et la mise en scène régulière de la famille.

L'étude de la scène de danse au prisme des scènes de cortège avec lesquelles elle était présentée permet de noter la présence dans les deux cas d'une gradation visuelle. A la scène de danse doit être ajouté le banquet qui se développe sur une autre série de plaques. Dans un

²¹³⁴ Moretti Sgubini-Ricciardi 2011b, p. 158 : « Quanto sin qui osservato a proposito dei tipi attestati non sembra frutto del caso ma potrebbe essere rapportato a precise scelte della committenza più che a fattori di ordine cronologico. »

contexte funéraire, comme nous l'avons vu, ce thème est considéré comme une allusion au monde des morts auquel le défunt est agrégé définitivement à l'issue du rituel funéraire. Il correspond ainsi à l'état final qu'atteint le défunt au terme d'une série d'actes rituels menés par les vivants et symboliquement en parallèle du franchissement des obstacles de l'au-delà par le défunt. Dans ce cadre, la scène de danse apparaît comme un parcours graduel, à l'image du cortège héracléen avec le Lion de Némée, tandis que la scène de banquet et celle composée d'Héraclès et du taureau de Crète renverraient à l'apothéose, que ce soit par la consommation du vin ou les valeurs guerrières.

Dans ce cadre, les thèmes iconographiques se prêtent de manière tout à fait adéquate à un contexte funéraire. Cependant, leur position sur une architecture publique telle que sur le palais d'Acquarossa invite à interroger la portée d'un tel programme. C'est ce dernier qui nous amène à revoir l'interprétation du bâtiment. Ce palais d'Acquarossa ne devait pas uniquement être un espace civique où s'exprimait la puissance politique d'une famille, mais tout le programme indique que des considérations religieuses et sacerdotales doivent être prises en considération.

III.B.3.3. Le rituel funéraire

Dans le rituel funéraire grec, tout mort devait faire l'objet d'une cérémonie rigoureuse dont nous connaissons désormais le déroulement²¹³⁵. Il n'était pas concevable de priver les défunts des lavements et traitements préalables à toute inhumation ou incinération. Le traitement du corps revêtait une dimension rituelle, eschatologique et anthropologique : il permettait le salut de l'âme du défunt et le deuil des vivants avant que le mort ne passe définitivement dans le monde de l'au-delà²¹³⁶. Chaque rite avait ainsi son importance : le lavage du corps, l'exposition du défunt ou *prothesis*, son transport dit aussi *ekphora*, son inhumation ou son incinération²¹³⁷. Ceux-ci pouvaient être joints à d'autres comme les jeux athlétiques ou la consommation collective de nourriture et de boisson²¹³⁸. Comme Bruno D'Agostino le relève, l'imagerie funéraire étrusque est d'ordinaire considérée comme une description précise des

²¹³⁵ Que l'on connaît désormais grâce à des travaux fondamentaux qui se sont appuyés sur différentes sources iconographiques et littéraires. Cf. Kurtz-Boardman 1971 ; Morris 1995 ; Morris 1992 ; Vermeule 1979.

²¹³⁶ Lissarrague 1999, p. 116.

²¹³⁷ Bruit Zaidman-Schmitt Pantel 1989, p. 51-53 ; Bruit Zaidman 2005, p. 24-25.

²¹³⁸ Cf. par exemple Vernant 1989, p. 71 ou Gallou 2004, p. 19.

cérémonies funèbres²¹³⁹. Elle posséderait une dimension réaliste et nous livreraient ainsi des informations sur le déroulement des lamentations, les acteurs qui les exécutaient et le traitement réservé au défunt. L'étude de ces représentations révèle aussi leur fonction sociale²¹⁴⁰. Elles permettent de constater que le rituel funéraire étrusque était une occasion d'afficher le statut social du défunt et de sa famille. Elles seraient ainsi « un révélateur tout particulièrement intéressant de l'idéologie qui sous-tend le groupe ou la société qui les met en scène et se met en scène à cette occasion »²¹⁴¹.

D'après Giovannangelo Camporeale, le rituel funéraire chez les Étrusques n'était pas si différent de celui des anciens Grecs. Il prévoyait en effet dès l'origine « l'exposition du défunt dans son cadre domestique (la plupart du temps sous un pavillon dressé à cet effet), la lamentation par les membres de la famille, femmes et hommes, et peut-être aussi par des pleureuses professionnelles, puis le transport, l'inhumation ou l'incinération (qui devait se faire près de la tombe), enfin la déposition du mobilier funéraire composé des objets chers au défunt et des offrandes des parents. Des cérémonies devaient précéder l'enterrement »²¹⁴². La présence des lamentations funèbres dans le rituel funéraire étrusque peut être corroboré par un certain nombre d'exemples, comme sur les reliefs de Chiusi ou, à Tarquinia, la paroi gauche de la tombe n° 498 dite du Mort (ill. 136). Ces dernières semblent, comme dans le rituel funéraire grec, avoir joué un rôle notable et connu un intérêt particulier²¹⁴³. La représentation

²¹³⁹ D'Agostino-Cerchiai 1999c, p. 32 : « La teoria più diffusa, che potremmo definire 'realistica', è che le immagini descrivano in maniera puntuale il cerimoniale funebre. »

²¹⁴⁰ Id., p. 33 : « Una terza interpretazione, che potremmo definire « sociale », è quella a mio avviso più convincente. Le immagini sono l'esibizione di situazioni emblematiche nella vita del *dominus*, intese a caratterizzarne lo *status* e la condizione sociale. »

²¹⁴¹ Thelamon 2001, p. 6. Cf. aussi D'Agostino-Cerchiai 1999c, p. 39 ; Lissarrague 1999, p. 116.

²¹⁴² Camporeale 1992a, p. 92.

²¹⁴³ Cet intérêt n'a toutefois pas autant attiré les auteurs comme pour les lamentations funèbres grecques. La seule étude sur la déploration étrusque que nous pouvons signaler est celle que Jean-René Jannot propose dans son ouvrage sur *Les Reliefs archaïques de Chiusi* en 1984. Cf. Jannot 1984a. Il étudie en effet les danses de lamentations et les scènes d'exposition funèbre qui viennent orner régulièrement les faces des urnes, des bases et des cippes clusiniens. En 1959, Giovannangelo Camporeale s'était déjà intéressé aux scènes étrusques d'exposition funèbre. Il avait toutefois axé son étude sur la place du modèle grec et la question de l'apparition du thème en Étrurie laissant ainsi de côté les lamentations exécutées autour du corps exposé. Cf. Camporeale 1959. En 2004, Eliane Brigger et Adalberto Giovannini offraient une nouvelle étude de l'exposition funèbre permettant ainsi d'en donner une définition précise. Cf. Brigger-Giovannini 2004. Enfin, les études de Bruno D'Agostino sur la représentation de l'exposition funèbre et des lamentations exécutées autour du défunt sont revenues sur une lecture sociale et symbolique de l'image du rituel. Cf. D'Agostino-Cerchiai 1999a. Les autres rares auteurs ne se contentent que de mentionner les lamentations étrusques comme Sybille Haynes, dans son ouvrage *Etruscan Civilization* paru en 2000. Elle les mentionne lorsqu'elle aborde les statuettes n° 123 du tumulus de Poggio Gallinara à Tarquinia (ill. 382), l'urne cinéraire n° 127 dite Paolozzi de Chiusi (ill. 291), la statue 8553 du tumulus de la Pietrera à Vetulonia (ill. 365) ou le relief n° 447 de Chiusi (ill. 631). Ces auteurs ne font toutefois que constater des gestes de lamentation sans aller plus avant dans leur propos. Cf. Haynes 2000, p. 81-82 : « The women's hands are placed just above their pointed breasts with elbows out, an attitude suggesting they are

des lamentations funèbres chez les Étrusques se développe du IXe siècle au Ve siècle avant J.-C. Les premiers documents iconographiques doivent être situés en effet au IXe siècle avant J.-C. comme la coupe tripode villanovienne en *impasto* qui provient de Bisenzio (ill. 650). Le personnage féminin qui en orne la lèvre effectue un geste de lamentation. Il porte son membre supérieur gauche à la tête tandis que son membre supérieur droit est ramené sur l'abdomen. Les représentations étrusques tendent ensuite à se développer au cours de la période orientalisante et à finalement péricliter à la fin de la période archaïque pour tout à fait disparaître à la période classique.

Il s'avère que les lamentations funèbres apparaissent parfois jointes à une scène de danse orgiastique, comme l'illustre les parois de la tombe n° 498 dite du Mort à Tarquinia (ill. 136, 162 et 310). Dans cette dernière en effet, une scène d'exposition funèbre est représentée sur la paroi gauche. Trois personnages se lamentent autour du corps mort tandis que les parois adjacentes et la partie gauche de la paroi gauche accueillent plusieurs personnages engagés dans des pas de danse orgiastique. La représentation de ces deux thèmes dans une même tombe invite à penser qu'ils pouvaient être exécutés simultanément à l'occasion des funérailles étrusques²¹⁴⁴. L'exemple de la tombe du Mort n'est pas isolé. Nous relevons la base n° 481 (ill. 651) sur laquelle se développe deux scènes funéraires, et deux autres liées à la consommation du vin. Les deux premières en effet se composent d'une exposition du mort et de lamentations exécutées par des personnages féminins. Les deux autres sont composées d'une scène de banquet et de quatre personnages féminins engagés dans des pas de danse orgiastique. Dans la tombe n° 494 dite des Augures à Tarquinia (ill. 160, 419 et 652), ce sont des scènes athlétiques, sur les parois d'entrée, de gauche et de droite, qui sont jointes, dans le programme iconographique, à la scène de lamentation représentée sur la paroi du fond. Ainsi, la question qui se pose est celle de la contemporanéité des scènes représentées dans le rituel funéraire. Jean-René Jannot a proposé, notamment à partir des reliefs de Chiusi et de la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre à Tarquinia (ill. 635), que le rituel funéraire étrusque se composait de danses, de jeux et de banquets. A la lumière des données relevées, il convient de revenir sur la présence de ces moments au sein du rituel, ainsi que de leur enchaînement les uns par rapport aux autres. Il a été relevé à plusieurs reprises que l'étude de l'iconographie se heurtait à la dimension même de cette dernière. Dans ce cadre, la mise en série de l'iconographie

beating their chests in mourning. », ou p. 82 : « This gesture recurs in the small, clothed terra-cotta figurines of what must be mourners that encircle the shoulder and lid of funerary vases from tombs around Chiusi. »

²¹⁴⁴ D'Agostino-Cerchiali 1999c, p. 32 : « La teoria più diffusa, che potremmo definire 'realistica', è che le immagini descrivano in maniera puntuale il cerimoniale funebre. »

comporte des limites dans la restitution de la place de la danse dans le rituel funéraire. Cependant, c'est l'étude des funérailles grecques, dans une approche comparatiste, qui permet d'attester que des jeux, des danses, des banquets, et autres activités, pouvaient prendre place lors de funérailles.

III.B.3.3.1. Approche comparatiste à partir des sources littéraires grecques.

La première mention précise des lamentations funèbres en Grèce doit être recherchée chez Homère. Les funérailles de Patrocle puis d'Hector dans *Illiade* nous fournissent certaines indications quant à leur déroulement, à leur situation dans le rituel funéraire et aux gestes qui y étaient exécutés. Ces sources sont aussi un apport indéniable pour un aspect des lamentations dont l'iconographie ne nous livre aucune information, à savoir les chants qui y étaient effectués. Les chants XVIII et XXII de *Illiade* nous renseignent sur le premier geste qui aurait ouvert la lamentation funèbre et le rituel funéraire. Ce premier geste est lié à l'apparence même des vivants. On s'attache en effet à modifier son état physique en se salissant ou en le dépouillant de ses artifices. L'ouverture du deuil était alors marquée par un changement d'état. Le premier geste qu'effectue Achille au chant XVIII lorsqu'il apprend par Antiloque la mort de Patrocle est, de douleur, de se recouvrir la tête de cendres. Celles-ci s'étaient alors sur son visage, obscurcissant ses traits et sa tunique. D'après David Bouvier, ce premier geste qui trahit la douleur et ouvre le deuil doit être compris comme une métaphore : celle de « l'image du mort qui bascule dans la nuit »²¹⁴⁵. Le vivant mime alors la mort qui s'abat soudainement en se salissant et en se souillant. Ce geste peut aussi être lié à l'idée même du deuil, cet état psychologique qui assombrit brusquement les vivants. Cet épisode situé aux débuts du chant XVIII de *Illiade* marque ainsi l'ouverture de la période de deuil. Les lamentations ne se dérouleront que dans un second temps²¹⁴⁶. Aussi, au chant XXII, le premier geste qu'effectue Andromaque lorsqu'elle voit son mari Hector mort traîné devant la ville de Troie consiste à se dépouiller de ses parures. Elle envoie alors « tomber les brillantes attaches qui retenaient sa coiffure : diadème, résille et bandelette tressée, ainsi que le voile que lui avait donné Aphrodite d'or, [...] ».

²¹⁴⁵ Bouvier 2005, p. 72.

²¹⁴⁶ Le rituel funéraire égyptien comprenait un geste similaire. Cf. Goyon 1972, p. 11 : « Pour manifester leur tristesse, les hommes de la famille, les proches, les amis du mort, abandonnant leurs activités, se rassemblent. Ils vont cesser de se raser, se couvrir la tête de limon du Nil pour sortir. »

Diverses sources littéraires nous apportent des précisions quant aux gestes qui étaient effectués lors de la lamentation funèbre. Ceux qui reviennent le plus fréquemment consistent à se frapper la poitrine, se griffer les joues ou se tirer les cheveux. Ils se caractérisent par une certaine violence, conférant ainsi un caractère excessif aux lamentations funèbres. Au chant XVIII de *Illiade*, lorsqu'Achille se couvre la tête de cendre, se met à gémir et s'effondre au sol, ses servantes viennent se joindre à lui. Elles se frappent alors la poitrine de manière si violente que leur force tend à les quitter. En effet, « toutes, de leurs mains, se frappent la poitrine ; aucune qui ne sente ses genoux rompus »²¹⁴⁷. Chez Euripide, ce geste était si fort qu'il aurait entraîné un bruit²¹⁴⁸. Aussi, le geste qui consiste à se griffer les joues devait conférer un caractère particulièrement violent et pathétique aux lamentations. L'intention était en effet de se faire couler le sang et de se laisser des marques sur le visage. Certaines mentions chez Euripide nous indiquent que les ongles devaient laisser des sillons dans la peau et marquer durablement le visage. Ces marques devaient ainsi ancrer dans la peau les stigmates du deuil et accentuer l'aspect affligé des femmes qui se lamentaient²¹⁴⁹. D'autres mentions nous permettent de penser qu'à ces gestes devaient s'adjoindre ceux qui consistaient à déchirer ses vêtements²¹⁵⁰, se découvrir la poitrine²¹⁵¹, verser de très abondantes larmes²¹⁵², ramener sur ses yeux son voile²¹⁵³ ou se raser les cheveux²¹⁵⁴.

Certaines sources littéraires ont aussi noté la sonorité des pleurs. Celle-ci aurait été de deux registres : à la fois graves et aigus. Chez Homère, Achille qui donne cours et force à la lamentation, « entonne une longue plainte », « sanglote sans répit », « tel un lion à crinière, à qui un chasseur de biches a enlevé ses petits, au fond d'une épaisse forêt, et qui se désespère d'être arrivé trop tard »²¹⁵⁵. Cette métaphore nous renseigne quant au son qu'il devait émettre : un son grave, profond et lourd. Il est dit cependant « pleurant à cris aigus » au début du chant XIX, ce qui laisse entrevoir qu'il émettait un son différent, plus fluet et net, correspondant très certainement à un autre moment de la lamentation. Le son grave semble en effet avoir été un

²¹⁴⁷ *Illiade*, XVIII, vers 30-33.

²¹⁴⁸ Euripide, *Les Suppliantes*, vers 66-67 : « Entends les coups frappés par les mains des servantes ! » ; Euripide, *Alceste*, vers 86-87 : « Entendez-vous quelque chose derrière les murs – Un gémissement ? Des mains qui claquent ? ».

²¹⁴⁹ Euripide, *Les Suppliantes*, vers 45-46 : « Regarde avec pitié mes pleurs, mes pâles joues ridées déchirées par mes ongles » ; Ibid., vers 75 : « Ensablant de vos joues vos ongles blancs ».

²¹⁵⁰ Eschyle, *Les Perses*, vers 1014 : « Déchire ton péplos ».

²¹⁵¹ Euripide, *Andromaque*, vers 831 : « Enfant, couvre tes seins, attache tes vêtements ! »

²¹⁵² Ibid., vers 105 : « Les larmes ruisselaient le long de mon corps »

²¹⁵³ Euripide, *Les Suppliantes*, vers 286-287 : « Ma mère, pourquoi pleures-tu, en ramenant sur tes yeux ton voile léger ? »

²¹⁵⁴ Ibid., vers 100 : « Leurs cheveux sont rasés ».

²¹⁵⁵ *Illiade*, XVIII, vers 319-322.

son en écho, profond, lourd, comparable au bruit des vagues, de la terre ou d'animaux puissants. Le son aigu à l'inverse était beaucoup plus net ou fluet, assimilable quant à lui au chant des oiseaux²¹⁵⁶. D'après l'étude de Dominique Arnould, le son aigu serait spécifiquement celui du deuil. D'un point de vue physique, il faudrait en effet une petite quantité d'air mise en mouvement pour créer ce type de son²¹⁵⁷. Cette petite quantité d'air ne peut être émise que par un individu faiblement constitué, telle une femme, ou affaibli par le deuil. Les sons graves à l'inverse supposent la mise en mouvement d'une plus grande quantité d'air et de manière plus lente. Il est d'ordinaire émis par des individus plus forts comme les hommes. Le son grave s'effectue de plus par une bouche grande ouverte et un corps détendu tandis que le son aigu est provoqué par un corps et une bouche tendus fortement. Si nous nous appuyons sur cette étude nous pouvons alors émettre l'hypothèse selon laquelle les sons aigus étaient très probablement émis par les femmes proches du défunt. Celles-ci étant diminuées et tendues par le deuil, elles n'auraient pu effectuer qu'un son aigu. Les pleureuses professionnelles devaient s'opposer à elles. En effet, le fait qu'elles n'étaient pas en deuil leur permettait probablement d'émettre un son beaucoup plus grave. Leur corps devait être plus détendu et ainsi faire circuler une quantité d'air plus importante. Dans le cas d'Achille, le son aigu qu'il émet au chant XIX de *Illiade* serait un son de douleur. Il est effectué en effet à un moment où la lamentation rituelle s'est arrêtée. Il est alors étendu, serrant Patrocle en ses bras, laissant ainsi libre cours à ses manifestations de chagrin. Le son grave qu'il émet au chant XVIII doit quant à lui appartenir à un chant funèbre organisé et structuré. Ce son grave est émis lorsqu'il se fait le maître de la lamentation et y donne cours et force. Il apparaît ainsi à un moment précis du rituel dans lequel le chagrin et la tension ne peuvent avoir de place.

Certains sons et certains chants renverraient à la pratique que Margaret Alexiou a identifiée comme le chant funèbre en chœur. D'après elle en effet, ces chants étaient clairement ordonnés et dirigés²¹⁵⁸. Ils étaient toujours ouverts par l'une des proches parentes du défunt. Les autres femmes venaient ensuite la soutenir avec leurs gémissements. Au chant XVIII de *Illiade*, il est précisé qu'Achille, à l'annonce de la mort de Patrocle, pousse « une plainte terrible »²¹⁵⁹ auquel sa mère, Thétis, répondit en gémissant à son tour. Elle prit alors la relève de son fils en entonnant un chant de lamentation accompagnée de ses sœurs, les Néréides, qui se frappaient la poitrine. Les servantes autour d'Achille poussaient quant à elles de grands

²¹⁵⁶ Arnould 1990, p. 144. L'auteur s'appuie sur Homère.

²¹⁵⁷ Id., p. 157.

²¹⁵⁸ Alexiou 1974, p. 40.

²¹⁵⁹ *Illiade*, XVIII, vers 30-40.

cris, l'accompagnant ainsi dans ses gémissements. Plus avant dans le chant, il est précisé qu'Achille se fit le chef de la lamentation en posant ses mains sur le corps de Patrocle. En effet, le fils de Pélée fut le premier pour eux à entonner « une longue plainte, en posant ses mains meurtrières sur le sein de son ami », et à donner cours et force à la lamentation²¹⁶⁰. D'après Margaret Alexiou, certains gestes informaient du départ du chant et ensuite de sa poursuite. Afin de raccourcir ou continuer les lamentations chantées, la parente qui les avait préalablement ouvertes étendait sa main au-dessus du défunt et saisissait celle de la pleureuse située près d'elle. Cette poignée de main permettait de les rythmer silencieusement. Elle faisait ainsi passer un chant d'un groupe de femmes à un autre, et ce durant toute la durée de l'exposition du mort, c'est-à-dire de un à plusieurs jours. Certaines sources littéraires nous indiquent en effet que ce chant était constant et effectué sur une très longue durée²¹⁶¹. Aussi, les pleureuses professionnelles étaient d'ordinaire séparées des femmes de la famille du défunt. Le chant était toutefois transmis d'un groupe de professionnelles à un groupe de proches parentes. Ces échanges en chœur conduisaient à augmenter les émotions et attiser la peine des participants²¹⁶². Les chants s'intensifiaient alors et devenaient audibles de très loin et de tous²¹⁶³.

Enfin, l'œuvre d'Homère nous apporte aussi des renseignements sur l'organisation de ces lamentations. Ces dernières auraient été scindées en plusieurs temps. Lors de l'annonce de la mort de Patrocle au chant XVIII de *l'Iliade*, Achille entame les premières lamentations. Celles-ci se caractérisent d'emblée par leur spontanéité et leur caractère instinctif. Il faut leur opposer les lamentations proprement dites qui se caractérisent par leur organisation. Elles sont effectuées dans un second temps puis répétées à intervalles réguliers. D'après Ernesto De Martino, il faut en effet distinguer les lamentations du *planctus*²¹⁶⁴. Ce *planctus* correspond à une phase préliminaire. Il est le moment durant lequel Achille se couvre de poussière et émet de profonds gémissements. Il est aussi celui où, Hector venant de mourir par la lance d'Achille,²¹⁶⁵ sa mère Hécube et son père Priam entreprennent les premières lamentations.²¹⁶⁶

²¹⁶⁰ *Iliade*, XVIII, vers 318-322.

²¹⁶¹ Euripide, *Andromaque*, vers 91-93 : « Va donc. Pour moi, je porterai jusqu'au ciel des chants de deuil, des plaintes et des larmes qui n'auront pas de fin. »

²¹⁶² Euripide, *Les Suppliantes*, vers 70-71 : « La volupté insatiable des cris m'emporte douloureusement. » ; Ibid., vers 772-773 : « Je dresserai mes mains étant allé au-dessus des morts, et je répands les chants d'Hadès qui font couler les larmes. »

²¹⁶³ Euripide, *Les Suppliantes*, vers 88 : « ces chants de deuil que l'on entend de loin ».

²¹⁶⁴ De Martino 1955, p. 24-23.

²¹⁶⁵ *Iliade*, XXII, vers 305-405.

²¹⁶⁶ Id., vers 405-415.

Les lamentations proprement dites se déroulent dans un second temps, après le lavage du corps. Au chant XVIII de l'*Illiade*, après l'annonce de la mort de Patrocle et le *planctus*, Achille entame les lamentations rituelles. Il pose alors les mains sur le corps de Patrocle, débute le chant funèbre et guide ses compagnons. Au chant XXIV, lorsque le corps d'Hector arrive enfin à Troie, il est déposé sur un lit d'exposition. Le *planctus* se répète alors avec les aèdes postés autour du lit jusqu'à ce qu'Andromaque entame les lamentations rituelles et assume le rôle de guide. Il semble en effet qu'il y ait eu une hiérarchie précise lors de la lamentation funèbre autour du défunt. Dans le dernier chant de l'*Illiade*, le corps d'Hector, après avoir été récupéré par son père Priam, est déposé sur son lit d'exposition. Des aèdes installés auprès de lui entonnent un chant gémissant auquel répondent les femmes. Ce sont les trois personnages féminins les plus proches du défunt qui prennent ensuite la tête du chant à tour de rôle. C'est ainsi Andromaque, l'épouse du mort, la personne alors la plus proche, qui assume la première le rôle de guide du chant funèbre en se lamentant les mains posées sur le visage d'Hector. C'est ensuite Hécube, la mère, qui reprend la complainte et enfin Hélène, la belle-sœur.

III.B.3.3.2. Mise en séquence des lamentations funèbres.

Certaines séquences peuvent être associées les unes aux autres. Des gestes précis permettent en effet de faire des liens entre elles et ainsi de reconstituer un ensemble de mouvements qui se suivent dans l'espace et dans le temps. Cet ensemble forme alors une série, un enchaînement logique et cohérent de gestes qui se succèdent. Toutes les séquences préalablement définies n'ont pu être incluses à la reconstitution du rituel de la lamentation funèbre. L'absence de certains gestes ne permet pas parfois le rattachement de séquences à d'autres. Les phases chorégraphiques identifiées ici ne définissent donc pas l'intégralité du rituel de la lamentation funèbre. Il a ainsi été défini des phases préliminaires, des phases intermédiaires et des phases finales. Ces phases se succèdent dans le temps mais ne se suivent pas de manière rigoureuse, l'absence de séquences transitionnelles ne permettant pas de les lier entre elles. Cette définition s'est aussi appuyée sur les sources littéraires grecques comme l'*Illiade* dont la description des funérailles de Patrocle permet de se faire une idée de l'enchaînement des lamentations autour du défunt.

III.B.3.3.3. Phases préliminaires. Séquences I et II.

Lorsqu'Achille apprend la mort de son ami Patrocle au chant XVIII de l'*Illiade*, il entame des lamentations préliminaires. Ces lamentations, dites aussi *planctus*²¹⁶⁷, prennent d'emblée un caractère violent. Achille se couvre de poussière, s'effondre au sol, s'arrache les cheveux ou jette un très grand cri²¹⁶⁸. Les servantes poussent de grands cris et se frappent la poitrine autour de lui. La mère d'Achille et les Néréides se joignent à leurs lamentations en poussant des cris, en pleurant et en se frappant la poitrine. Thétis entame ensuite le chant de la lamentation funèbre²¹⁶⁹. Ces lamentations préliminaires présentent une certaine véracité puisque d'après Nicole Belayche, lors de l'annonce de la mort de l'empereur romain Constantin, sa garde entière se lance dans des gestes violents de lamentation funèbre²¹⁷⁰.

Les scènes d'exposition funèbre représentées sur les reliefs clusiniens n° 434 (ill. 399), n° 447 (ill. 631), n° 425 (ill. 350), n° 426 (ill. 400) et le relief n° 411 du tumulus A de la Camucia à Cortone (ill. 297) pourraient correspondre à ces lamentations préliminaires violentes. Les gestes se rapprochent de ceux décrits dans l'*Illiade* d'Homère. Sur le relief n° 434, deux personnages féminins se frappent la poitrine devant le lit funèbre. Sur le côté droit du lit, deux personnages masculins se portent les mains à la tête afin de se tirer les cheveux. Derrière le lit, un personnage féminin se griffe les joues. La violence des gestes qu'Homère souligne dans l'*Illiade*²¹⁷¹ se retrouverait sur le relief. Le fait même de se griffer les joues, de se frapper la poitrine ou de se tirer les cheveux confère aux lamentations funèbres un caractère violent que vient surenchérir le personnage féminin déploré qui se penche sur le visage du défunt sur le côté gauche du lit funèbre. Le schéma est semblable sur le relief n° 447. Aussi, sur le relief n° 411 du tumulus A de la Camucia à Cortone, les personnages féminins qui se griffent les joues et se frappent la poitrine autour du lit funèbre sont représentés agenouillés conférant ainsi à la scène un caractère à la fois violent et pathétique.

²¹⁶⁷ De Martino 1955, p. 24-25.

²¹⁶⁸ *Illiade*, XVIII, vers 22-30 : « Il dit : un noir nuage de douleur aussitôt enveloppe Achille. A deux mains il prend la cendre du foyer, la répand sur sa tête, en souille son gentil visage. Sur sa tunique de nectar maintenant s'étale une cendre noire. Et le voici lui-même, son long corps allongé dans la poussière ; de ses propres mains il souille, il arrache sa chevelure ».

²¹⁶⁹ Id., p. 413-414.

²¹⁷⁰ Belayche 2001, p. 143 : « Dès l'annonce de la mort de Constantin, toute sa garde se met en état de deuil rituel. Elle déchire ses vêtements et les jette à terre, elle se frappe la tête et pousse des gémissements mêlés aux lamentations et aux larmes. »

²¹⁷¹ *Illiade*, XVIII, vers 28-32 : « Les captives, butin d'Achille et de Patrocle, le cœur affligé, poussent de grands cris et sortent en courant entourer le vaillant Achille. Toutes, de leurs mains, se frappent la poitrine ; aucune qui ne sente ses genoux rompus ».

Un moment ponctuel de la phase préliminaire des lamentations funèbres devait aussi se caractériser par un aspect solennel. Dans le monde romain, « au début de la cérémonie, l'ensemble du groupe social dit un dernier adieu au disparu lors de l'exposition »²¹⁷². Les différents personnages devaient alors défiler lentement autour du défunt afin que chacun puisse le saluer. Le relief n° 484 qui appartient à la séquence I préalablement définie pourrait illustrer ce moment (ill. 396). Devant le lit funèbre, plusieurs personnages masculins défilent d'un pas solennel en portant leurs mains à la tête. Des enfants prennent part au cortège. Devant le lit, un personnage féminin pose une main sur le cadavre et lève la seconde. Trois autres personnages s'affairent autour du mort dans des gestes d'attention ou de désespoir. Derrière le lit, plusieurs personnages effectuent des gestes divers de danse ou de conversation. Le nombre important de figures et la présence d'enfants dans le cortège masculin devant le lit indiquerait alors, comme Annie France Allara l'indique pour le monde romain, que le groupe social entier défilait de manière solennelle autour du défunt afin de le saluer aux premiers temps de la cérémonie.

Il est difficile de préciser si les lamentations préliminaires violentes et instinctives précédaient ou suivaient le défilé solennel de la famille du défunt. Les lamentations effectuées par Achille prennent toutefois place au moment de l'annonce de la mort de Patrocle. Le corps est alors absent. Lors du défilé solennel de la famille, le corps a été lavé, habillé, parfumé et est exposé sur un lit funèbre. L'annonce de la mort correspond alors à un moment antérieur. Aussi, les danses de lamentations représentées sur les reliefs clusiniens sont des danses organisées et structurées. Elles ne présentent aucun caractère instinctif. Ainsi, il est fort probable que le rituel de la lamentation funèbre était ouvert par le défilé solennel de la famille autour du défunt et que celui-ci était suivi, ensuite par des lamentations beaucoup plus violentes.

Les reliefs n° 425 (ill. 350) et n° 484 (ill. 396) illustrent le moment intermédiaire entre la phase solennelle et la phase plus violente des lamentations préliminaires. Le relief n° 484 accueille un défilé solennel de personnages masculins qui portent leurs mains à la tête devant le lit funèbre. À l'arrière du lit, plusieurs personnages effectuent des gestes divers. Autour du lit, quatre personnages touchent le défunt ou se penchent au-dessus de lui. Sur le relief n° 425 les personnages masculins qui se portent les deux mains à la tête sont à nouveau représentés devant le lit funèbre et deux personnages sont représentés au plus près du corps à l'image du

²¹⁷² Allara 1995, p. 70.

relief précédent. Le personnage placé au niveau des pieds touchent en effet le défunt tandis que celui placé devant son visage se penche au-dessus. Le moment du rituel serait ainsi le même que sur le relief précédent. Or, celui-ci revêt un caractère moins solennel sur le relief n° 425. Les personnages féminins qui défilaient dans des gestes divers de danse ou de conversation sur le relief n° 484 se frappent ici la poitrine et se portent les mains à la tête.

III.B.3.3.4. Phase intermédiaire I. Séquence III.

La phase intermédiaire I serait liée à la séquence III préalablement définie. Elle suivrait directement la phase précédente. Cette phase correspond à la présence de personnages venus apporter des offrandes au défunt et placés au premier rang devant lui. Ils sont joints à des personnages qui lèvent leurs mains de part et d'autre de la tête, portent leurs mains à la tête ou se frappent la poitrine autour du lit funèbre.

Sur la face B du relief n° 481 (ill. 651), quatre personnages féminins lèvent les deux mains à hauteur de leur tête ou les placent sur la poitrine décomposant ainsi le geste de se frapper la poitrine. La scène est à rapprocher du relief n° 447 (ill. 631) sur lequel quatre personnages féminins représentés sur la face B décomposent le même geste. Il serait alors probable qu'à la suite des secondes lamentations préliminaires qui se caractérisaient par une certaine violence, les proches s'avançaient près du défunt afin de déposer des offrandes. Sur le relief n° 481, trois personnages s'affairent en effet autour du défunt. L'un d'eux apporte un vase à parfum en guise d'offrande. Aussi, un personnage masculin placé devant le lit funèbre portent ses mains à la tête à l'image des personnages masculins placés à l'avant du lit sur le relief n° 425 qui appartiendrait à la phase préliminaire (ill. 350). Ainsi, cela confirmerait que les gestes des secondes lamentations préliminaires se poursuivaient lors de l'apport d'offrandes par les proches.

La phase intermédiaire I apparaît ainsi sur les reliefs n° 450 (ill. 403) et n° 449 (ill. 653). Sur le premier, un personnage masculin porte ses deux mains à la tête devant le lit funèbre. Un personnage féminin placé devant les pieds du défunt agite un éventail. Deux autres femmes placées au premier rang devant le visage du mort lèvent deux alabastres au-dessus de son visage. Sur le second relief, quatre personnages féminins décomposent le geste de se frapper la poitrine en direction de l'avant du lit funèbre comme sur le relief n° 447 (ill. 631). Un petit personnage masculin posté devant le lit souffle dans une double flûte et un personnage

féminin placé sur le côté droit du lit porte dans sa main droite un alabastré et un objet à deux valves, probablement des crotales, dans la main gauche.

III.B.3.3.5. Phase intermédiaire II. Séquence IV.

La phase intermédiaire II correspond à la séquence IV préalablement définie. Elle suit la première phase chorégraphique. L'ordre d'exécution des phases intermédiaires I et II ne peut être établi par manque de séquences de gestes transitionnelles. Aussi, certains gestes précis qui apparaissent lors des phases préliminaire et intermédiaire I se rencontrent à nouveau ici. La phase intermédiaire II se caractérise par l'apparition de rites funéraires parallèles à la lamentation funèbre.

Sur le relief n° 480 (ill. 632), la face adjacente à droite de la scène d'exposition funèbre accueille quatre personnages féminins qui décomposent le geste de se frapper la poitrine. Il semblerait en effet, « à la position des pouces, que la première et la troisième femme lèvent les poings fermés, tandis que la seconde et la quatrième devaient se frapper la poitrine »²¹⁷³. Le schéma est le même que sur le relief n° 447 de la première phase chorégraphique ou sur le relief n° 481 (ill. 651) de la seconde phase. Le schéma de la scène d'exposition funèbre diffère toutefois. Un personnage masculin à l'arrière du lit effectue un geste de lamentation en portant sa main droite à la tête. Un joueur de double flûte est posté devant le lit et au premier plan devant le visage du défunt, un personnage arrange la couverture. Le personnage placé à gauche sur le côté droit du lit funèbre effectue un pas de danse funèbre que l'on ne peut rattacher au rituel de la lamentation funèbre. Ainsi, à côté de la danse de lamentation se joignaient des personnages qui exécutaient un autre type de danse.

Dans la tombe n° 498 dite du Mort à Tarquinia (ill. 136), trois personnages sont placés au premier rang autour du défunt. Le personnage masculin à l'arrière du lit porte sa main droite à la tête. Sa main gauche est ramenée sur l'abdomen. Le personnage masculin placé devant le lit se penche sur le défunt. Il porte sa main gauche à la tête, sa main droite est posée sur le corps. Sur le côté gauche du lit, un personnage féminin effectue un geste de désespoir. La scène d'exposition funèbre est encadrée de personnages masculins engagés dans un *komos*. Les pas sont vifs voire orgiastiques s'opposant ainsi aux gestes de douleur représentés autour du mort. À l'image du relief précédent, divers types de danses funèbres devaient se joindre aux

²¹⁷³ Jannot 1984a, p. 143.

lamentations funèbres à un moment précis du rituel, après la phase violente des lamentations et probablement après ou avant la phase d'offrandes.

La tombe du Mort nous permet toutefois de préciser la place des lamentations dans le rituel funéraire. Le *komos* est une danse liée à la consommation rituelle de vin. Il se déroulait d'ordinaire avant ou après la tenue du banquet. Les participants représentés sur les parois de la tombe tarquinienne sont engagés dans de vifs pas de danse et accompagnés de musique et de vin. Ces éléments indiquent alors que le *komos* se tient après la consommation du vin. Le banquet devait alors probablement avoir lieu parallèlement à l'exposition du défunt et aux lamentations rituelles autour du lit, à moins qu'il ouvrait la cérémonie funéraire et que l'exposition du défunt et les lamentations qui l'accompagnaient étaient effectuées dans un second temps.

Sur les tombes tarquiniennes n° 494 dite des Augures (ill. 160), et n° 495 dite des Jongleurs (ill. 281), les gestes de lamentation s'effectuent parallèlement à divers jeux funèbres. Dans la tombe des Augures, les personnages masculins qui se lamentent en portant une main à leur tête et en tendant la seconde devant eux sont accompagnés de jeux athlétiques et théâtraux. Sur la paroi droite, deux personnages masculins sont engagés dans un jeu de lutte. Dans la partie droite de la paroi, deux personnages sont déguisés. Il est probable qu'ils sont engagés dans une représentation théâtrale.

III.B.3.3.6. Phases finales. Séquence V.

Avant la crémation du corps de Patrocle, l'œuvre d'Homère précise que celui-ci était porté vers son bûcher par les Myrmidons et qu'Achille, lui soutenait la tête, accablé de douleur²¹⁷⁴. On procédait alors au don de sa chevelure que l'on jetait sur le corps du défunt. Le transport de Patrocle était précédé de guerriers montés sur des chars qui étaient suivis d'un nombre important de fantassins. Il est indiqué en effet que les guerriers montés sur des chars s'ébranlèrent les premiers ; après eux, suivait une innombrable nuée de fantassins, au milieu desquels Patrocle était porté par ses compagnons²¹⁷⁵.

²¹⁷⁴ *Illiade*, XXIII, vers 135-140 : « Au milieu, Patrocle est porté par les siens. Le cadavre se vêt tout entier des cheveux coupés sur leurs fronts qu'ils s'en viennent jeter sur lui. Derrière, vient le divin Achille, soutenant la tête du mort, désolé : il mène chez Hadès un ami sans reproche ! »

²¹⁷⁵ *Ibid.*

Le second registre figuré sur la pyxide n° 117 de la Pania à Chiusi illustrerait ce passage (ill. 58). Un personnage masculin revêtu de la panoplie hoplitique monte sur un char tiré par deux chevaux et guidé par un aurige. Derrière lui, trois personnages armés qui se dirigent à pieds vers la gauche le suivent. La description faite par Homère dans *Illiade* du transport du corps de Patrocle trouverait ici un parallèle. Un guerrier montant à cheval est en effet précédé de trois fantassins. La présence de scènes mythologiques issues de *l'Odyssée* sur le premier registre figuré permet de constater que les récits homériques étaient assimilés. Il ne serait donc pas improbable que la seconde scène figurée soit inspirée des funérailles de Patrocle qui sont décrites dans *Illiade*. La scène de lamentations correspondrait donc à une dernière phase de lamentations avant le dépôt du défunt sur le bûcher ou dans son lieu d'inhumation.

Aussi, au chant XXIII de *Illiade*, avant que le corps de Patrocle soit placé sur le bûcher et brûlé, Achille invite et guide ses compagnons autour du défunt afin de le pleurer. Ainsi, trois fois autour du mort, ils poussèrent en pleurant leurs chevaux avant qu'Achille n'entame à nouveau les lamentations rituelles²¹⁷⁶. Ces lamentations correspondent aux moments ultimes du rituel funéraire.

Le relief clusinien n° 417 (ill. 405) et le *lèbès* n° 140 de Pitigliano (ill. 386) illustreraient ce moment. Sur le relief, la scène d'exposition funèbre est entourée de quatre cavaliers répartis sur les deux faces adjacentes. Ces derniers se dirigent vers l'avant ou l'arrière du lit funèbre en se portant une main à la tête tandis que la seconde tiendrait les guides de leur monture. Ces cavaliers seraient ainsi engagés dans une danse à cheval autour du défunt. Les deux personnages féminins qui portent leurs mains à la tête à l'arrière et sur le côté droit du lit et le personnage masculin placé devant le lit qui porte sa main gauche à la tête et sa main droite à l'abdomen se joindraient à eux.

Sur le *lèbès* n° 140 de Pitigliano, la lèvre de l'objet accueille trois personnages féminins qui portent leurs mains à la tête. Ils alternent régulièrement avec trois personnages masculins qui lèvent une main à la tête tandis que la seconde tient les brides du cheval. Les figures sont similaires à celles représentées sur le relief clusinien n° 417. La position des figurines sur la lèvre du *lèbès* leur confère une circularité qui est très certainement à mettre en lien avec la

²¹⁷⁶ Id., vers 12-16 : « Il dit, et tous, à l'unisson, se mettent à gémir, Achille donnant le signal. Trois fois autour du cadavre, ils poussent leurs chevaux aux belles crinières en se lamentant ; Thétis en eux fait naître le désir des sanglots. »

danse exécutée. C'est ce mouvement circulaire que devaient effectuer les cavaliers et les personnages féminins qui portent leurs mains à la tête. C'est aussi celui-ci qui est évoqué sur le relief n° 417 par l'adoption de directions opposées par les cavaliers autour du lit funèbre et c'est enfin ce mouvement qu'effectuent les compagnons d'Achille au chant XXIII de *l'Illiade* en poussant « trois fois autour du cadavre » leurs montures²¹⁷⁷.

Les lamentations funèbres auraient ensuite été poursuivies après la fermeture du sépulcre. Dans la tombe n° 494 dite des Augures (ill. 160), les deux personnages masculins qui se lamentent sont représentés de part et d'autre d'une porte feinte. Ils se portent une main à la tête tandis que la seconde est levée haut devant eux. L'une des interprétations de cette scène est qu'elle symbolise le rituel de l'exposition funèbre, la porte étant une représentation symbolique du défunt²¹⁷⁸. D'après Jean-René Jannot, la représentation d'une porte autour de laquelle s'affairent divers personnages évoquerait aussi les « rites de la porte » qui se pratiquaient après la fermeture de la tombe. La fausse porte entourée d'arbustes serait alors la représentation du sépulcre dans l'espace de la nécropole autour duquel se lamentent les deux personnages masculins et sont exécutés divers jeux et danses funéraires. Ces derniers rites permettaient très certainement de clôturer le rituel funéraire. Ils étaient ensuite répétés à intervalles réguliers autour de la tombe lors de commémorations familiales²¹⁷⁹.

III.B.3.3.7. Les moments du rituel funéraire.

Comme relevé, Giovannangelo Camporeale a énuméré les différents moments du rituel funéraire étrusque. Ce dernier prévoyait ainsi une exposition du corps, précédée certainement de son lavage et de sa mise en scène, son transport, son inhumation ou son incinération, le dépôt du mobilier funéraire et des offrandes, et enfin la fermeture de la tombe (cf. tableau n° 05)²¹⁸⁰. Tout au long du rituel se déroulaient un certain nombre de rituels à la fois annexes et complémentaires comme les lamentations, mais aussi, comme le souligne Jean-René Jannot, des danses, des jeux et un banquet.

Nous avons démontré que les lamentations avaient eu lieu tout au long du rituel funéraire, que ce soit à l'ouverture, au moment de l'exposition du défunt, mais aussi devant la tombe, une

²¹⁷⁷ Ibid.

²¹⁷⁸ D'Agostino-Cerchiali 1999a, p. 10-11.

²¹⁷⁹ Jannot 1987a, p. 285.

²¹⁸⁰ Camporeale 1992a, p. 92.

fois son obturation achevée. Il est probable que les lamentations aient été menées tout au long des funérailles, même lors du transport funèbre. Cependant, se pose la question de l'existence de ce cortège funéraire dans la mesure où aucune image le représentant n'existe à notre connaissance en Etrurie. L'*ekphora* est bien connue en Grèce, comme l'illustre le *kyathos* à figures noires provenant d'Attique, daté de la fin du VI^e siècle avant J.-C. et conservé à la Bibliothèque Nationale à Paris (ill. 381), sur lequel le corps mort est tiré sur un char et entouré de différents personnages qui exécutent des gestes de lamentation. Jean-René Jannot a posé la question de l'emplacement de l'exposition du mort, ou *prothesis* en Grèce. La présence de motifs de baldaquins sur certains reliefs, comme sur le long côté du relief n° 427 (ill. 409), invite à imaginer des structures temporaires qui venaient protéger le corps mort. Ces détails laissent supposer que le rituel se pratiquait en extérieur, comme nous l'avons déjà souligné, et non au sein de l'*oikos* comme en Grèce. Jean-René Jannot propose de voir l'emplacement de ces structures temporaires dans l'espace de la nécropole, à proximité de la nouvelle demeure du défunt. Il est étonnant cependant que le cortège de la ville à la nécropole n'ait pas fait l'objet d'une imagerie. C'est au contraire l'ensemble des rites pratiqués dans la nécropole qui ont été valorisés et rendus permanents dans l'espace funéraire dans lequel ils appartiennent et s'expriment. Le cortège qui menait le corps dans l'espace de la nécropole ne devait pas être dénué d'importance. L'étude de Tarquinia, de son paysage et de ses zones de peuplement, est sur ce point intéressante et permet selon nous de poser la question de l'importance du transport funèbre en Etrurie et de sa non représentation²¹⁸¹. Nous savons en effet que l'espace des vivants étaient bien distinct de celui des morts, tous deux positionnés sur deux collines localisées en face l'une de l'autre, et séparées par une rivière. Le passage du corps mort de la colline des vivants à celle de la nécropole impliquait un parcours particulier qui devait revêtir une dimension symbolique. Il s'agissait de descendre la colline des vivants, descendre dans la vallée avec les risques que cela comporte, traverser la rivière et gravir la colline des morts. Le passage de la rivière, inclus de fait dans le rite passage que constitue le transport du mort vers la nécropole, devait constituer une métaphore du voyage dans l'au-delà et le passage définitif de l'âme du défunt vers le monde des morts.

Un tel passage dans la vallée impliquait une préparation telle que les différents participants devaient être pourvus de provisions, de matériel pour les différents rituels menés autour du mort, et d'animaux, sur le modèle de ces scènes identifiées comme des retours de chasse

²¹⁸¹ Sur le site de Tarquinia, cf. Cavoli 1980 et plus récemment Bonghi Jovino 2008.

qu'illustrent le relief n° inv. 340 conservé à Pérouse (ill. 654) ou le fronton de la paroi du fond de la première chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (ill. 655). Est-il d'ailleurs possible d'imaginer que ce cortège était le lieu de chasses afin de pourvoir le cortège en mets avant d'arriver dans l'espace de la nécropole ? Dans ce cadre, la mise à mort des animaux sauvages peut-elle être une forme de sacrifice, dans un paysage marginal et, dans le cas d'un cortège funèbre, symbolique ? Nous connaissons l'existence de sacrifices d'animaux dans le rituel funéraire étrusque²¹⁸². Ils devaient permettre à l'âme du défunt d'accéder à l'immortalité et d'avoir une place auprès des dieux. Ce sacrifice ne correspondait pas à celui des Grecs où les morceaux les plus gras de l'animal étaient brûlés et offerts au dieu pour lequel on sacrifiait²¹⁸³. Il consistait au contraire à répandre le sang de l'animal sacrifié sur l'autel avant de l'immoler. Selon Dominique Briquel, ce sacrifice aurait été en quelque sorte un acte de substitution dont le but était de remplacer l'âme du défunt par l'âme de l'animal que l'on venait de sacrifier. L'âme de l'animal aurait alors été offerte en échange de celle du défunt afin de l'arracher à la mort²¹⁸⁴. L'ouverture du rituel funéraire devait ainsi être marquée par une mise à mort d'un animal, et éventuellement une chasse. Plusieurs programmes iconographiques nous semblent aller dans ce sens, comme sur la stèle n° 410 de Fiésole (ill. 302), ou la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes à Tarquinia (ill. 71). Sur la première, nous relevons que le premier panneau figuré est constitué d'une chasse animalière, le second, au centre de l'objet, d'un cortège dansé, et le troisième, d'une scène de banquet. L'interprétation proposée pour cette dernière, dans un contexte funéraire, est qu'il s'agirait d'une évocation du monde des morts auquel le défunt doit se rendre. La scène de danse, qui apparaît comme un cortège, vraisemblablement en direction d'un espace de consommation du vin et ainsi vers la scène de banquet représentée dans le panneau supérieur, constitue un élément intermédiaire. Dans ce cadre, la chasse animalière apparaît comme un élément préliminaire du programme iconographique de la stèle. L'interprétation qui revient régulièrement pour la chasse animalière, dans un contexte funéraire, est qu'il s'agit d'une métaphore sacrificielle²¹⁸⁵. Sur la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes à Tarquinia (ill. 71), le schéma est le même, mais inversé. L'allusion au sacrifice se situe dans le fronton, par la console dont la forme rappelle celle d'un autel

²¹⁸² Briquel 1987a, p. 270, Camporeale 1992a, p. 96 et Rouveret 1988, p. 210.

²¹⁸³ Détienné-Vernant 1979.

²¹⁸⁴ Briquel 1987a, p. 270.

²¹⁸⁵ C'est l'interprétation que propose Francesco Roncalli pour les frontons, dans les tombes tarquiniennes, qui présentent des chasses animalières, éventuellement de part et d'autre d'une console dont la forme, selon lui, rappelle celle des autels sacrificiels. Cf. Roncalli 1990.

sacrificiel²¹⁸⁶. La scène de danse est, de même que sur la stèle de Fiésole, dans une position iconographique intermédiaire, tandis que la partie inférieure de la paroi est constituée d'une niche entourée de la représentation de la mer au-dessus des flots de laquelle volent des oiseaux et bondissent des dauphins. Selon Françoise-Hélène Massa-Pairault, la niche aurait pu accueillir un contenant avec les cendres du défunt²¹⁸⁷. Sa position iconographique ne serait alors pas anodine dans la mesure où, comme nous l'avons relevé, l'élément marin serait une allusion, dans un contexte funéraire, à l'au-delà et à l'agrégation du défunt au monde des morts. Le sacrifice et la chasse constitueraient ainsi un moment préliminaire du rituel funéraire. Ainsi, il nous apparaît que le transport funèbre était représenté de manière symbolique, ou plutôt suggérée, sous la forme de cortèges masculins²¹⁸⁸, ou éventuellement mixtes, de scènes interprétées comme des retours de chasse, et de chasses animalières.

Si le sacrifice d'un animal ouvrait le rituel cela impliquait de le consommer. Ainsi, l'arrivée dans la nécropole était-elle marquée par l'exécution d'un banquet ? Dans ce cadre, où le corps du défunt se trouvait-il ? Sur la paroi du fond de la tombe du Lit Funèbre, Jean-René Jannot a mis en évidence le fait qu'un catafalque était représenté au centre d'une scène de banquet. La reconstitution qu'il propose de cette dernière d'ailleurs voit la position centrale de ce catafalque entouré des banqueteurs. La structure, dont les chapeaux coniques ont fait penser aux Dioscures, serait un lit funèbre, interprétation qui nous apparaît tout à fait recevable. Le catafalque et les banqueteurs sont représentés, comme Jean-René Jannot le reconstitue (ill. 636), sous une structure temporaire au-delà de laquelle se développent des scènes athlétiques. L'idée selon laquelle le défunt participait à un banquet nous apparaît tout à fait possible. Sur la paroi du fond de la tombe n° 495 dite des Jongleurs et comme nous l'avons précédemment souligné (ill. 281), un personnage masculin qui prend place sur une chaise pliante à droite assiste à la scène qui se développe au centre de l'image. Ce dernier est enveloppé dans un manteau et tient dans sa main droite un long bâton, insigne de commandement. D'après Mario Torelli, Bruno D'Agostino, Francesco Roncalli et Stephan Steingraber, ce dernier personnage serait la représentation du défunt réintégré dans le monde des vivants²¹⁸⁹. Chez les Berawan en Indonésie, le mort est véritablement habillé et assis sur un fauteuil à l'occasion de ses funérailles (ill. 431). Il est mis en scène tel un vivant. Il est alors enveloppé de couvertures

²¹⁸⁶ Cf. Id.

²¹⁸⁷ Massa-Pairault 1998.

²¹⁸⁸ Dans ce cadre, nous pouvons nous demander aussi si les cortèges de magistrats qu'identifie comme tel Jean-René Jannot seraient aussi des allusions au cortège funèbre. Cf. Jannot 1998a et Jannot 1993b.

²¹⁸⁹ Torelli 1997, p. 126 ; D'Agostino-Cerchiai 1999b, p. 15 ; Roncalli 2006, p. 418 ; Steingraber 1984, p. 315.

d'apparat et entouré d'objets précieux. Ses mains tiennent un bol contenant des aliments comme du miel et une cigarette peut avoir été placée entre ses doigts. Sont placés aussi devant la dépouille des récipients qui contiennent des aliments cuisinés que l'on renouvelle régulièrement²¹⁹⁰. Il nous apparaît ainsi acceptable de penser qu'un rite analogue était effectué chez les Étrusques. La représentation du défunt vêtu d'un long manteau et tenant son insigne de commandement dans la tombe du Jongleurs, ou participant *ex absentia* à un banquet comme dans la tombe du Lit Funèbre pourrait renvoyer un rite similaire. Le défunt aurait alors assisté à l'ensemble de son propre rituel funéraire avant de gagner son ultime demeure.

L'exécution d'un banquet au cours duquel sont consommés de la viande et du vin entraîne dans un second temps l'exécution de danses. Ces danses, de type orgiastique, voient la rencontre, à l'occasion des funérailles, de personnages masculins et féminins et devaient constituer selon nous des moments de rencontres, d'échange, et éventuellement d'union. Arnold Van Gennep a souligné le fait que le deuil constituait « un état de marge pour les vivants »²¹⁹¹. Les différents moments et actes du rituel funéraire permettaient aux vivants de se positionner face à la mort et de s'affirmer malgré la perte d'un de leurs membres. Comme Jean-Pierre Vernant le souligne, « tout groupe humain se pense et se veut lui-même un tout organisé, un ordre ; il s'affirme comme le monde de la culture, il est le civilisé ; par là-même, il se définit par rapport à ce qui est autre que lui, le chaos, l'informe, le sauvage, le barbare. De manière analogue, chaque société doit affronter cette altérité radicale, cette extrême absence de forme, ce non-être par excellence que constitue le phénomène de la mort »²¹⁹². Aussi, d'après la définition que donne Arnold Van Gennep, les funérailles auraient constitué à la fois un rite de séparation, un rite liminaire et un rite d'agrégation²¹⁹³. Elles auraient visé en effet à marquer la séparation du défunt avec le monde des vivants avant de le placer dans un état marginal et de l'agréger finalement au monde des morts. Dans son ouvrage intitulé *Les Rites de passage*, publié en 1909 puis réédité à plusieurs reprises, Arnold Van Gennep a mis en avant l'universalité des différents rituels humains, qu'ils soient liés au passage de l'adolescence à l'âge adulte ou du monde des vivants à celui des morts. Ce travail fondateur a permis de mettre en évidence la présence récurrente dans tout groupe humain de « rites de passage ». Dans un contexte funéraire, ces rites viseraient à la transformation symbolique du

²¹⁹⁰ Metcalf-Huntington 1992, p. 92.

²¹⁹¹ Van Gennep 1981, p. 211. Natacha Lubtchansky a souhaité démontrer dans un article récent que l'apport des travaux d'Arnold Van Gennep ne permettait pas de comprendre le rituel étrusque, ce que nous réfutons. Cf. Lubtchansky 2014.

²¹⁹² Vernant 2001, p. 9.

²¹⁹³ Van Gennep 1981, p. 209 et suiv.

défunt. Celle-ci s'effectuerait par la succession de trois phases. Toute cérémonie funéraire humaine se composerait donc de plusieurs rites dont l'objectif, à terme, serait de faire passer le défunt du monde des vivants à celui des morts. Ce modèle peut s'appliquer très facilement dans tout le monde méditerranéen, et notamment dans le monde grec. La vie des Grecs était ponctuée de différents rites destinés à faire passer un individu d'un état à un autre²¹⁹⁴. Que ce soit dans le rituel du mariage ou dans celui des funérailles, nous constatons une volonté de « transformation du statut individuel et un passage »²¹⁹⁵. Les funérailles ont constitué ainsi un moment fort de la vie communautaire en Etrurie. Leur fonction était de plus de renforcer la structure du groupe social restant et de pallier la perte soudaine d'un membre²¹⁹⁶. Face au chagrin, sentiment incontrôlable et instinctif, les funérailles, et les différents rituels qui y prennent place comme les lamentations, apparaissent alors comme des rites ordonnés, instaurés dans le chaos provoqué par la mort²¹⁹⁷. La puissance du chagrin peut toutefois amener les individus endeuillés aux limites de la folie. D'après Ernesto De Martino en effet, le deuil amènerait certains individus vers l'irrationnel²¹⁹⁸. Les gestes et les sons de la lamentation funèbre pouvaient revêtir alors un caractère particulièrement excessif²¹⁹⁹, et les danses orgiastiques constituer des moments d'extase intenses. Dans ce cadre, ces dernières devaient permettre aux vivants, et notamment aux plus jeunes, de se rencontrer en vue d'unions futures et d'accroissement de la société, et en particulier d'accroissement de la famille, et sa permanence²²⁰⁰.

Sur le relief clusien n° 484 (ill. 396), un nombre important de personnages défilent autour du défunt. Des personnages masculins se portent les mains à la tête dans un geste de

²¹⁹⁴ Lissarrague 1999, p. 112 : « Il [A. Van Gennep] a pu montrer comment certaines pratiques visaient à transformer symboliquement le statut d'un individu dans la société en le faisant passer d'un état à un autre ; par exemple d'adolescent à adulte, à travers des rites d'imitation ; de jeune fille à épouse ou de jeune homme à époux, dans le mariage, ou bien, à travers les funérailles, du monde des vivants à celui des morts. »

²¹⁹⁵ Id., p. 112.

²¹⁹⁶ Derderian 2001, p. 3 ; Golden 2004, p. 154 : « This is in keeping with the distinction anthropologists make between grief, a widely recognized psychological and physiological phenomenon, and the customary behaviours which make up mourning. »

²¹⁹⁷ De Martino 1955, p. 22 : « Lungo il cammino che conduce dalla dispersione e dalla follia a determinate manifestazioni culturali del mondo antico sta il lamento funebre come ordine drammaticamente e progressivamente instaurato nel chaos della crisi iniziale. » ; Alexiou 1974, p. 3 : « The lament for the dead is essentially functional. »

²¹⁹⁸ De Martino 1983, p. 195 ; Metcalf-Huntington 1992, p. 53.

²¹⁹⁹ C'est ailleurs ce caractère excessif qui sera maintes fois combattu, que ce soit déjà au temps des Grecs par la loi de Solon, ou plus tard par les religions monothéistes. Cf. Bruit Zaidman 2005, p. 25-27 et De Martino 1955, p. 15-16 et p. 18-20.

²²⁰⁰ Que nous entendons au sens de *gens*, tel que l'entendent par exemple Anne-Marie Adam, Françoise-Hélène Massa-Pairault, Jean-Paul Thuillier ou Jean-René Jannot. Cf. Adam 1995 ; Massa-Pairault 1990 ; Thuillier 1985a, p. 419-suiv ; Jannot 1984a, p. 395-suiv.

lamentation devant le lit funèbre. Cinq personnages effectuent des gestes d'attention ou de désespoir sur le corps du mort, et plusieurs personnages se dirigent vers la gauche à l'arrière du lit en des gestes divers de danse ou de conversation. Dans le monde romain, la coutume était qu'au début des funérailles tout le groupe social défilait autour du mort afin de le saluer²²⁰¹. Le nombre des personnages engagés dans le cortège solennel sur le relief clusien évoquerait très certainement une pratique analogue. La présence d'enfants qui défilent devant le lit funèbre et ceux qui se portent les deux mains à la tête permet aussi d'aller en ce sens. Les enfants auraient eu une place non négligeable au sein du rituel de la lamentation. D'après François de Polignac, les jeunes enfants chez les Grecs prenaient part au rituel funéraire en tant que citoyens et enfants légitimes de la famille²²⁰². Leur présence sur le relief n° 384 pourrait ainsi indiquer que la famille devait se lamenter autour du défunt. Aussi, ces futurs chefs de famille auraient eu pour fonction d'afficher la continuité et la puissance de la famille malgré la mort de l'un de ses membres²²⁰³. La pyxide n° 117 de la Pania à Chiusi dont la scène de départ de guerrier serait une allusion au rituel funéraire en serait un exemple (ill. 58). D'après Mario Torelli, Mauro Menichetti et Mauro Cristofani, le cortège composé du *princeps* accompagné de trois fantassins et d'un jeune cavalier qui ferme la marche revêtirait une fonction politique²²⁰⁴. Le jeune cavalier à l'arrière du cortège aurait un rôle bien défini, il serait l'héritier de la famille chargé d'afficher le groupe familial et d'évoquer l'assurance de sa continuité²²⁰⁵. La présence d'enfants ou de jeunes adultes à l'occasion des funérailles représentait ainsi très probablement l'assurance d'une descendance. Les lamentations étaient donc l'occasion d'exposer l'ensemble de la famille, d'en afficher la puissance et de la mettre en scène autour du défunt. Aussi, l'intervention de pleureuses professionnelles auraient permis d'augmenter le nombre de personnages lors de la cérémonie funéraire²²⁰⁶. Bien que les sources ne nous permettent pas d'affirmer si l'on faisait appel à elles pour les funérailles étrusques, il

²²⁰¹ Vermeule 1979, p. 2 ; Allara 1995, p. 69.

²²⁰² Polignac 2007, p. 354.

²²⁰³ Van Gennep 1981, p. 234-235 : La perte de l'un de ses membres peut en effet être perçue comme « une diminution de la puissance sociale. »

²²⁰⁴ Torelli 2002, p. 50-52 ; Menichetti 1994, p. 32-33 et Cristofani 1996b.

²²⁰⁵ Id., p. 51 : « La processione è conclusa da un cavaliere, il cui statuto, come abbiamo appena detto, è quello di esponente giovanile della società o del gruppo, e che dunque deve essere interpretato come l'erede maschile principale della *gens* in atto di prendere congedo dal *pater familias* e *princeps gentis*, [...] »

²²⁰⁶ Nous ne devons pas exclure en effet que l'on avait recours à des pleureuses professionnelles. D'après Margaret Alexiou, on n'hésitait pas, en Grèce, à faire appel à elles. Des mentions de paiements nous renseignent sur ces pratiques. Cf. Alexiou 1974, p. 40 : « A Cretan mourner expressed her dissatisfaction with the proffered payment by opening with these words : « The corpse seems too long, and the beans are too few ! ». Ces pleureuses étaient toutefois séparées des femmes qui appartenaient à la famille du défunt. Aussi, dans le monde assyro-babylonien, ces professionnelles étaient largement employées dans la cérémonie funéraire. Elles apparaissaient surtout lors des funérailles de personnages illustres. Elles avaient alors la fonction d'afficher le statut important du défunt. Cf. De Martino 1955, p. 17. De plus, l'emploi de pleureuses étrangères à la famille pouvait parfois être considéré comme des actes de respect et d'affection envers le mort. Cf. Alexiou 1974, p. 40.

est tout à fait envisageable qu'il en ait été le cas. Leur présence conduisait en effet à augmenter la famille et rendre ainsi le rituel beaucoup plus important. Le nombre élevé de personnes aurait alors permis de valoriser considérablement le statut du défunt, et d'affirmer et de maintenir l'importance de la famille.

La mise en série de l'iconographie étrusque souligne la présence au sein d'un même programme iconographique à la fois des scènes de danse orgiastique, de lamentation et de jeux athlétiques. L'exemple de la tombe n° 498 dite du Mort (ill. 136, 162 et 310) pourrait laisser supposer que les danses orgiastiques avaient lieu au même moment que l'exposition du défunt, après le banquet. Dans la tombe, la danse cependant, par la présence essentiellement de personnages masculins constituerait une phase préliminaire. Dans la tombe n° 502 dite des Bacchants (ill. 595), la paroi du fond accueille un couple qui se regarde intensément. Le personnage masculin enserme le personnage féminin au niveau de la taille. La mixité est selon nous à comprendre ici avec la représentation des portes feintes. Comme Jean-René Jannot l'a démontré, ces portes sont représentées de l'extérieur. Les activités menées autour de ces dernières correspondraient à des rites de la porte²²⁰⁷. Dans la tombe n° 494 dite des Augures à Tarquinia (ill. 160), les deux personnages masculins engagés dans un geste de lamentation sur la paroi du fond sont disposés de part et d'autre d'une fausse porte, réaffirmant en quelque sorte la frontière et la limite que constitue la porte. Une série de jeux funèbres se développe ensuite sur les parois latérales. Dans ce cadre, il nous apparaît que les danses orgiastiques genrées pouvaient se pratiquer alors que le mort était exposé. Puis, dès lors que celui-ci était inhumé, et éventuellement figuré sous la forme de l'absence comme sur la paroi du fond de la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre (ill. 298), ce sont les danses orgiastiques mixtes et les jeux athlétiques qui étaient alors pratiqués. Nous notons la présence de la danse armée, comme sur la paroi d'entrée de la tombe n° 522 dite du Guerrier (ill. 461), mais que l'on rattache aux jeux athlétiques dans lesquels elle apparaît communément, ainsi que de duels rituels, comme sur l'amphore n° 190 (ill. 257), ou le relief n° 418 (ill. 656). Dans le cadre des funérailles et dans un contexte de réorganisation sociale due à la perte d'un membre, le duel rituel peut être vu comme une réponse et comme le moyen pour la famille de réorganiser le système hiérarchique et d'introniser un nouveau chef de famille. Comme nous l'avons proposé

²²⁰⁷ Jannot 1987a, et en particulier p. 285. D'après l'auteur, la représentation d'une porte autour de laquelle s'affairaient divers personnages évoqueraient les « rites de la porte » qui se pratiquaient après la fermeture de la tombe. La fausse porte entourée d'arbustes serait alors la représentation du sépulcre dans l'espace de la nécropole autour duquel se lamentent les deux personnages masculins et sont exécutés divers jeux et danses funéraires. Ces derniers rites permettaient très certainement de clôturer le rituel funéraire. Ils étaient ensuite répétés à intervalles réguliers autour de la tombe lors de commémorations familiales.

précédemment, cette intronisation devait être marquée par l'organisation d'un banquet. Cependant, étant donné que le premier était exécuté avec le mort dans l'espace de la nécropole, le second devait être dans la ville des vivants. Ainsi, le cortège de retour de la nécropole devait très certainement être de type triomphal, étant donné que nous fixons les duels rituels dans l'espace de la nécropole. Le banquet final permettait à la fois d'introniser le nouveau chef de famille, de clôturer définitivement le rituel funéraire et d'agrèger définitivement le membre perdu au monde des morts. L'ensemble de ces données invite donc à revoir la temporalité du rituel funéraire étrusque (cf. tableau n° 14). Les variations rituelles d'une cité étrusque à une autre invite cependant à tenir compte de données complémentaires comme l'incinération, notamment dans la région de Chiusi. Ce moment de transformation du corps ne fait pas partie du répertoire iconographique clusilien, ce qui entraîne des incertitudes quant à sa position dans le rituel funéraire. Était-il effectué en marge de la cité des vivants et de la nécropole – et ainsi durant le cortège qui mène à la nécropole –, à proximité, ou à l'emplacement futur de la tombe ?

Étapes	Moments	Actions
Étape 1 préliminaire	Lavage du corps.	Mort lavé, habillé, parfumé. Actions effectuées dans l'espace de la ville et des vivants.
Étape 2	Transport du défunt.	Transport du mort vers l'espace de la nécropole (sur un char). Chasse/sacrifice.
Étape 3	Exposition du défunt.	Mort exposé sur un lit sous une structure temporaire. Banquet. Danses orgiastiques genrées et lamentations.
Étape 4	Dépôt du mort dans la tombe.	Mort déposé dans la tombe. Apport d'offrandes. Aménagement de la tombe.
Étape 5	Fermeture de la tombe.	Tombe obturée. Rites de la porte : lamentations, jeux, danses orgiastiques mixtes et combats rituels.
Étape 6 finale	Retour vers la ville des vivants.	Cortège triomphal. Puis banquet (dans la ville ?) afin d'introniser le nouveau chef de famille.

Tableau n° 14 – Les moments du rituel funéraire étrusque.

III.B.3.3.8. Un moment d'exhibition de la famille.

Alors que les Grecs n'hésitaient pas à faire intervenir des pleureuses professionnelles à l'occasion des cérémonies funéraires, il est difficile d'affirmer une telle hypothèse pour les Étrusques. D'après Jean-René Jannot, des professionnels prenaient certainement part aux cérémonies funèbres. Dans le cas des lamentations funèbres, il semblerait que seule la famille du défunt ait été présente. Le rituel revêtait alors un caractère familial. D'après Francesco Roncalli, la position de la scène d'exposition funèbre sur la paroi gauche dans la tombe n° 498 dite du Mort à Tarquinia irait dans ce sens (ill. 136)²²⁰⁸. La scène apparaît en effet sur ce que l'auteur identifie comme la *pars familiaris* de la tombe. L'interprétation de B. D'Agostino concernant la scène de *komos* sur la paroi gauche de la tombe n° 501 dite Cardarelli à Tarquinia irait aussi dans ce sens. D'après l'auteur, elle doit en effet être comprise comme une scène familiale (ill. 170)²²⁰⁹. Ainsi, le rituel de l'exposition funèbre durant lequel on se lamentait sur le mort semble avoir été une affaire familiale où les pleureuses n'avaient eu aucune place.

Sur le relief clusilien n° 484 (ill. 396), un nombre important de personnages défilent autour du défunt. Des personnages masculins se portent les mains à la tête dans un geste de lamentation devant le lit funèbre. Cinq personnages effectuent des gestes d'attention ou de désespoir sur le corps du mort, et plusieurs personnages se dirigent vers la gauche à l'arrière du lit en des gestes divers de danse ou de conversation. Dans le monde romain, la coutume était qu'au début des funérailles tout le groupe social défilait autour du mort afin de le saluer²²¹⁰. Le nombre des personnages engagés dans le cortège solennel sur le relief clusilien évoquerait très certainement une pratique analogue.

La présence d'enfants qui défilent devant le lit funèbre et se qui se portent les deux mains à la tête permet aussi d'aller en ce sens. Les enfants auraient eu une place non négligeable au sein du rituel de la lamentation. D'après F. Polignac, les jeunes enfants chez les Grecs prenaient part au rituel funéraire en tant que citoyens et enfants légitimes de la famille²²¹¹. Leur présence sur le relief n° 484 (ill. 396) pourrait ainsi indiquer que l'ensemble de la famille devait se lamenter autour du défunt. Aussi, ces futurs chefs de famille auraient eu pour

²²⁰⁸ Roncalli 1997, p. 43.

²²⁰⁹ D'Agostino-Cerchiali 1999c, p. 36 ; D'Agostino-Cerchiali 1999b, p. 29.

²²¹⁰ Vermeule 1979, p. 2 ; Allara 1995, p. 69.

²²¹¹ Polignac 2007, p. 354.

fonction d'afficher la continuité et la puissance de la famille malgré la mort de l'un de ses membres²²¹². La pyxide n° 117 de la Pania à Chiusi dont la scène de départ de guerrier serait une allusion au rituel funéraire en serait un exemple (ill. 58). D'après Mario Torelli, Mauro Menichetti et Mauro Cristofani, le cortège composé du *princeps* accompagné de trois fantassins et d'un jeune cavalier qui ferme la marche revêtirait une fonction politique²²¹³. Le jeune cavalier à l'arrière du cortège aurait un rôle bien défini, il serait l'héritier de la famille chargé d'afficher le groupe familial et d'évoquer l'assurance de sa continuité²²¹⁴. La présence d'enfants ou de jeunes adultes à l'occasion des funérailles représentait ainsi très probablement l'assurance d'une descendance. Les lamentations étaient donc l'occasion d'exposer l'ensemble de la famille, d'en afficher la puissance et de la mettre en scène autour du défunt.

Aussi, l'intervention de pleureuses professionnelles auraient permis d'augmenter le nombre de personnages lors de la cérémonie funéraire. Bien que les sources ne nous permettent pas d'affirmer si l'on faisait appel à elles pour les funérailles étrusques, il n'est pas impossible qu'il en ait été le cas. Leur présence conduisait en effet à augmenter la famille et rendre ainsi le rituel beaucoup plus important. Le nombre élevé de personnes aurait alors permis de valoriser considérablement le statut du défunt et d'affirmer et de maintenir l'importance de la famille.

La particularité de la danse des lamentations funèbres est d'être particulièrement ostentatoire. Les femmes d'ordinaire criaient de douleur et pleuraient. Elles émettaient donc des sons très puissants et aigus qui devaient être entendus à une distance assez longue. De plus, certains gestes étaient particulièrement violents tel que celui de se frapper la poitrine, l'élan pris par les poings devait provoquer un choc sur la poitrine et ainsi modifier et amplifier les cris émis par les femmes. Il y a aussi le geste de se griffer les joues, nous savons d'après les sources littéraires que l'objectif était de se déchirer la chair et de faire couler le sang, ou encore celui de se tirer les cheveux puisqu'il consistait à véritablement s'arracher les cheveux et les disperser autour du mort.

Toute cette mise en scène avait pour but d'afficher sa douleur bien sûr mais aussi de faire voir de manière ostensible la famille aristocratique qui organisait ce genre de funérailles. Chez les

²²¹² Van Genep 1981, p. 234-235 : La perte de l'un de ses membres peut en effet être perçue comme « une diminution de la puissance sociale. »

²²¹³ Torelli 2002, p. 50-52 ; Menichetti 1994, p. 32-33 et Cristofani 1996b.

²²¹⁴ Id., p. 51 : « La processione è conclusa da un cavaliere, il cui statuto, come abbiamo appena detto, è quello di esponente giovanile della società o del gruppo, e che dunque deve essere interpretato come l'erede maschile principale della *gens* in atto di prendere congedo dal *pater familias* e *princeps gentis*, [...]. »

Grecs, ce même type de manifestation a d'ailleurs dû faire l'objet d'une loi : la loi de Solis qui obligea les familles riches à restreindre les lamentations, les gestes et les cris des femmes car ils devenaient trop ostentatoires et constituaient une gêne.

Les funérailles étaient ainsi un moment d'exhibition d'une famille aristocratique. Nous savons de plus que les lamentations étaient exécutées, chez les Étrusques, uniquement par les membres de la famille proche. Leur défilement autour du mort permettait ainsi de les mettre en scène. La présence d'enfants défilant devant le lit funèbre sur certaines représentations permet d'aller aussi dans ce sens. Par exemple, les jeunes chez les Grecs prenaient part aux funérailles en tant que citoyens et enfants légitimes de la famille. Leur présence sur certains reliefs comme ici semble indiquer que l'ensemble de la famille était réunie et mise en scène autour du mort. Les enfants, c'est-à-dire les futurs chefs de la famille, auraient eu pour fonction d'afficher l'assurance d'une continuité familiale et la puissance de la famille malgré la mort de l'un de ses membres.

III.B.3.3.9. Un rite héroïsant.

Nous pourrions ainsi proposer que l'une des fonctions funéraires des lamentations devait être d'élever l'âme du défunt vers une dimension supérieure. Aussi, il est admis qu'il existait dans le rituel funéraire étrusque des sacrifices d'animaux dont la fonction était d'héroïser le défunt. Ces rites auraient permis de le faire accéder à une place auprès des dieux²²¹⁵. Dans le monde grec, les cultes héroïques et les croyances religieuses relatives à l'héroïsation apparaissent avec la naissance des organes principaux de la communauté politique. Il n'est pas improbable que ce phénomène ait eu un impact sur le monde étrusque et que celui-ci ait été totalement ou en partie adapté²²¹⁶. Les approches comparatives qui peuvent être effectuées entre les manifestations grecques d'héroïsation et celles qui sont pratiquées dans le monde étrusque ne visent pas à « des généralisations ou des assimilations abusives »²²¹⁷. Elles tentent

²²¹⁵ Briquel 1987a, p. 270 : « Par conséquent les livres étrusques prévoyaient un processus par lequel l'âme du mort acquérait l'immortalité et prenait place parmi les dieux. Cela se faisait par un sacrifice pour lequel on ne nous parle que du sang de la victime. »

²²¹⁶ Massa-Pairault 1997, p. 325-326 : « [...] ; ici, cette même connaissance de l'épopée stimule l'adoption de pratiques funéraires inspirées des rituels grecs. En effet, non seulement la diffusion de l'épopée, mais encore la connaissance de ses formules poétiques sont maintenant prouvées par une inscription étrusque de Cumes du début du VII^e siècle. En outre, l'adoption de rituels grecs d'héroïsation est abondamment démontrée par l'archéologie récente et en particulier par les analyses de B. D'Agostino sur les tombes princières de Pontecagnano. »

²²¹⁷ Ibid.

d'appréhender le rituel d'héroïsation étrusque à travers les lamentations pratiquées à l'occasion des funérailles.

Sur le relief clusilien n° 484 (ill. 396), l'exposition funèbre est mise en parallèle avec une scène de sacrifice. Les personnages qui appartiennent à la scène d'exposition et ceux liés à la scène de sacrifice se tournent le dos. Les deux scènes sont ainsi refermées l'une sur l'autre. Or, la forme circulaire de la base qui les accueille permet de les placer de manière symétrique et ainsi de les faire dialoguer. Le lit funèbre sur la scène d'exposition funèbre correspond avec l'autel placé au centre de la scène de sacrifice. Il n'est pas improbable que le sacrifice de la bête ait été effectué précédemment. Aucun animal – ou parties d'animal – n'est représenté sur l'autel. Des morceaux de bois entrelacés y ont à l'inverse été entreposés en pyramide. Les nuages représentés au-dessus montrent que le feu brûle déjà. Nous pouvons aussi nous demander si l'autel placé symétriquement au lit funèbre ne correspondrait pas finalement à la préparation du bûcher du défunt. Au chant XXIII de *Illiade* en effet, les proches de Patrocle constituent son bûcher en y entassant du bois²²¹⁸. Ainsi, le choix d'un autel pour l'incinération du défunt aurait conduit à son héroïsation. Cette structure est d'ordinaire dédiée aux dieux. Il est le lieu d'offrandes, de libations et de sacrifices destinés aux divinités. Dans ce cadre, les lamentations funèbres apparaissent poursuivre les effets du sacrifice effectués lors de la cérémonie funèbre.

III.B.3.3.10. Des correspondances avec les funérailles héroïques grecques.

La tombe I de la Pania à Chiusi (ill. 393) qui contenait la pyxide d'ivoire n° 117 (ill. 390) pourrait renvoyer à cette héroïsation *post-mortem*. D'après Mauro Cristofani, la tombe aurait contenu deux dépositions²²¹⁹. La première correspondrait aux cendres découvertes dans un ossuaire en bronze placé dans une situle de type Kurd recouverte d'une étoffe de couleur

²²¹⁸ *Illiade*, XXIII, vers 152-167 : « Il [Achille] dit et dépose ses cheveux dans les mains de son ami, et chez tous il fait naître le désir des sanglots. Ils fussent restés là, à gémir encore, au moment où se couchent les feux du soleil, si Achille n'était soudain allé à Agamemnon pour lui dire : « Atride, c'est à ta voix avant toute autre que doit obéir l'armée argienne. Sans doute il est permis de se gaver de plaintes ; mais, pour toi, à cette heure, disperse les hommes loin de ce bûcher et donne ordre qu'on prépare les repas. Pour ce qui suit, c'est nous qui y pourvoirons, nous pour qui le mort est plus que pour d'autres un sujet de deuil. Que les chefs seuls demeurent avec nous. » A peine a-t-il ouï ces mots qu'Agamemnon, protecteur de son peuple, sans retard, disperse les hommes à travers les bonnes neufs. Les intimes, seuls, restent là ; ils entassent le bois et bâtissent un bûcher qui mesure cent pieds dans un sens et dans l'autre. »

²²¹⁹ Cristofani 1971b, p. 79 : « Due deposizioni, stando alle descrizioni, si trovavano lungo la parte destra della camera: un inumato era stato collocato su un letto il cui piano era costituito da una lastra bronzea, rinvenuta in frammenti, [...]; immediatamente dietro il letto furono rinvenuti i resti di un'altra sepoltura, questa ad incinerazione, che constava di un ossuario bronzeo del tipo globulare, contenuto probabilmente entro una situla, pure di bronzo, dei frammenti di un seggio bronzeo sul quale era depositata la situla, [...] »

rouge et de feuilles d'or. La seconde aurait été une inhumation à laquelle il faut rattacher le lit funèbre. D'après Alessandra Minetti, ces dépositions devaient être au nombre de trois²²²⁰. La première daterait de 620 environ avant J.-C. et correspondrait à un individu de sexe masculin incinéré et placé dans l'ossuaire en bronze placé dans l'angle droit au fond de la chambre. La pyxide en ivoire devrait être rattachée à une seconde déposition. L'objet appartenant à la toilette féminine, il aurait correspondu à la sépulture d'une femme. La troisième déposition correspondrait au lit funèbre placé sur le côté droit à l'entrée de la chambre.

D'après Giovanni Colonna et Enrico Di Paolo, le lit funèbre placé dans l'antichambre de la tombe Regolini-Galassi à Cerveteri était vraisemblablement vide malgré les dires des premiers fouilleurs qui crurent y voir les traces d'une dépouille²²²¹. Aussi, seules les chambres du fond et de droite accueillait une sépulture (ill. 394 et 395). La présence du lit dans l'antichambre aurait eu finalement comme fonction de rappeler le rituel de l'exposition funèbre²²²². Il ne serait donc pas improbable que le lit funèbre placé dans la tombe de la Pania à Chiusi ait finalement été vide. La seule déposition aurait été celle placée dans l'ossuaire en bronze. La pyxide en ivoire, bien qu'elle appartienne à la toilette féminine, aurait alors été déposée pour un défunt masculin. L'iconographie qu'elle accueille est d'ailleurs à rattacher à la sphère masculine. Les scènes de l'*Odyssée* sur le premier registre, le cortège de guerriers sur le second ou encore le jeune cavalier représenté parmi les êtres hybrides sur le troisième registre posséderaient une dimension initiatique propre au monde masculin²²²³.

Un rapprochement peut être fait entre la déposition dans l'ossuaire et le rituel funéraire décrit dans l'*Iliade*. Au chant XXIII, les compagnons d'Achille recueillent les os de Patrocle sur le bûcher. Ils les placent dans une urne d'or entre deux couches de graisse et recouvrent l'objet d'une étoffe²²²⁴. L'ossuaire placé dans la tombe de la Pania est aussi recouvert d'une étoffe

²²²⁰ Minetti 1998, p. 33-34 : « Un lungo lavoro di ricerca, sia di archivio che di magazzino, ha reso possibile la ricostruzione, anche se non completa, di questo complesso così significativo e ha permesso di ipotizzare la presenza di tre sepolture all'interno della camera, oltre a quelle presenti nei nicchiotti lungo il *dromos*, i cui materiali frammentari non furono probabilmente raccolti. »

²²²¹ Colonna-Di Paolo 1997, p. 142 : « Ricorda [Emil Braun] i numerosi chiodi infissi nelle pareti, che erroneamente ritiene di bronzo, e parla quindi del « magnifico letto di bronzo » dell'anticamera, sul quale « si trovarono distese le ossa del distinto personaggio che quivi trovò riposo dopo una vita splendidamente consumata ». »

²²²² Id., p. 161.

²²²³ Minetti 1998, p. 47.

²²²⁴ *Iliade*, XXIII, vers 250-255 : « Avec le vin aux sombres feux ils commencent par éteindre le bûcher, partout où a été la flamme, où s'est déposée une cendre épaisse. En pleurant, ils recueillent les os blancs de leur bon compagnon dans une urne d'or, avec double couche de graisse ; ils les déposent ensuite dans la baraque, ils les couvrent d'un souple tissu. »

mais est toutefois en bronze. Ainsi, il est probable que les feuilles d'or placées sur l'objet visaient à pallier l'absence de l'or. Ces correspondances permettent de penser que l'on s'était probablement attaché à reproduire le rituel héroïque grec. Aussi, la pyxide découverte dans la tombe accueille sur son premier registre figuré deux scènes de l'*Odyssée*. Elles nous permettent de constater que les textes homériques étaient connus et compris et concourent à affirmer l'hypothèse selon laquelle le rituel pratiqué dans la tombe se référerait à des pratiques héroïques grecques²²²⁵. Sur le deuxième registre figuré de la pyxide est représentée une scène de départ de guerrier que l'on a précédemment mis en parallèle avec les funérailles de Patrocle. Les personnages figurés peuvent en effet être rapprochés du rituel de l'*ekphora* pratiqué au chant XXIII de l'*Iliade*. Il est ainsi possible de proposer que le rituel pratiqué pour le défunt de la tombe de la Pania évoquerait ainsi celui d'un héros grec comme celui effectué pour Patrocle et décrit dans l'*Iliade*. Cette correspondance aurait alors permis une assimilation entre le défunt et le héros grec et une héroïsation *post-mortem*.

Sur le relief clusinien n° 417 (ill. 405), la scène d'exposition funèbre est entourée de quatre personnages masculins montés à cheval répartis sur les deux faces adjacentes. Sur la scène d'exposition, le défunt est accompagné de ses armes défensives. Un casque est placé sous le lit au niveau de sa tête tandis qu'une paire de cnémides est placée au niveau de ses pieds. La représentation du rituel peut être rapprochée des funérailles de héros grecs. Les cavaliers qui tournent autour du défunt pourraient évoquer en effet les compagnons d'Achille, au chant XXIII de l'*Iliade*, qui « trois fois autour du cadavre, ils poussent leurs chevaux aux belles crinières en se lamentant »²²²⁶. Aussi, sur l'hydrie corinthienne à figures noires attribuée au Peintre de Damon et conservée au musée du Louvre à Paris (ill. 385), le corps d'Achille est pleuré par les Néréides. Sous le lit, sont exposés le casque et le bouclier du héros grec à l'image des armes représentées sur le relief clusinien. Il peut ainsi être envisageable que la représentation clusinienne se soit inspirée de modèles héroïques grecs. Aussi, les armes représentées sur le relief clusinien sont d'origine grecque, concourant à accentuer le rapprochement entre rituel héroïque grec et rituel aristocratique étrusque et à confirmer une éventuelle assimilation du défunt aux héros grecs.

²²²⁵ Maggiani 1997a, p. 431 : « En effet le processus d'acculturation provoqué par les influences d'abord orientales puis grecques qui affectent l'ensemble de la société étrusque à partir de la fin de l'époque villanovienne touche également le domaine religieux. On assiste alors à la diffusion généralisée des récits mythologiques grecs, à l'anthropomorphisation des entités religieuses autochtones, et à leur hellénisation comme à celle des pratiques culturelles. Si les Étrusques adoptent immédiatement les héros grecs avec leurs aventures, leurs iconographies et leurs noms sont simplement adaptés au phonétisme de leur langue. »

²²²⁶ *Iliade*, XXIII, vers 12-14.

Les statues découvertes dans la nécropole de Casa Nocera à Casale Marittimo sont de sexe masculin et sont pourvues d'un pagne et d'une large ceinture (ill. 285). Celle-ci rappelle les modèles villanoviens en bronze. Il ne serait donc pas improbable que ces ceintures aient été confectionnées dans un métal semblable. La représentation de personnages masculins pourvus d'un attirail de type guerrier et qui se lamentent est rare dans l'iconographie étrusque. Elle doit probablement renvoyer à une pratique isolée des lamentations funèbres visant très probablement à afficher le statut social du défunt. Il n'est pas improbable que ce rituel ait pu s'inspirer de modèles héroïques grecs. Au chant XXIII de l'*Illiade*, Achille demande en effet à ses compagnons « de ceindre le bronze » avant d'atteler leurs chevaux²²²⁷. Il n'est pas précisé si c'est la tête, le torse ou la taille que les guerriers se ceignent, or le geste consiste véritablement à s'entourer de bronze. La pratique pourrait ainsi être mise en parallèle avec les deux statues de Casale Marittimo dont la taille est entourée de bronze. Aussi, le sexe masculin des deux œuvres renvoie à un rituel pratiqué exclusivement par des hommes qui est d'ordinaire réservé aux femmes. Dans l'*Illiade*, les funérailles de Patrocle sont exécutées près du champ de bataille. L'absence de femmes conduit à ce que les lamentations soient pratiquées par les compagnons d'armes du défunt²²²⁸. Les statues de Casale Marittimo renverraient ainsi probablement à un contexte guerrier où les femmes ne peuvent avoir accès. Il n'est donc pas improbable que les statues et les gestes qu'elles effectuent renvoient à un modèle héroïque grec similaire. Ils auraient alors contribué à héroïser le défunt.

Le geste de lamentation qu'effectuent ces statues est identique à celui qui est représenté sur les groupe I, II et III des statuettes n° 124 en *bucchero* de la tombe Regolini-Galassi à Cerveteri (ill. 389). Ce rapprochement pourrait indiquer une correspondance de pratiques. Il n'est ainsi pas improbable que ces statuettes aient pu concourir à mettre en avant le statut du défunt par la référence à une même pratique héroïque grecque. Ces statuettes étaient aussi accompagnées d'un matériel guerrier abondant qui devait viser à caractériser le statut social du défunt. Ainsi, la découverte de clous dans l'antichambre renverrait à la présence de boucliers qui devaient être en appui contre les parois (ill. 394 et 395). D'autres objets avaient été découverts, tous

²²²⁷ Id., vers 126-130 : « Puis, lorsqu'ils ont étalé en tous sens une masse énorme de bois, ils s'assoient là, tous ensemble, et attendent. Mais, brusquement, Achille à ses Myrmidons belliqueux donne ordre de ceindre le bronze et d'atteler, tous, leurs chevaux et leurs chars ».

²²²⁸ Polignac 2007, p. 354 : « Inversement, pour prendre un cas extrême, le rituel d'incinération le plus célèbre du monde grec, celui du héros de Patrocle dans le chant XXIII de l'*Illiade*, est entièrement une affaire d'hommes – mais il est vrai qu'il prend place au sein d'une armée en campagne, non pas dans une cité normale... » ; Derderian 2001 : « [...], the Homeric poems privilege active male forms of mourning that create durable or generally accessible artifacts such as the σήμα or the orally transmitted epic. »

renvoyant à un usage guerrier²²²⁹. Aussi, un char avait été déposé à l'entrée de la tombe. L'absence de mors amène à penser qu'il devait être tiré par des mulets²²³⁰ selon une pratique qui peut être comparée à celle adoptée dans des contextes héroïques grecs. Au chant XXIV de l'*Illiade* en effet, le corps d'Hector rentre à Troie sur un lit funéraire placé sur un char tiré par deux mules²²³¹.

III.B.3.3.11. Les lamentations et le rituel funéraire comme actions héroïsantes.

D'après Eugen Woytowitsch, la fonction du char miniature retrouvé sur le côté gauche du lit funèbre dans l'antichambre de la tombe Regolini-Galassi et pourvu d'un chaudron riveté en son centre (ill. 294 et 295) serait celle d'un encensoir²²³². Le chaudron devait en effet accueillir divers dons que l'on brûlait. Sa présence sur le côté gauche du lit funèbre avec les statuettes en *bucchero* indique qu'il était utilisé lors du rituel de l'exposition funéraire. La présence de figurines féminines qui se tirent les cheveux à hauteur de la poitrine invitent à penser que les lamentations et le char-encensoir avaient une fonction complémentaire. Les quatre roues dont l'objet est pourvu impliquent en effet un déplacement de l'objet, certainement autour du lit funèbre, comme les individus chargés des lamentations à l'occasion des lamentations. Le char et les lamentations devaient ainsi délimiter un espace précis et marquer une limite entre le monde du défunt et celui des vivants. Le rôle du char-encensoir, à l'image du *kylikeion* représenté sur la paroi gauche de la partie droite de la tombe Golini I (ill. 77), était toutefois de marquer la limite entre le monde des dieux et celui des vivants. Son utilisation dans le rituel funéraire étrusque a ainsi amené à délimiter l'espace du défunt concentré sur le lit funèbre et à le définir comme divin. Aussi, les figurines féminines placées sur les pieds de l'objet pourraient éclaircir la fonction des lamentations funèbres. Elles sont en effet positionnées entre la plaque de bronze sur laquelle ont été rivetés le chaudron et les roues qui servent à le déplacer. Les pleureuses auraient ainsi une position intermédiaire entre la terre, ou l'espace terrestre, et le monde divin symbolisé par l'encens et la fumée qui en

²²²⁹ Colonna-Di Paolo 1997, p. 142 : « Aggiunge [Emil Braun] che in quella camera, fatta eccezione di « una quarantina di piccole figure di terracotta » e di una « grande urna di terracotta », posta invero nella contigua cella destra, non vi erano che « oggetti di bronzo d'ogni qualità, d'ogni forma, d'ogni grandezza, d'ogni bellezza », in parte di « uso guerriero », in parte di « uso domestico e sacro ».

²²³⁰ Id., p. 160 : « Effettuata l'*ekphora*, sul carro a quattro ruote poi parcheggiato nel tratto anteriore dell'anticamera, trainato da muli a giudicare dalla totale assenza di morsi, oppure trainato a mano, sembra si siano voluti riprodurre nella tomba, all'inverso, i momenti del rito compiuto nella casa. »

²²³¹ *Illiade*, XXIV, vers 698-702 : « Nul homme, nulle femme à la belle ceinture alors ne les reconnaît – sauf une, Cassandre, pareille à l'Aphrodite d'or. Elle est montée à l'acropole ; elle aperçoit son père, debout sur son char, et le héraut, le bon crieur de la cité, et Hector, étendu sur le lit que portent les mules. »

²²³² Woytowitsch 1978, p. 50.

émanait. Le rituel de la lamentation devait ainsi concourir à faire passer le défunt d'un état à un autre, d'une nature humaine à une nature divine.

Aussi, les figures sommitales placées sur les urnes cinéraires clusiniennes, d'après Mauro Menichetti, Sybille Haynes ou Jean-René Jannot, seraient des représentations de défunt héroïsé²²³³. Celles-ci sont d'ordinaire encerclées de figurines qui effectuent divers gestes de lamentation. Sur l'urne n° 126 dite Gualandi (ill. 290), la représentation du défunt est placée au sommet de l'œuvre tandis que le couvercle et l'épaule accueillent des figurines féminines qui portent leurs membres supérieurs de manière asymétrique sur le torse afin de se frapper la poitrine. Celles-ci alternent de manière régulière avec des griffons nous renseignant sur leur caractère liminaire. Aussi, elles adoptent une position intermédiaire sur l'objet. Elles sont placées dans la partie supérieure de l'œuvre et sont subordonnées à la figure monumentale. Elles apparaissent alors comme des représentations intermédiaires entre l'espace terrestre que l'on peut associer à la base de l'objet et le défunt héroïsé.

Aussi, la reconstitution proposée place ces urnes clusiniennes dans la partie supérieure de tombes *a ziro* ou *a dolium* (ill. 657). La partie inférieure aurait contenu l'ossuaire en bronze avec les cendres du défunt. Il était alors posé sur un trône autour duquel divers objets personnels étaient disposés. Cette première chambre était fermée par une dalle de pierre sur laquelle était placée l'urne cinéraire. La première partie de la tombe était ainsi réservée au défunt tandis que la seconde partie, placée au-dessus, était réservée à sa représentation héroïsée entourée de pleureurs. Les lamentations funèbres apparaîtraient ainsi comme une sorte de limite entre deux états physiques. La partie inférieure de la tombe renverrait à la nature humaine du défunt tandis que la figure sommitale sur l'urne cinéraire placée dans la partie supérieure renverrait à sa nature divine acquise par le biais des lamentations rituelles. Ces dernières seraient alors un moyen d'intercession permettant de transformer le défunt en une entité supérieure héroïsée.

D'après les recherches entreprises par Giovanni Colonna et Ernesto Di Paolo, la chambre rectangulaire au fond de la tombe Regolini-Galassi à Cerveteri évoquerait un espace consacré,

²²³³ Menichetti 1994, p. 27 : « Le interpretazioni proposte per le figure sui vasi del tipo Coleman vi hanno scorto sostanzialmente o immagini di divinità o partecipanti ad un rito funerario, mentre per la grande figura centrale si è pensato principalmente ad una raffigurazione eroizzata del defunto. » ; Jannot 1987a, p. 284 ; Haynes 2000, p. 82 : « The lid is surmounted by a much larger statuette of the heroized deceased. ».

plus exactement un *thalamos*²²³⁴. Un mur séparait en effet la chambre de l'antichambre délimitant ainsi l'espace de la chambre funéraire réservé au défunt et l'antichambre, dernier lieu des échanges entre le mort et les vivants. Il s'apparenterait donc aux fausses portes que l'on rencontre dans l'iconographie étrusque comme sur la paroi du fond de la tombe des Augures autour de laquelle se lamentent deux personnages masculins (ill. 160). La porte matérialiserait la sépulture. Elle serait « la limite, la frontière, la marge commune à deux domaines, à deux mondes »²²³⁵. Or, il s'avère que le mur n'obturait pas le passage sur toute la hauteur. Il semble en effet qu'un espace de forme triangulaire avait été ouvert dans la partie supérieure et dans lequel des vases en métal avaient été déposés. D'après les auteurs, il faudrait voir à travers cette fenêtre un élément essentiel qui caractérisait le *thalamos*, l'espace sacré et consacré des divinités féminines dans la Rome archaïque²²³⁶.

Aussi, d'après Agnès Rouveret, les petits arbres qui jalonnent régulièrement les parois des tombes tarquiniennes seraient une délimitation et les marqueurs d'un espace précis en plein air²²³⁷. En effet, dans la tombe n° 494 dite des Augures à Tarquinia (ill. 160), mais aussi dans la n° 498 dite du Mort (ill. 136), ou la n° 495 dite des Jongleurs (ill. 281), des arbustes viennent régulièrement scander l'espace pictural. Dans la première tombe, les deux personnages masculins qui se lamentent de part et d'autre de la porte feinte prennent place parmi des arbustes. Sur la paroi gauche de la tombe du Mort, un arbuste est représenté derrière le lit funèbre et devant le personnage masculin qui se lamente caractérisant ainsi l'espace en plein air de la scène d'exposition funèbre. D'après l'auteur, ces arbustes viseraient à « marquer le pourtour intérieur de la tombe d'une manière qui rappelle celle dont était défini, dans la pratique religieuse romaine, l'espace consacré, « inauguré » qu'est le *templum* »²²³⁸. Il aurait été d'usage en effet de planter des arbustes autour des temples afin d'en borner l'espace consacré. La tombe serait alors un lieu consacré et dédié au défunt héroïsé. Les personnages qui se lamentent prennent d'ordinaire place dans ce décor végétalisé.

²²³⁴ Colonna-Di Paolo 1997, p. 167-168.

²²³⁵ Jannot 1984c, p. 273.

²²³⁶ Colonna-Di Paolo 1997, p. 167 : « L'apertura risultante ricorda infatti fortemente una finestra, una finestra di forma triangolare, come se ne incontrano sia in Grecia che in Italia tra IX e VII secolo, accanto alle più comuni finestre quadrangoli. Vista in questa ottica, l'apertura parziale della cella della R.-G. assume un suo specifico significato, in rapporto sia al rango e al sesso della defunta che alla finta *prothesis* recitata nel vestibolo. È noto infatti il ruolo che nella Roma arcaica ha la finestra, nella saga di Tanaquilla come in quella del re Servio, amato dalla Fortuna nella cella del temio eretto in suo onore. La finestra appare come un requisito essenziale del *thalamos* di una regina o di una dea, che proprio attraverso di essa si manifesta, facendone lo strumento della propria 'epifania'. »

²²³⁷ Rouveret 1988, p. 204.

²²³⁸ Ibid.

Nous pourrions en déduire que leur fonction devait être analogue à celle des arbustes. Le rituel pratiqué autour du défunt puis autour de la tombe après sa fermeture devait concourir à délimiter l'espace du défunt. Cet espace devait être consacré par une suite de rites dans laquelle les lamentations avaient certainement un rôle important.

III.C. Le rituel mis en images : éléments de discussion.

III.C.1. Structure du rituel, structure de l'image

L'analyse morphologique de la danse doit être comprise au prisme de la dimension visuelle de l'image et du médium sur lequel elle apparaît. Nous avons noté la gradation des différentes postures et des différents types de danse. Ces distinctions ont été permises dans un premier temps par une étude typologique et sérielle. Cependant, il s'avère que leur agencement dans l'image relève du système et a pour finalité de faire sens. De la structure du rituel dépend la structure de l'image de la danse. Dans ce cadre, la tombe n° 522 dite du Guerrier à Tarquinia constitue un exemple tout à fait probant, et en particulier la paroi gauche (ill. 307), qui fonctionne avec la partie droite de la paroi d'entrée²²³⁹. Ainsi la paroi d'entrée accueille un danseur armé, engagé dans une phase intermédiaire de pyrrhique. La posture est principalement défensive : le corps est porté en arrière, le bouclier porté en avant. Une lance est brandie en arrière et ramenée vers l'avant. Le personnage est accompagné d'un musicien qui souffle dans une double flûte. Ce dernier est désormais sur la paroi gauche, sur laquelle il est positionné à l'extrême gauche, mais tourné en direction du danseur armé sur la paroi d'entrée. Derrière ce musicien sont postés deux pugilistes qui s'affrontent accompagnés d'un second musicien, de plus petite taille que le premier, et soufflant aussi dans une double flûte. Les deux pugilistes sont engagés dans le combat : les poings sont levés, prêts à frapper l'adversaire. A droite de ce groupe, deux athlètes sont représentés. Le premier tient un javelot, qu'il s'apprête à lancer, tandis que le second personnage est représenté dans une posture qui laisse suggérer qu'il prend de l'élan afin de lancer le disque qu'il tient dans la main droite. La scène est enfin marquée par un *kylikeion* qui prend place à l'extrême droite sur la paroi, et permet de faire le lien avec la scène de banquet qui se développe sur la paroi du fond. L'ensemble des personnages forme ainsi trois groupes clos et dont la séparation est renforcée par les arbustes qui se dressent entre eux. Le choix de ces différentes scènes nous apparaît entièrement déterminé par le sens et la portée donnée à l'image qu'il convient de resituer dans son contexte funéraire. Alors que le danseur armé est engagé dans une posture intermédiaire, les athlètes s'apprêtent à lancer l'objet qu'ils tiennent et en particulier le porteur de disque est

²²³⁹ A laquelle devait répondre la paroi droite, qui est aujourd'hui perdue toutefois. Sur la tombe, cf. Steingraber 1984, p. 318-319.

représenté dans ce moment paroxystique où il a acquis l'élan nécessaire à l'envoi de son disque. Dans ce cadre, il convient de s'interroger sur les pugilistes, qui apparaissent exceptionnellement ici sur la paroi latérale. Ces derniers sont d'ordinaire représentés – du moins à partir de la fin du VI^e siècle avant J.-C. et dans la première moitié du Ve siècle avant J.-C. – sur la paroi d'entrée, délimitant ainsi l'entrée de la tombe, et protégeant en quelque sorte le seuil qui sépare le monde des vivants de celui du mort. Les pugilistes apparaissent ainsi comme un élément visuel intermédiaire²²⁴⁰. La sélection d'instant rituels donnés est déterminée par le programme visuel de la tombe et de la portée de l'image qui répond à des croyances eschatologiques. Dans le programme que nous percevons entre la paroi d'entrée et la paroi de gauche, le danseur armé constituerait une étape préliminaire, qui pourrait renvoyer au début du parcours du défunt dans l'au-delà et aux obstacles qu'il se doit de surmonter avant d'accéder au banquet des Bienheureux. Dans ce cadre, les pugilistes marqueraient un seuil symbolique, et les athlètes la fin du parcours de l'âme du défunt. L'accession à ce banquet est en effet marquée par deux athlètes engagés dans des moments paroxystiques. Le lancer des objets peut être mis en parallèle avec le plongeon représenté sur la paroi droite de la seconde chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia (ill. 658), que Luca Cerchiali a rapproché du plongeur de la plaque de couverture de la tombe du Plongeur à Paestum (ill. 659)²²⁴¹. D'après l'auteur, le jeu du kottabe qu'effectue un *symposiaste* sur une des deux grandes parois de la caisse devrait être mis en relation avec le plongeon qu'exécute le personnage masculin représenté sur le couvercle²²⁴². On peut en effet constater une correspondance visuelle entre les deux scènes lorsqu'on ouvre la tombe. Elles se situent sur un même axe visuel. Le jeu du kottabe pourrait alors être la métaphore du plongeon qu'effectue le défunt dans le monde de l'au-delà. D'après Maria Daraki, en effet, la représentation d'un plongeon dans l'océan évoquerait le passage du défunt dans le monde des morts²²⁴³. Dans ce cadre, nous proposons de voir les deux athlètes représentés à droite sur la paroi gauche de la tombe comme une même allusion au plongeon du défunt dans le monde des Bienheureux, et en particulier son introduction au banquet qui est représenté sur la paroi du fond. Le *kylikeion* constitue alors l'élément visuel qui fait le lien avec la paroi du fond et

²²⁴⁰ Dans la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre à Tarquinia (ill. 635), les pugilistes représentés sur la paroi droite, sont positionnés, non pas sur le seuil que représente la paroi d'entrée, mais sur celui du baldaquin qui accueille un banquet et une représentation symbolique des défunts. Pour une étude de la tombe, et en particulier de ce baldaquin, cf. Jannot 1988a.

²²⁴¹ Cf. Cerchiali 1987.

²²⁴² Id., p. 114 : « Il gesto del banchettante, la parabola che esso induce nell'immaginazione dello spettatore, possono essere a mio avviso omologati al volo del tuffatore. »

²²⁴³ Daraki 1982, p. 8 : « Dans un contexte dionysiaque, le plongeon dans la mer est plus d'une fois signe de passage dans l'au-delà. »

qui symboliquement crée une ouverture – renchérie par le fait qu’il se fond avec un arbuste qui constitue une limite distincte sur le reste de la paroi. Ainsi, la sélection de moments précis des pratiques rituelles étrusques nous apparaît déterminée par le sens donné à l’image et au contexte d’utilisation de cette dernière.

III.C.1.1. Pratiques intermédiaires et parcours dansé.

Sur la paroi du fond de la tombe des Lionnes (ill. 71), la différence d’habillement entre les deux danseuses est donc accompagnée d’une différence de mouvement. Les deux personnages renverraient, comme nous l’avons vu, à deux moments distincts du *komos* : une phase initiale et une phase finale. Il apparaît possible, à partir de cette paroi du fond, de proposer un sens de lecture de l’ensemble du programme iconographique de la tombe. Le cratère monumental placé au centre de la paroi du fond constituerait en effet l’élément à partir duquel se développe le programme. La lecture s’effectuerait en direction de la gauche, à partir du personnage représenté dans un moment initial du *komos*, et donc selon un sens opposé à celui de l’écriture étrusque²²⁴⁴. La lecture se poursuivrait sur la paroi latérale gauche, puis celle de droite, avant d’aboutir au groupe de danseurs placés à droite sur la paroi du fond puis de nouveau au cratère central. Cette hypothèse peut être étayée par la position des banqueteurs sur les parois latérales (ill. 318). Ceux placés sur la paroi gauche sont en effet tournés vers la gauche, soit en direction de la paroi d’entrée. Ceux placés sur la paroi droite sont à l’inverse orientés vers la droite, en direction de la paroi du fond²²⁴⁵. Le programme iconographique de la tombe des Lionnes pourrait ainsi avoir été conçu comme une sorte de programme *enveloppe*, si l’on suit la définition d’Elisabeth Magne²²⁴⁶. Le lien qu’il entretient avec l’architecture même de la tombe pourrait en effet nous amener à penser qu’il s’agirait d’un dispositif immersif entourant et enveloppant le défunt qui y avait été inséré, et ceci peut-être dans un but propitiatoire.

III.C.1.2. De la gradation visuelle.

²²⁴⁴ Ainsi le développement du programme iconographique pourrait aller dans le sens de Françoise-Hélène Massa-Pairault qui propose que le commanditaire et propriétaire de la tombe n’était pas d’origine étrusque mais peut-être grecque. Cf. Massa-Pairault 1998, p. 55 et p. 61-62. Voir aussi Descoedres 2000, p. 334.

²²⁴⁵ La position des banqueteurs et la composition circulaire du programme iconographique ont aussi été relevées par Françoise-Hélène Massa-Pairault. Cependant, l’auteur ne distingue pas le cratère comme l’élément central autour duquel se développe le programme décoratif. Cf. Massa-Pairault 1998, p. 49 : « La différence d’orientation des symposiastes, d’une paroi à l’autre, semble mettre en question la symétrie simple par rapport à l’axe du cratère. Les symposiastes sont figurés en réalité sur un même orbe, en série continue dans le sens antihoraire, et le cratère appartient à cette série : à l’intérieur de cet orbe ou cercle, est donc affirmée la solidarité entre les personnes des symposiastes et le cratère. »

²²⁴⁶ Magne 2009, p. 161-172.

Dans ce dernier cas, les différences peuvent être situées au niveau d'un membre en particulier. Sur l'amphore n° 184 en effet (ill. 171), les personnages ont tous le visage grossier, les oreilles chevalines, la queue et les sabots. Certains d'entre eux cependant ont le sexe en érection, contrairement à d'autres plus occupés à souffler dans une double flûte ou à tenir un pénis factif dans l'une de leurs mains. Ces différences, minimales, sont liées au rôle et à la fonction de chaque personnage. En revanche, les différences peuvent être plus étendues, comme l'illustre l'amphore n° 167 (ill. 552) sur laquelle un premier satyre pourvu d'une simple queue est guidé par un satyre plus accompli et aux caractéristiques plus développées – c'est-à-dire pourvu d'un visage grossier, d'une queue chevaline, d'un sexe en érection et de sabots. De même, sur l'amphore n° 182 (ill. 173), les six satyres représentés n'ont pas tous les mêmes caractéristiques. Chaque satyre qui suit l'autre acquiert une caractéristique de plus, suggérant ainsi à mesure que l'on regarde l'objet une transformation physique, selon un procédé qui n'est d'ailleurs pas étranger à l'iconographie étrusque comme l'illustre l'hydrie à figures noires du musée de Toledo (ill. 174)²²⁴⁷. Ainsi, le premier et le moins accompli, positionné devant un personnage féminin, est pourvu de la simple queue chevaline et du sexe en érection. Derrière le personnage féminin, le satyre est désormais pourvu d'une barbe et de sabots. Les deux satyres suivants ont une barbe plus longue que le précédent, et le cinquième satyre possède une barbe encore plus longue. Cette transformation physique progressive s'accompagne d'une gradation de mouvements. Bien que tous particulièrement vifs, à mesure que les satyres apparaissent avec plus d'attributs les pas deviennent toujours plus orgiastiques. Dans ce cas, le traitement des satyres confère une impression de gradation à mesure que l'on tourne l'objet et regarde l'image vers de la droite. Contrairement à l'exemple précédent qui démontrait que les caractéristiques physiques des satyres différaient les uns des autres selon leur fonction, l'objet étudié met en lumière une gradation liée au type de danse représentée, mais aussi à l'image elle-même et à son discours sous-jacent. Ainsi, le corps des satyres est adaptés selon plusieurs modalités : l'atelier et les influences, le type de représentation et de scène, et enfin la sémantique de l'image.

III.C.1.3. La métaphore du voyage vers l'au-delà.

²²⁴⁷ Les pirates tyrrhéniens ravisseurs de Dionysos sont en effet transformés progressivement en animal aquatique. Certains ont la partie supérieure du corps laissée humaine alors que les membres inférieurs sont déjà en queue de poisson, ou inversement les membres inférieurs sont humains mais la partie haute du corps désormais poisson. Ce procédé iconographique permet de suggérer la transformation progressive des pirates en poisson. Sur l'amphore, cf. Martelli 2000, p. 311, et à la bibliographie antérieure.

D'après Arnold Van Gennep, « le voyage vers l'autre monde et l'entrée comportent une série de rites de passage dont le détail dépend de la distance et de la topographie de ce monde »²²⁴⁸. Le voyage du défunt comporterait divers obstacles à surmonter avant d'accéder au monde des morts. La découverte en 1985 de la tombe n° 523 dite des Démons Bleus à Tarquinia permit de révéler et de confirmer certaines croyances funéraires étrusques (ill. 642). Les deux parois latérales sont conçues en miroir. Elles sont relatives au voyage qu'effectuerait le défunt dans l'au-delà. La paroi droite accueille deux démons qui s'appuient sur des rochers et un troisième qui pousse un personnage féminin vers la gauche. La femme est accueillie par un petit garçon et une seconde femme avant de monter dans l'embarcation où un personnage masculin qui manie une rame les attend. Les rochers et les démons évoqueraient les obstacles que le défunt doit franchir avant d'accéder à la barque de Charun. D'après Francesco Roncalli en effet, le rocher serait un seuil de la mort que le défunt se doit de franchir²²⁴⁹.

La mise en parallèle de cette scène d'au-delà avec celle de la paroi gauche qui accueille un *komos* invite à penser que le rituel funéraire étrusque pouvait être une allusion au parcours du défunt dans l'au-delà. Il ne serait pas improbable non plus que les rites effectués à l'occasion des funérailles devaient être une métaphore des obstacles que le défunt devait franchir et que leur accomplissement devait lui conférer la force nécessaire afin de contourner ces différents seuils. D'après Francesco Roncalli d'ailleurs, la scène d'exposition funèbre représentée sur la paroi gauche de la tombe du Mort représenterait « le moment culminant des honneurs funèbres qui permettent le « passage » dans l'au-delà »²²⁵⁰.

Les lamentations funèbres seraient alors un rituel intercesseur et magique permettant le passage du défunt d'un monde à un autre. Il n'est pas improbable que les différentes séquences de gestes définies préalablement devaient correspondre à différentes phases du parcours du défunt. Ces séquences auraient ainsi répondu aux obstacles rencontrés dans l'au-delà et auraient concouru à ce que le défunt les franchisse. Le début de l'exposition funèbre aurait alors correspondu aux premiers temps du voyage du défunt. La clôture de la tombe aurait quant à elle marqué la fin du rituel et l'arrivée du défunt dans le monde de l'au-delà. Sur le relief clusilien n° 418 (ill. 656), la scène d'exposition funèbre est mise en parallèle avec une

²²⁴⁸ Van Gennep 1981, p. 219.

²²⁴⁹ Roncalli 1997, p. 41.

²²⁵⁰ Id., p. 43.

scène de départ de guerrier. Les deux représentations doivent être lues en miroir. Il n'est pas improbable que, du fait de la présence d'une scène de départ de guerrier, l'exposition funèbre représentée sur la face A ait correspondu aux premiers temps du rituel. Le début de l'exposition funèbre pourrait dans ce cas évoquer probablement le départ du défunt pour son voyage vers l'au-delà.

Dans la tombe n° 523 dite des Démons Bleus (ill. 498), la paroi gauche accueille la représentation du défunt monté sur son char et accompagné de personnages masculins²²⁵¹. Tous se dirigent vers la paroi du fond sur laquelle se déroule une scène de banquet. Cette scène aurait lieu dans l'au-delà. Elle correspondrait en effet à la vie que mènerait le défunt dans le monde des morts, une fois la porte du sépulcre refermée²²⁵². Le cortège sur la paroi de gauche devrait alors être vu comme la représentation symbolique du défunt transporté jusqu'à sa tombe. Il est positionné de manière symétrique à la paroi de droite sur laquelle la défunte arrive à la barque de Charon afin d'accéder au monde des morts. Il serait ainsi probable que le transport funèbre puis l'arrivée du cortège funèbre dans la nécropole aient correspondu symboliquement à l'arrivée du défunt sur les bords de l'*Achéron*. Sa mise au tombeau et la fermeture de son sépulcre auraient ensuite correspondu à son embarquement et à son arrivée dans le monde des morts.

Depuis sa mort jusqu'à son intégration dans le monde des morts, le défunt serait ainsi entre deux mondes. Il n'appartient plus en effet au monde des vivants mais n'appartient toujours pas non plus à celui des morts. Il est un être ambigu que le rituel funéraire et les lamentations funèbres doivent rattacher au monde des morts. La représentation du petit personnage assis sur la paroi droite de la tombe n° 494 dite des Augures illustrerait l'état dans lequel se trouverait le défunt avant son accession au monde des morts (ill. 419). La représentation serait en effet une seconde image du défunt. Le personnage est placé aux pieds de l'homme qui se dirige vers la droite mais se tourne vers la gauche en orientant son membre supérieur droit et son regard vers la fausse porte représentée sur la paroi du fond. Les deux personnages sembleraient correspondre. Il est probable que l'homme debout qui se dirige vers la droite soit la représentation du défunt réintégré qui participait physiquement à la cérémonie funéraire et que le personnage enveloppé dans un manteau sombre soit une seconde représentation du

²²⁵¹ Id., p. 41. D'après l'auteur, le personnage féminin central sur la paroi droite serait la défunte. Les deux parois latérales devant être lues en miroir, le personnage masculin central sur la paroi gauche pourrait être le défunt.

²²⁵² D'Agostino-Cerchiai 1999d, p. 32.

défunt. Elle serait alors une clé de lecture permettant d'indiquer que, malgré que le mort soit physiquement présent aux funérailles, il appartient déjà à un autre monde. Ainsi, afin de représenter ce monde intermédiaire et chaotique, le petit personnage est recroquevillé sur lui-même, il est tout à fait étranger aux scènes de jeux qui se développent autour de lui et sa tête est encapuchonnée.

D'après Dominique Arnould, le fait même de se voiler la tête marquerait la volonté de se couper du monde alentour et de plonger dans la solitude²²⁵³. Aussi, c'est le geste qu'effectue Socrate avant de mourir afin de se séparer du monde des vivants²²⁵⁴. Le voile renvoie ainsi à une dimension qui n'appartient pas au monde des vivants. Aussi, la couleur sombre du manteau que revêt le personnage renverrait à la mort elle-même. Au chant XVIII de *Illiade*, lorsqu'Achille apprend la mort de Patrocle il se couvre de poussière obscurcissant ainsi ses traits et sa tunique²²⁵⁵. Ce premier geste de deuil correspond à la mort qui s'abat soudainement. Elle est alors un « nuage enveloppant » que le geste qui consiste à s'obscurcir explicite. Aussi, d'après David Bouvier, « dans *Illiade*, les formules poétiques reviennent pour dire que le héros qui meurt est « enveloppé » par la nuit et l'obscurité » et que ceux qui restent à le pleurer se noircissent d'ordinaire les traits de manière à se soustraire à la lumière comme s'ils souhaitaient « accompagner le mort, le suivre en pénétrant avec lui dans cet entre-deux qui n'est ni la vie ni la mort »²²⁵⁶. Ainsi, l'ensemble du rituel funéraire et plus précisément les lamentations funèbres étrusques concourraient à agréger l'âme du défunt au monde des morts.

Dans ce contexte, les deux personnages masculins placés de part et d'autre de la porte feinte et qui se lamentent sur la paroi du fond de la tombe des Augures apparaissent comme des êtres intercesseurs (ill. 160). La fausse porte serait en effet la représentation symbolique du défunt²²⁵⁷ mais aussi le monde de l'au-delà²²⁵⁸. Ces pleureurs sont placés au premier plan devant la porte tandis que les autres personnages sont engagés dans divers jeux sur les parois

²²⁵³ Arnould 1990, p. 58.

²²⁵⁴ Van Gennep 1981, p. 240 : « Socrate se couvrant d'un voile après avoir bu la ciguë, se séparait ainsi du monde des vivants pour s'agréger au monde des morts et des dieux ; mais ayant eu à recommander à Criton de sacrifier un coq à Esculape, c'est-à-dire voulant de nouveau faire acte de vivant, il se découvrit le visage, pour le recouvrir aussitôt après. »

²²⁵⁵ *Illiade*, XVIII, vers 22-26 : « Il dit : un noir nuage de douleur aussitôt enveloppe Achille. A deux mains il prend la cendre du foyer, la répand sur sa tête, en souille son gentil visage. Sur sa tunique de nectar maintenant s'étale une cendre noire. »

²²⁵⁶ Bouvier 2005, p. 72.

²²⁵⁷ D'Agostino-Cerchiai 1999c, p. 19.

²²⁵⁸ Jannot 1984c, p. 282.

latérales. Ils forment ainsi un lien entre la fausse porte ou le monde de l'au-delà et les vivants qui s'adonnent aux jeux et aux danses funèbres. Les deux représentations du défunt sur la paroi de droite évoqueraient alors la présence physique du défunt à l'occasion des funérailles mais aussi son absence du fait qu'il est mort. La paroi du fond évoquerait l'agrégation définitive du défunt au monde des morts qui est permise grâce à l'accomplissement des différents rites.

III.C.2. Système de l'image et mouvement chromatique.

III.C.2.1. La couleur et son impact visuel.

La peinture étrusque a, dès sa découverte, suscité un très grand intérêt auprès des auteurs modernes, de par sa qualité, sa conservation exceptionnelle et la variété, la complexité et l'herméticité de ses représentations. Plusieurs types de peinture sont parvenus jusqu'à nous, provenant essentiellement de contextes funéraires, d'où sa conservation exceptionnelle. Les vestiges les plus importants sont les tombes peintes. Bien que quelques-uns fussent déjà connus à la Renaissance, les découvertes les plus importantes ont été effectuées au XIXe siècle²²⁵⁹. Elles sont alors accompagnées de prises de relevés systématiques qui aujourd'hui permettent de donner un aperçu des quelques tombes désormais complètement perdues ou de celles dont les peintures sont en partie effacées. Ces tombes ont été retrouvées en grand nombre à Tarquinia, et en quantité numérique moins importante à Cerveteri, Chiusi, Orvieto ou Capoue. A Tarquinia, les tombes peintes correspondent à deux pourcent, soit environ cent vingt tombes, de l'ensemble des cavités funéraires retrouvées et dont le nombre total est environ de six mille. Ces quelques tombes peintes ont conduit les auteurs modernes à les voir comme le fait d'une catégorie élitiste de la population²²⁶⁰.

La ville de Tarquinia se situe en Etrurie méridionale, près de la côte méditerranéenne. Elle a fait partie des cités les plus importantes d'Etrurie, par son ancienneté et par son rayonnement artistique, économique et religieux. Elle a lié la première, avec Cerveteri, des relations commerciales et culturelles avec la Grèce. La création de son port Gravisca, à la fin du VIIe

²²⁵⁹ Steingräber 1984, p. 11 et suiv.

²²⁶⁰ Sur ce point, D'Agostino-Cerchiai 1999c, p. 15 : « Per impostare storicamente il problema rifuggendo da generalizzazioni di stampo primitivista, occorre ricordare che a Tarquinia, cioè nel sito dove questo genere di monumento è di gran lunga più frequente che in tutto il resto dell'Etruria, le tombe a camera dipinte costituiscono appena il 2% delle tombe coeve : si tratta dunque delle sepolture di un'élite sociale ristretta, che comincia a emergere nella prima metà del VI secolo a.C. »

siècle, a facilité ses échanges avec les colonies grecques et lui permit de jouer un rôle décisif dans la transmission d'influences grecques et méditerranéennes. Les premiers exemples de peinture funéraire remonteraient au VII^e siècle avant J.-C. Puis elle connaît une apogée à la période archaïque, soit au VI^e siècle avant J.-C. et au début du Ve siècle. A cette époque, la technique de la fresque est désormais utilisée partout en Etrurie. Dans la seconde moitié du VI^e siècle, la palette ne se limite plus au noir, au rouge, au brun et au jaune, mais s'enrichit de vert et de bleu. Après 480, s'ouvre une période de changements et de transition. L'archaïsme grec s'achève vers 490-480, remplacé par l'époque classique. Mais la situation dans l'Etrurie du Ve siècle est en revanche très différente. Les artisans étrusques sont restés longtemps fidèles aux formules archaïques. Même si le début du Ve siècle traduit une influence attique, l'art étrusque se distingue par une standardisation marquée²²⁶¹.

Les thèmes iconographiques sont très variés, le répertoire est constitué de scènes de consommation du vin, de scènes de danse, de course de char, de scènes athlétiques, d'exposition du mort, etc. Ces scènes dépeignent des moments rituels. L'absence de textes amène à se focaliser sur l'analyse des images et à tenter, par une approche anthropologique, d'en tirer du sens et des systèmes. Les images que nous retenons sont ainsi appréhendées comme un système visuel dans lequel la couleur apparaît tenir une place remarquable. Elles dépeignent des scènes de mouvements variés, sportifs, dansés, etc., et se situent entre la seconde moitié du VI^e siècle et la fin du Ve siècle avant J.-C., période chronologique qui livre le plus de vestiges et permet donc une mise en série significative des images.

Dans l'histoire des études sur la peinture étrusque, le dessin a toujours prévalu sur l'appréhension de la couleur. Cette dernière est abordée d'ordinaire dans une dimension stylistique et interprétée comme décorative²²⁶². Une étude préliminaire de l'iconographie étrusque a révélé que la couleur n'était pas apposée uniquement de manière indicative, mais tend à souligner des objets précis comme l'indique déjà Massimo Pallottino en 1986²²⁶³. Elle serait plutôt un signe qui tendrait à s'intégrer dans le système de l'image. La palette de pigments deviendrait donc un système chromatique qui rentrerait en correspondance avec le

²²⁶¹ Cf. pour un bon aperçu Steingraber 2006.

²²⁶² Sur la couleur dans l'Antiquité, se reporter désormais aux travaux d'Adeline Grand-Clément : cf. Grand-Clément 2011. Pour la couleur étrusque, cf. Brécoulaki 2001, p. 11-13.

²²⁶³ Pallottino 1984, p. 13.

système même de l'image²²⁶⁴. La couleur participerait au sens de l'image, bien plus qu'à son illustration. Notre propos se propose ainsi d'étudier le rapport qui existe entre le dessin et la couleur dans une dimension anthropologique. A partir d'une étude du corps en mouvement à travers l'image étrusque, nous avons souhaité dresser une typologie de la palette chromatique étrusque et de tenter d'ouvrir des perspectives afin de contribuer à la compréhension de l'utilisation et de l'intégration du chromatisme dans le système de l'image étrusque.

III.C.2.2. Typologie des couleurs et état des lieux.

La palette chromatique utilisée pour les tombes tarquiniennes est constituée de quatre teintes : le noir, le rouge, le brun et le jaune auxquels sont ajoutés dans la seconde moitié du VI^e siècle le vert et le bleu qui tendent, dans quelques tombes, à se confondre²²⁶⁵. Des différences dans l'utilisation des pigments vont apparaître de manière notable. La distinction d'ateliers à Tarquinia par Giovannangelo Camporeale révèle des choix différents²²⁶⁶. Alors que l'atelier de la tombe n° 495 dite des Jongleurs privilégie une palette chromatique large, c'est-à-dire composée de différents ocres, de noir, de bleu et de vert, l'atelier dit du Peintre des Bacchants²²⁶⁷ utilise une palette beaucoup plus restreinte, utilisant des nuances de bruns et d'ocres et jouant ainsi sur le modelé des différents personnages et des objets représentés.

Une typologie effectuée pour chaque teinte, qui liste les figures et les objets sur lesquels elles sont appliquées, a permis de mettre en lumière les choix effectués par les artisans. Ainsi, lorsque le bleu est utilisé sur les personnages, il apparaît sur le corps ou le vêtement. Ce sont les cheveux qui peuvent être teints en bleu comme dans la tombe du Petit Fronton (ill. 662). Dans d'autres cas, et notamment à partir de la deuxième moitié du Ve siècle avant J.-C., la teinte apparaît sur la peau. Elle caractérise alors celle de démons, comme dans la tombe n° 523 dite des Démons Bleus (ill. 663). Si elle est apposée sur le vêtement, elle en marque les bords ou est appliquée sur le vêtement entier. Lorsqu'elle est apposée sur les bords, le vêtement est un long manteau féminin, rarement masculin²²⁶⁸, ou une tunique féminine. Le

²²⁶⁴ Sur la couleur comme système, cf. Roque 1999, p. 40-51. Sur l'image comme construction, cf. les travaux manifestes : Durand 1984, p. 30 ; AA.VV. 1984a ; Bérard-Bron-Pomari 1987 ; Lissarrague 1990, p. 1-12.

²²⁶⁵ Cf. la tombe n° 495 dite des Jongleurs et la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre.

²²⁶⁶ Camporeale 1968, p. 34-53.

²²⁶⁷ Cet atelier aurait été en charge de la décoration des tombes suivantes : tombe n° 502 dite des Bacchants, tombe n° 504 dite de la Fustigation, tombe n° 501 dite Cardarelli, tombe du Crâne et tombe n° 503 dite 5591.

²²⁶⁸ Cf. la tombe n° 508 dite des Léopards.

vêtement entièrement bleu est réservé aux personnages masculins²²⁶⁹, qu'ils soient banqueteurs²²⁷⁰, danseurs²²⁷¹, athlètes ou arbitres²²⁷², ou musiciens²²⁷³. Dans la tombe du Polichinelle (ill. 664), le bleu est apposé sur le cimier du casque que coiffe le cavalier sur la paroi du fond, répondant ainsi à la crinière et à la queue ondoyantes du cheval qu'il monte. Le bleu est appliqué fréquemment sur les animaux, comme les dauphins ou les oiseaux. Les mammifères marins alternent d'ordinaire avec d'autres de teinte différente comme dans la tombe n° 493 dite des Lionnes (ill. 665) ou la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche (ill. 591 et 658). Les volatiles de teinte bleue sont généralement placés en fronton comme dans la tombe n° 498 dite du Mort et représentés dans un envol ou peuplant un univers marin comme dans la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche. Le bleu couvre le pelage entier de certains animaux tels que chevaux comme dans la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre (ill. 668), ou de panthères positionnées en attaque comme dans le fronton du fond de la tombe n° 522 dite du Guerrier (ill. 666). Il peut couvrir uniquement la crinière de certains lions comme dans le fronton du fond de la tombe n° 503 (ill. 669) et de certains chevaux, ainsi que leur queue, comme dans la tombe du Maître des Olympiades (ill. 670). Le bleu apparaît enfin sur des objets précis : soit parmi les lignes horizontales qui renvoient à un élément architectural fictif, soit un objet en mouvement comme les caisses et roues de char²²⁷⁴, un bateau²²⁷⁵, ou le disque qu'un athlète s'apprête à lancer²²⁷⁶, soit des éléments qui vont délimiter ou scinder l'espace, comme des couronnes²²⁷⁷, des végétaux²²⁷⁸ ou des rochers²²⁷⁹. Le bleu peut apparaître encore ponctuellement à la fin du VI^e siècle avant J.-C. sur certains objets comme

²²⁶⁹ Un personnage féminin est exceptionnellement vêtu d'un manteau bleu sur la paroi du fond de la tombe n° 509 dite du Triclinium. Il est chargé du parfum.

²²⁷⁰ Tombe n° 493 dite des Lionnes, tombe du Petit Fronton, tombe de la Laie Noire, tombe n° 516 dite Querciola I, tombe n° 507 dite des Biges, tombe n° 514 dite du Navire, tombe n° 509 dite du Triclinium, etc.

²²⁷¹ Tombe n° 509 dite du Triclinium, tombe n° 516 dite Querciola I, tombe n° 522 dite du Guerrier, tombe n° 507 dite des Biges, tombe n° 515 dite Giustiniani, tombe n° 523 dite des Démon Bleus, etc.

²²⁷² Tombe n° 525 dite del Colle Casuccini à Chiusi.

²²⁷³ Tombe n° 510 dite du Lit Funèbre, tombe n° 522 dite du Guerrier, tombe n° 509 dite du Triclinium, tombe n° 496 dite des Inscriptions, tombe n° 516 dite Querciola I, etc.

²²⁷⁴ Cf. la tombe n° 525 dite del Colle Casuccini à Chiusi, et la tombe n° 497 dite des Olympiades à Tarquinia.

²²⁷⁵ Comme dans la tombe n° 514 dite du Navire, ou la tombe n° 499 de la Chasse et de la Pêche. Dans cette dernière, le bleu marque la proue du bateau.

²²⁷⁶ Cf. la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre, ou la tombe n° 497 dite des Olympiades.

²²⁷⁷ Cf. la tombe du Petit Fronton, la tombe n° 498 dite du Mort ou la tombe 499 dite de la Chasse et de la Pêche.

²²⁷⁸ Ces végétaux peuvent être des arbustes comme dans la tombe des Jongleurs ou des palmettes comme dans la tombe n° 493 dite des Lionnes.

²²⁷⁹ Cf. la paroi droite de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche, et la paroi gauche de la tombe n° 514 dite du Navire.

un lit funèbre²²⁸⁰, des coussins de banquet²²⁸¹ ou des couronnes que des convives vont s'échanger²²⁸².

L'utilisation du vert est plus restreinte que celle du bleu. A la fin du VI^e siècle et au début du Ve siècle avant J.-C. la teinte peut être utilisée en alternance avec le bleu comme dans la tombe des Lionnes, puis tend à se limiter à des éléments précis de l'image comme les végétaux et certains vêtements ou éléments de vêtement. Ainsi dans la plupart des tombes le vert est utilisé pour identifier les arbustes, palmes ou palmettes. Or l'utilisation la plus ample du vert est effectuée en 530 avant J.-C. dans la tombe des Lionnes où la teinte apparaît pour indiquer les végétaux comme la guirlande de lierre apposée sur le cratère monumental sur la paroi du fond, la ligne de sol, les palmettes, les dauphins, certains détails architecturaux comme l'échine des colonnes qui scandent régulièrement les parois de la tombe, et le manteau des banquetteurs. Dans d'autres rares tombes, comme la tombe n° 508 dite des Léopards (ill. 49 et 50) et la tombe n° 525 dite del Colle Casuccini à Chiusi, le vert est employé afin de marquer la bordure de certains manteaux masculins. Une distinction est toutefois à opérer entre le vert clair qui peut parfois se confondre avec le bleu, comme dans la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre²²⁸³ et la tombe n° 495 dite des Jongleurs, et le vert plus foncé qui apparaît vers 500 avant J.-C. Cette dernière teinte va progressivement remplacer le vert clair et se limiter aux éléments végétaux de l'image.

Le noir est utilisé principalement pour noter les contours des différents motifs de l'image. Employé pour les animaux, il indique le pelage comme pour les chevaux de la tombe du Baron, la tombe n° 496 dite des Inscriptions ou la tombe n° 525 dite del Colle Casuccini à Chiusi. Il peut caractériser le chien qui renifle sous les banquettes dans la tombe de la Laie Noire, celui qui s'attaque à un homme cagoulé dans la tombe n° 494 dite des Augures²²⁸⁴, ou celui représenté entre les pattes de chevaux en course qui court avec un enfant dans la tombe

²²⁸⁰ Cf. la paroi gauche de la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre.

²²⁸¹ Cf. le fronton du fond de la deuxième chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche.

²²⁸² Cf. la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche et la tombe n° 523 dite des Démons Bleus.

²²⁸³ La couleur des éléments végétaux qui ponctuent l'espace que les parois sont pourvus de pigments qui tendent à se rapprocher de ceux utilisés pour le vêtement du joueur de double flûte ou la bordure des vêtements portés par exemple par le danseur en armes et la joueuse de crotales sur la paroi gauche.

²²⁸⁴ Akerström 1970, p. 62-72 ; Altheim 1929, p. 35-52 ; Baldi 1961, p. 131-135 ; Blome 1986, p. 97-108 ; Caffarello 1966, p. 85-89 ; Emmanuel-Rebuffat 1997, p. 55-67 ; Emmanuel-Rebuffat 1983, p. 421-438 ; Jannot 1993c, p. 282-320 ; Jannot 1984a, p. 45-46 ; Montanari 1997, p. 5-22 ; Szilágyi 1981b, p. 2-23 ; Thuillier 1985a ; Torelli 1997, p. 122-151.

n° 524 dite du Singe à Chiusi. Le noir peut être appliqué, rarement, sur des félins²²⁸⁵, Lorsqu'il est utilisé pour les figures humaines, il indique d'ordinaire la chevelure et la barbe. Il peut être utilisé pour les vêtements, mais de manière plus rare. Il peut ainsi être employé pour les chaussures ou le manteau de personnages masculins comme sur la paroi du fond de la tombe du Baron ou ceux sur la paroi du fond de la tombe n° 494 dite des Augures. Dans cette dernière tombe, le juge²²⁸⁶ sur la paroi droite et le vêtement revêtu par le petit personnage recroquevillé à l'extrême gauche se distingue par leur teinte noire. Plus sporadiquement, la tunique du personnage féminin dans le fronton du fond de la deuxième chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche, les bijoux du personnage féminin sur la paroi droite de la tombe n° 495 dite des Jongleurs ou quelques couronnes portées par certains personnages comme dans le fronton du fond dans la tombe du Petit Fronton sont distingués par le noir. Le noir est enfin utilisé pour la tunique du *Phersu* dans la tombe n° 494 dite des Augures, la tombe n° 497 dite des Olympiades, la tombe n° 518 dite du Coq (ill. 12) et la tombe du Polichinelle, et ceci afin de créer un motif tacheté ou quadrillé. Le noir est enfin employé dans la représentation d'éléments architecturaux fictifs tels que les lignes horizontales qui matérialisent des corniches. Dans la tombe n° 494 dite des Augures et la tombe n° 493 dite des Lionnes, il marque une plinthe inférieure. Dans la tombe des Lionnes, cette plinthe fictive présente des ondulations dans sa partie supérieure (ill. 71), l'assimilant ainsi à une étendue marine²²⁸⁷. Les pigments noirs sont enfin employés plus ponctuellement pour les ustensiles de consommation du vin comme les coupes²²⁸⁸, ou une passoire²²⁸⁹. Une distinction nette est effectuée entre les différents ustensiles. Alors que certains vont être noirs, d'autres vont être distingués par une ligne de dessin ocre et laissés achromes²²⁹⁰.

Les éléments achromes ou ocre claire sont d'ordinaire utilisés pour caractériser la peau féminine par rapport aux personnages masculins. Cette distinction est opérée en Grèce dès l'époque archaïque, puis reprise en Etrurie. La peau des personnages féminins est

²²⁸⁵ Cf. ceux représentés dans le fronton d'entrée de la tombe n° 504 dite de la Fustigation, et dans le fronton de la paroi du fond de la tombe n° 516 dite Querciola I.

²²⁸⁶ L'interprétation est proposée par Jean-Paul Thuillier. Cf. Thuillier 1985a, p. 123.

²²⁸⁷ Cette étendue prend une teinte verdâtre dans la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche, ocre foncé et sans ondulations dans la tombe n° 502 dite des Bacchants, Sur le traitement de la plinthe et son interprétation comme onde marine et allusion au monde des Enfers, se reporter notamment à Massa-Pairault 1998, p. 43-70 ; Roncalli 1990, p. 229-243 ; Ross Holloway 1965, p. 341-347. La teinte foncée pourrait évoquer la profondeur des flots qui fut sujette à de nombreuses croyances funéraires.

²²⁸⁸ Cf. la tombe n° 496 dite des Inscriptions, la tombe n° 504 dite de la Fustigation, et la tombe n° 508 dite des Léopards.

²²⁸⁹ Cf. le personnage nu qui s'apprête à servir du vin à des convives allongés dans la tombe n° 525 dite du Colle Casuccini à Chiusi. Il tient une passoire afin de filtrer le vin.

²²⁹⁰ Sur la couleur comme indication de la matière, cf. Jannot 1995c, p. 167-182.

généralement laissée achrome, dessinée au trait²²⁹¹, dans la peinture funéraire archaïque. D'autres personnages, ceux-ci bien spécifiques, vont apparaître avec les caractéristiques de la peau féminine. Il s'agit d'ordinaire de petits personnages masculins nus dont l'un, sur la paroi gauche de la tombe n° 493 dite des Lionnes (ill. 634), est debout sur un tabouret et tourné vers un banqueteur qui tient une banche feuillagée de la main droite. Le petit personnage tient double flûte dans la main gauche et un objet difficilement identifiable dans la main droite. Ce personnage a été diversement interprété comme une statue, un hermaphrodite, un adolescent serviteur ou l'amant d'un des banqueteurs²²⁹². Sur la paroi du fond de la tombe n° 495 dite des Jongleurs (ill. 281), deux petits personnages sont représentés avec la même technique de dessin au trait, laissant ainsi leur chair achrome. L'un des deux est accroupi. Il lève une main. Le second est debout et exécute des gestes variés. Ces personnages ont été diversement interprétés comme des spectateurs ou des statuette hermaphrodites²²⁹³. Les vêtements de banqueteurs, danseurs ou musiciens peuvent être laissés entièrement achromes ou pourvus de bordures achromes qui reçoivent alors des motifs au dessin au trait²²⁹⁴. Certaines tuniques féminines ne sont pas teintées, ce qui souligne la transparence et la finesse du vêtement²²⁹⁵, ou permet de mettre en relief des motifs floraux²²⁹⁶. L'achrome est employé enfin pour les bonnets et les diadèmes portés par certaines figures féminines. Le but est-il d'en distinguer la matière, soit la laine pour le bonnet, l'argent ou l'or ou le diadème ?²²⁹⁷ Les bonnets sont souvent recouverts par le manteau foncé porté par les personnages. Certains personnages masculins peuvent aussi se distinguer par le port d'un vêtement blanc. Se sont alors des auriges²²⁹⁸, des cavaliers²²⁹⁹, des serviteurs²³⁰⁰, des musiciens²³⁰¹, des arbitres²³⁰², un

²²⁹¹ Sur la technique du dessin au trait chez les Etrusques, cf. Lubtchansky 1996 et Lubtchansky 1999, p. 305-308.

²²⁹² <http://icar.huma-num.fr/icar/db/scene.php?idscene=TARQ90b>

²²⁹³ <http://icar.huma-num.fr/icar/db/scene.php?idscene=TARQ78c>

²²⁹⁴ Cf. par exemple la tombe n° 501 dite Cardarelli, la tombe n° 514 dite du Navire, tombe n° 516 dite Querciola I, tombe n° 522 dite du Guerrier, tombe n° 523 dite des Démon Bleus, tombe n° 515 dite Giustiniani, tombe n° 518 dite du Coq.

²²⁹⁵ Cf. à ce sujet la danseuse à droite sur la paroi du fond de la tombe n° 493 dite des Lionnes.

²²⁹⁶ Cf. par exemple les danseuses sur les parois latérales de la tombe n° 509 dite du Triclinium. Une étude du vêtement des danseuses étrusques a révélé deux types de vêtement. Le premier est constitué d'une tunique longue fine et transparente. Le second type est constitué d'une tunique transparente parcourue de motifs floraux, teintée au niveau des bordures, et accompagné d'un manteau foncé maintenu sur les épaules. Le troisième type de vêtement est d'ordinaire porté par une joueuse de crotales. Il s'agit d'une longue tunique transparente sur laquelle est passée une tunique foncée et écourtée à la taille. Chaque type de vêtement renvoie à une fonction précise.

²²⁹⁷ L'achrome des diadèmes peut-il en marquer l'aspect métallique comme pour les vases ? Sur les couronnes étrusques, cf. Coen 1999.

²²⁹⁸ Cf. la tombe n° 525 dite de Colle Casuccini à Chiusi.

²²⁹⁹ Cf. la tombe n° 497 dite des Olympiades.

²³⁰⁰ Cf. la paroi gauche de la tombe n° 508 dite des Léopards.

banqueteur qui lève une palme²³⁰³, des participants à des jeux sportifs avec des palmes²³⁰⁴ ou des personnages chargés des lamentations²³⁰⁵. Dans de rares groupes figurés, un personnage masculin a la tête encagoulée dans un tissu clair²³⁰⁶. Enfin, l'ocre clair permet de distinguer la chevelure de personnages particuliers. Sur la paroi droite de la tombe n° 504 dite de la Fustigation, le personnage blond est de sexe féminin (ill. 137). Il apparaît penché vers l'avant en direction de l'entrejambe d'un personnage masculin face à elle tandis qu'un second personnage masculin se tient derrière elle et lève un bâton pourvu à son extrémité de lamelles. La blondeur est plus fréquemment représentée sur les personnages masculins au banquet ou dansant. Dans l'imaginaire chromatique grec, elle est d'ordinaire interprétée comme un signe divin ou héroïque²³⁰⁷. L'achrome serait employé aussi afin de noter l'aspect métallique, argenté et brillant, de certains éléments comme les clous des portes feintes, les vases, les miroirs, les bijoux. Il peut renvoyer à du métal ou de l'ivoire comme pour les coffrets²³⁰⁸ ou de l'os comme pour les instruments de musique. Il est enfin utilisé à la fois pour caractériser les voiles de bateau, des éléments paysagers tels que roches, ou des éléments mobiliers tels que vases, couronnes, lits ou éventails. Lorsque l'achrome ou les ocres clairs sont utilisés dans la représentation des animaux, ils permettent de mettre en relief les taches du pelage de cervidés et félins²³⁰⁹, ou de distinguer par exemple un canidé attaché au début d'une course de char²³¹⁰, ou des chevaux, des volatiles et des dauphins dans le cadre d'un jeu chromatique entre plusieurs teintes²³¹¹.

²³⁰¹ Cf. la tombe n° 494 dite des Augures, la tombe n° 524 dite du Singe à Chiusi, la tombe n° 493 dite des Lionnes, la tombe n° 508 dite des Léopards.

²³⁰² Cf. la tombe n° 494 dite des Augures, la tombe n° 524 dite du Singe à Chiusi.

²³⁰³ Cf. la tombe n° 525 dite del Colle Casuccini à Chiusi.

²³⁰⁴ Cf. la tombe n° 524 dite du Singe à Chiusi.

²³⁰⁵ Voir la paroi du fond de la tombe n° 494 dite des Augures. Les deux personnages masculins portent l'une de leurs mains à la tête afin de se la frapper en signe de deuil. La deuxième main est levée devant eux.

²³⁰⁶ Ce groupe se caractérise par un individu attaqué par un molosse tenu en laisse par un personnage dit *Phersu* vêtu d'une tunique tachetée et d'un couvre-chef conique.

²³⁰⁷ Sur ce point, voir Grand-Clément 2011, p. 297-suiv. La blondeur caractériserait les « êtres de lumière » que sont les héros. Elle marquerait la divinité d'un personnage, et dans un contexte aristocratique constituerait une prérogative. Les individus masculins représentés avec une chevelure blonde apparaissent dans la tombe n° 493 dite des Lionnes, tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche, tombe n° 500 dite de la Souris, tombe du Baron. Ajoutons que la blancheur de la peau, comme celle de certains héros grec, participerait aussi à la définition de ces êtres de lumière. Cf. Grand-Clément 2011, p. 198 et Walter-Karydi 1991, p. 525. Dans ce cadre, le personnage féminin au centre du groupe sexuel à droite sur la paroi droite de la tombe n° 504 dite de la Fustigation à Tarquinia apparaît, de par la blancheur de sa carnation et la blondeur de sa chevelure, comme un être exceptionnel. Son caractère exceptionnel se manifeste aussi au regard de l'ensemble de l'iconographie étrusque, et par la posture dans laquelle il est représenté.

²³⁰⁸ Cf. la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche, la tombe n° 506 dite des Vases Peints ou la tombe n° 508 dite des Léopards. Sur les coffrets étrusques à l'époque archaïque, cf. Martelli 1985.

²³⁰⁹ Cf. tombe n° 500 dite de la Souris, tombe n° 501 dite Cardarelli, tombe n° 494 dite des Augures, tombe n° 502 dite des Bacchants, tombe n° 508 dite des Léopards, tombe n° 497 dite des Olympiades.

²³¹⁰ Cf. tombe n° 525 dite del Colle Casuccini à Chiusi.

²³¹¹ Cf. tombe n° 493 dite des Lionnes, tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche.

Les teintes les plus récurrentes sont les ocres foncées. Ces tons oscillent entre le brun foncé, le rouge, le roux et le brun clair et forment en quelque sorte l'armature et la base de la palette chromatique étrusque. Lorsque que les ocres foncés sont employés pour les personnages ils caractérisent les chaires masculines, s'opposant ainsi à la peau féminine ou infantine. Une différence de teinte peut éventuellement apparaître entre les différents personnages masculins. Au fronton du fond de la tombe n° 500 dite de la Souris, la chair des banqueteurs est légèrement plus claire que celle du petit serviteur posté au centre de la scène. L'un des deux danseurs à droite sur le fronton présente aussi une chair plus foncée, à laquelle s'ajoute une chevelure blonde (ill. 131)²³¹². L'ocre foncé peut être employé pour la chevelure, plus souvent masculine que féminine. La chevelure apparaît alors rousse, telle qu'on le rencontre sur les deux personnages féminins posté autour d'un musicien sur la paroi droite de la tombe n° 495 dite des Jongleurs (ill. 580 et 676). Sur la paroi droite de la tombe n° 494 dite des Augures (ill. 419), le personnage identifié comme un notable²³¹³ et qui arbitre la scène de lutte devant lui se distingue par la teinte rousse de sa chevelure, en opposition avec la barbe noire qu'il porte. Dans la tombe du Petit Fronton, le personnage aux cheveux roux est au centre de la scène de banquet²³¹⁴.

Les tons ocre foncés peuvent marquer les bordures de vêtement, ou le vêtement entier. Ils caractérisent par exemple le manteau féminin à partir de la première moitié du Ve siècle avant J.-C. Certains détails, comme le bonnet féminin, les chaussures, les masques, le bouclier, peuvent apparaître dans des tons ocres. Ce sont ces tons que l'on emploie pour reproduire les éléments architecturaux feints, tels que plinthe, corniche, console, poutre faîtière, ou la majorité du mobilier, tel que sièges, lits, tablettes, vases, couronnes, bandelettes et guirlandes, chars, navires et instruments de musique. Les végétaux apparaissent enfin dans des tons ocre.

²³¹² Sur ce point, voir *infra*, p. 971. Les travaux d'Adeline Grand-Clément à partir d'un corpus grec ont démontré que les différences de carnation d'un individu masculin à un autre pouvaient marquer des différences de statut. Cf. Grand-Clément 2011, p. 205-206 : « En revanche, sur une amphore corinthienne à figures noires, du peintre de Tydée (v. 560 avant notre ère), Périklýménos, l'amant qui vient d'être surpris avec Ismène par son mari, est figuré en train de fuir. Son corps nu est recouvert de rehauts blancs, comme celui de l'épouse infidèle ; tandis qu'au centre de la scène, Tydée arbore un teint noir, d'une virilité sans faille. Le traitement chromatique sert les besoins de la composition et permet d'éviter la superposition des jambes des deux hommes, orientées dans des directions contraires. Mais elle renforce aussi la signification de la scène. La couleur du corps trahit la lâcheté de l'amant en train de fuir, soulignant une nudité qui dit la vulnérabilité, tandis que la noirceur de Tydée drape la sienne d'*andreaia*. »

²³¹³ Cf. Steingraber 1984, p. 289 ; Thuillier 1985a, p. 123 ; Torelli 1997, p. 122-151.

²³¹⁴ Sur la question de la rousseur, cf. Grand-Clément 2011, p. 313-316.

III.C.2.3. Accords et alternances chromatiques.

Certaines teintes sont combinées de manière récurrente à d'autres, créant ainsi des associations et des oppositions visuelles²³¹⁵. Dans la tombe n° 493 dite des Lionnes (ill. 318 et 634), le bleu alterne régulièrement avec le vert dans le traitement des étoffes revêtues par les banqueteurs, les motifs végétaux qui ponctuent la ligne de sol, les dauphins qui jaillissent des flots ou les volatiles qui les accompagnent (ill. 665). Dans d'autres tombes, le bleu et le vert tendent à se confondre. Dans la tombe n° 495 dite des Jongleurs, la couleur de l'ourlet des personnages féminins représentés sur la paroi droite se confond avec celle des arbustes. Le bleu et le vert sont les deux teintes vives qui apparaissent dans la peinture funéraire étrusque dans la seconde moitié du VI^e siècle avant J.-C., enrichissant ainsi une palette limitée aux ocres. Les pigments employés dans l'utilisation de ces deux teintes créent un éclat tel, qu'employés ensemble et agencés de manière à alterner régulièrement, ils s'opposent et se confondent à la fois. Ainsi, une proximité d'effets et de pigments entre le vert et le bleu semble avoir conduit les artisans qui les utilisaient à les employer de manière égale, jusqu'à ce qu'une différence nette apparaisse au cours de la première moitié du Ve siècle avant J.-C. Le vert alors s'obscurcit, comme dans la tombe n° 508 dite des Léopards (ill. 49) ou la tombe n° 509 dite du Triclinium. Il en est même pour le bleu qui, issu du bleu égyptien, devient plus foncé que l'azur employé dans la seconde moitié du VI^e siècle avant J.-C.

Dans la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche, alors que le bleu est absent de la première chambre en dehors du fronton du fond (ill. 655), il est largement utilisé dans la seconde chambre où il alterne avec l'achrome et le rouge. Cette alternance de trois teintes est manifeste dans le traitement des volatiles sur toutes les des parois, sur les couronnes suspendues aux corniches feintes, sur les dauphins qui jaillissent des flots et le rocher duquel saute un personnage masculin (ill. 658). Cette alternance est employée aussi dans d'autres tombes. Elle apparaît alors sur les manteaux portés par les personnages masculins engagés dans deux cortèges menant à un banquet²³¹⁶ comme dans la tombe n° 508 dite des Léopards, ou féminins comme dans la tombe n° 495 dite des Jongleurs. L'alternance est employée encore à la fin du Ve siècle avant J.-C., dans la tombe n° 514 dite du Navire, où les motifs de part et d'autre du navire représentés sur la paroi gauche et identifié comme des colonnes ou

²³¹⁵ Sur ce point, et à partir de l'iconographie grecque, cf. Grand-Clément 2011, p. 174-suiv.

²³¹⁶ Les personnages au banquet sur la paroi du fond ne présentent d'ailleurs pas cette alliance de trois couleurs.

des rochers, sont caractérisés par l'agencement et l'alternance presque tourbillonnante du bleu, de l'achrome et du rouge (ill. 674).

L'une des associations chromatiques les plus fameuses est probablement celle de la tombe des Danseuses à Ruvo (ill. 675) dont les parois accueillent des personnages féminins qui se tiennent par la main, créant ainsi une sorte de farandole guidée par des musiciens autour du corps mort. L'auteur des fresques a créé un effet de rythme et de mouvement par la couleur, et ceci en remplissant les formes principales de la composition, à savoir le manteau revêtu par les figures féminines et leur longue tunique. Quatre teintes alternent ainsi régulièrement : le bleu, le rouge brun, le jaune et le noir. A l'enchevêtrement des teintes répond l'enchevêtrement des corps²³¹⁷. Une alternance chromatique proche est employée dans la peinture funéraire étrusque afin d'indiquer le même rythme, ou afin d'introduire des indications de mouvement et de vitesse. Dans les scènes de courses de char, comme dans la tombe n° 497 dite des Olympiades ou la tombe n° 525 dite del Colle Casuccini à Chiusi, l'alternance colorée permet d'opérer une distinction entre les chevaux, mais à cette première alternance s'en ajoute une deuxième, entre les chars (ill. 672). L'alternance colorée des chevaux n'est pas la même d'un char à l'autre, et à cela vient s'ajouter les tuniques et les cheveux des personnages. Les teintes sont disposées en séquences, selon un procédé très proche de celui de la tombe des Danseuses à Ruvo (ill. 675).

A partir de 480 environ avant J.-C., l'alternance du bleu et du rouge est appliquée systématiquement sur les parois latérales des tombes lorsque celles-ci accueillent des danseurs féminins et masculins qui se dirigent vers la paroi du fond (ill. 52 et 53). Le bleu caractérise alors le manteau des personnages masculins, tandis que le rouge caractérise celui des personnages féminins²³¹⁸. Ces scènes de danse, que l'on rencontre par exemple dans la tombe n° 509 dite du Triclinium ou la tombe n° 516 dite Querciola I²³¹⁹, sont à comprendre avec la

²³¹⁷ Brécoulaki 2001, p. 11-13.

²³¹⁸ Concernant cette opposition, les travaux d'Adeline Grand-Clément peuvent être très éclairant à partir de l'iconographie grecque et révéler peut-être une opposition chromatique qui fait écho à celle des genres féminin (carnation plutôt claire) et masculin (carnation plutôt foncée). Cf. Grand-Clément 2011, p. 174-175 : « La prédominance des teintes bleues et rouges et leur association fréquente constituent, d'après Vinzenz Brinkmann et Elena Walter-Karydi, une caractéristique de l'art archaïque. Avec le blanc, ils forment une « triade chromatique », présente dans tous les domaines, par-delà les diverses techniques utilisées. Dans ce système ternaire, le bleu s'associe au noir pour définir un pôle du « sombre », qui contraste avec le rouge d'un côté, le « clair », incarné par le blanc, de l'autre. »

²³¹⁹ La tombe n° 507 dite des Biges, datée de 480 avant J.-C., est le premier exemple où cette alternance voit le jour. Elle n'est cependant pas tout à fait aboutie. Même si les personnages féminins et masculins alternent de

scène de banquet qui se fixe dès le début du Ve siècle sur la paroi du fond. L'impression conférée à l'ensemble est à la fois tumultueuse et rigoureuse. Une convergence est établie de la paroi d'entrée vers la paroi du fond par les cortèges vifs qui se déploient sur les parois latérales convergent des scènes et qui s'opposent au calme de la scène de banquet sur la paroi du fond. L'opposition crée ainsi un axe visuel de la paroi d'entrée à la paroi du fond. Outre le fait que l'alternance des teintes souligne le caractère mixte de la danse, elle crée un rythme visuel et un mouvement à mettre en relation avec la danse. La présence d'une scène de consommation du vin vers laquelle se dirige les danseurs nous amènent à les y rattacher. Dans l'iconographie grecque, les danses liées à la consommation du vin sont qualifiées d'ordinaire de *komoi*²³²⁰. De nombreux travaux ont tenté de comprendre le rythme des danses antiques²³²¹. Ainsi, est-ce que dans ce cadre le rythme visuel et coloré évoquerait le rythme dansé ? Le *komos*, qui est une danse dionysiaque, avait un rythme ternaire²³²² qui ne correspondrait pas à l'alternance que nous avons ici, en deux temps²³²³. Les danses chorales mixtes en Grèce seraient de rythme binaire²³²⁴, ce qui implique des gestes plus lents. A l'inverse, dans la tombe du Triclinium, les gestes et les mouvements suggérés renvoient à une phase orgiaque de la danse. Les personnages tournent sur eux-mêmes, une femme à l'extrême droite sur la paroi droite a la tête renversée en arrière en signe d'extase²³²⁵ ou le manteau de certains personnages féminins est noué autour du buste afin de laisser plus d'amplitude aux mouvements rapides²³²⁶.

L'effet visuel recherché ne pourrait correspondre au rythme de la danse, qui n'est pas indiqué ici. L'alternance des teintes contribue plutôt à l'animation des parois, à donner une idée de mouvement et éventuellement souligner la mixité de la danse. Cette mixité est d'ailleurs bien présente dans les scènes de banquet où l'alternance régulière des personnages féminins et

manière régulière, certaines figures féminines peuvent être pourvues d'un manteau bleu et les hommes d'un manteau rouge.

²³²⁰ Sur les *komoi* grecs, cf. par exemple Lissarrague 1987a ou Bron 1988, p. 71-79.

²³²¹ Cf. notamment ceux de Marie-Hélène Delavaud-Roux : Delavaud-Roux 1993 ; Delavaud-Roux 1994 ; Delavaud-Roux 1995.

²³²² Ibid.

²³²³ Nous remercions vivement Marie-Hélène Delavaud-Roux pour ces conseils et suggestions.

²³²⁴ Cf. Calame 1977 ou Delavaud-Roux 1994.

²³²⁵ Sur la tête rejetée en arrière comme signe de l'extase, se reporter par exemple à François Lissarrague 1987a, p. 126 : « Le mouvement de la nuque jetée en arrière paraît caractéristique d'une certaine extase dionysiaque [...] ». Jean-René Jannot le mentionnait déjà, cf. Jannot 1974a, p. 138 : « [...] les attitudes des danseurs (tête renversée) traduisent la possession par la musique, possession assez comparable à celle des bacchants ».

²³²⁶ Sur ce dernier indice, voir notre étude sur le vêtement des danseuses étrusques, p. 766-suiv.

masculins correspond au fait que les épouses participaient aux banquets avec leurs époux, ce qui a entraîné de vives critiques dans la littérature grecque²³²⁷.

III.C.2.4. De la couleur incorporée.

L'application de teintes précises dans l'image relève de trois degrés différents. Le premier concourt à créer des effets visuels. Le second a une fonction distinctive, c'est-à-dire qui détermine une chose par rapport à une autre. La distinction la plus récurrente est celles des chairs féminines et masculines. Alors que la peau des femmes est représentée blanche ou achrome à partir de l'époque archaïque, celle des hommes se caractérise par une teinte beaucoup plus foncée, orangée ou brune selon la représentation. De nombreux travaux ont souligné cette distinction, l'interprétant souvent comme une convention iconographique, stylistique et décorative²³²⁸. Les travaux récents de Dominique Frère sur la cosmétique dans l'Antiquité, notamment chez les Etrusques²³²⁹, pourrait inviter à considérer cette différence de carnation selon une autre perspective. En effet, certains produits qui contenaient par exemple du soufre ou du kaolin pouvaient être appliqués sur la peau afin de la protéger. Ainsi est-ce que la différence de carnation entre les personnages masculins et féminins répondait finalement à une pratique quotidienne ou rituelle qui était de s'appliquer sur la peau des substances éventuellement colorantes ?²³³⁰

Un troisième degré d'utilisation de la couleur semble être symbolique. Les effets visuels obtenus et les teintes précises appliquées sur des objets donnés forment un système signifiant dans l'image. Une typologie des couleurs a révélé en effet, qu'en plus d'être distinctives, certaines teintes revenaient sur des objets particuliers ou formaient des alliances chromatiques précises. Dans l'expression du mouvement dans l'image, le bleu tient une place particulière. Il apparaît, comme indiqué *supra*, à la fois sur des vêtements, des roues de char, des objets athlétiques tels que des disques, ou des félins bondissants. Tous se distinguent par leur rapport

²³²⁷ Athénée par exemple (*Les Deipnosophistes*, XII, 517) nous indique que les femmes étrusques, bien que « fort belles à voir », sont « fort buveuses ».

²³²⁸ Cf. note 2261.

²³²⁹ Frère 2011, p. 129-139.

²³³⁰ Les substances appliquées semblent avoir été huileuses et de fait brillantes. A la lumière du rituel égyptien, il est aussi possible de se demander si les différences de teinte dans un contexte rituel ne permettraient pas de purifier les différents acteurs, de les consacrer et ainsi de noter la fonction des personnages ? Cf. AA. VV. 1963, p. 62. Nous ne développerons pas ici la question de la blondeur de certains personnages masculins au banquet (tombe n° 493 dite des Lionnes, tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche), dansant (tombe n° 493 dite des Lionnes, tombe n° 500 dite de la Souris), ou musicien, ou de la blondeur de quelques, plus rare, figures féminines (tombe n° 504 dite de la Fustigation). Sur la blondeur de la chevelure, se reporter à Grand-Clément 2011, p. 306 et suiv.

au mouvement, ou leur ondoisement, comme le cimier du casque du cavalier de même que la queue et la crinière de sa monture dans la tombe du Polichinelle (ill. 664), ou la crinière de certains lions comme dans la tombe n° 503 dite 5591 (ill. 669). Le bleu est appliqué sur des animaux bondissants, vifs ou s'envolant comme les dauphins, les oiseaux ou les panthères. Les félins pourvus de bleu, panthères et lions, peuvent être représentés dans l'action de s'abattre sur une proie pour la dévorer. Ces scènes sont d'ordinaire représentées dans le fronton peint des chambres funéraires. Elles ont déjà fait l'objet de plusieurs interprétations. Elles renverraient à une idée de passage de la vie à la mort, d'un état à un autre, d'un lieu à un autre au travers du félin qui s'abat sur un volatile ou un cervidé²³³¹. Les travaux de Francesco Marcattili ont souligné le lien entre le bleu et une fonction probable de passage²³³². L'auteur souligne que le bleu est appliqué sur la peau de figures psychopompes comme les démons dès la fin du Ve siècle avant J.-C. (ill. 663 et 667) Il établit alors un parallèle avec le personnage qui gravit un rocher sur la paroi droite de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche avant de se jeter probablement dans le vide (ill. 658). Le saut a été mis en parallèle avec celui de la tombe du Plongeur à Paestum (ill. 659) par Luca Cerchiai et interprété comme un plongeon vers l'au-delà²³³³.

Les pigments bleus sont donc appliqués sur des objets caractérisés par leur vitesse et par une animation soutenue et vive. Ils se distinguent aussi par le mouvement qui leur est conféré et leur trajet, d'un point à un autre, comme le disque lancé par un discobole dans la tombe n° 497 dite des Olympiades (ill. 677) et la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre, ou les roues de chars menés à grande vitesse par des auriges dont la tunique revêtue, souvent représentée soulevée par la vitesse, est de même distinguée par leur teinte bleue²³³⁴. Dans la tombe n° 525 del Colle Casuccini à Chiusi, l'efflorescence sommitale des arbustes positionnés de manière régulière dans la scène de course de char devant chaque char comme s'ils marquaient des étapes de la course, se distinguent par leur teinte bleue (ill. 672). Dans ce cadre, comment interpréter le manteau bleu revêtu par nombre de personnages masculins, qu'ils soient banquetteurs, danseurs ou musiciens ?

²³³¹ Les scènes de chasses animalières ont été étudiées en 1984 par Giovannangelo Camporeale, cf. Camporeale 1984. Les scènes de chasse animalière, en contexte funéraire, ont été considérées comme une allusion au sacrifice, et à la mort. Cf. Roncalli 1990, p. 229-243.

²³³² Marcattili 2012, p. 69-78, voir plus précisément p. 74 et suiv.

²³³³ Id., p. 74. Cf. Cerchiai 1987, p. 113-123.

²³³⁴ Pour le disque, nous citons la tombe n° 510 dite du Lit Funèbre et la tombe n° 497 dite des Olympiades. Pour les chars, cf. la tombe n° 497 dite des Olympiades et la tombe n° 525 dite del Colle Casuccini à Chiusi.

Dans la tombe n° 522 dite du Guerrier à Tarquinia (ill. 307), alors que la paroi droite est entièrement abîmée, la paroi du fond accueille une scène habituelle de banquet et la paroi gauche accueille des scènes athlétiques. Cette dernière paroi peut être découpée en quatre structures, toutes délimitées par un arbuste. La première correspond au joueur de double flûte à l'extrême gauche sur la paroi. Il est de profil vers la gauche, en direction d'un personnage armé représenté en position d'attaque à droite sur la paroi d'entrée. Le musicien tourne le dos au reste de la paroi gauche et joue pour le personnage armé. Il porte une longue tunique foncée. Derrière lui est représenté un arbuste. La seconde structure correspond aux deux pugilistes accompagnés d'un petit joueur de double flûte posté entre eux deux. Ce dernier, de trois-quarts face, est légèrement tourné vers la droite. Il porte un long manteau de teinte bleue. Les deux compétiteurs qui s'affrontent dans un pugilat sont d'ordinaire, entre la seconde moitié du VI^e siècle et le début du Ve siècle avant J.-C., représentés dans une position liminaire, sur la paroi d'entrée, entre l'espace des vivants et celui réservé au mort comme pour en marquer le seuil²³³⁵. La troisième structure correspond à deux athlètes masculins. Le premier, à gauche, est pourvu d'une lance. Le second, à droite, est pourvu d'un disque. Tous deux s'appêtent à lancer l'objet qu'ils tiennent. Les deux personnages pourraient être rapprochés de ces scènes fréquentes de lancer d'objets, comme sur l'une des plaques latérales de la tombe du Plongeur à Paestum où est représenté un jeu de kottabe. Ce jeu consistait à lancer la dernière gorgée de vin sur un jeu d'équilibre ou un individu²³³⁶. Luca Cerchiai a proposé de manière très convaincante de mettre en parallèle le geste de lancer la dernière gorgée de vin avec le plongeur représenté sur la plaque supérieure. Il rapproche enfin ce plongeur de celui de la paroi droite de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia. Le lancer de vin, d'objet ou le saut sont souvent interprétés, dans un contexte funéraire, comme un bond vers l'au-delà. Ils symboliseraient ainsi le passage d'un état à un autre et l'agrégation définitive du défunt au monde des morts²³³⁷. A l'extrême droite de la paroi gauche de la tombe n° 522 dite du Guerrier, un *kylikeion* est représenté. Un arbuste se fonde en son milieu. L'ensemble mobilier fait le lien entre la structure iconographique précédente sur laquelle il est à cheval et la scène de banquet représentée sur la paroi du fond. Le *kylikeion* est d'ailleurs toujours placé dans une position intermédiaire et agencé afin de

²³³⁵ Sur les pugilistes étrusques nous renvoyons aux travaux de Jean-Paul Thuillier : Thuillier 1985a, p. 181 et suiv. Sur leur fonction liminaire dans l'iconographie et la décoration des tombes, cf. Jannot 1984c, et Cerchiai 2003.

²³³⁶ Cf. note 2332.

²³³⁷ Ibid.

créer une transition encore les parois latérales et la paroi du fond²³³⁸. En contexte funéraire, la scène de banquet est souvent interprétée comme une allusion au monde des morts, au train de vie qui attend les défunts après leur mort. La fixation de cette scène sur la paroi du fond des tombes à partir du début du Ve siècle avant J.-C. contribue à créer un axe visuel, déjà mis en lumière pour la tombe n° 509 dite du Triclinium, de la paroi d'entrée vers la paroi du fond (ill. 52 et 53). La paroi d'entrée constituerait une sorte de seuil à la fois matériel et symbolique, puis les parois latérales mèneraient le regard vers la paroi du fond. Dans ce contexte funéraire, où les images sont destinées uniquement au mort puisqu'invisibles des vivants, elles formeraient un système symbolique. Elles seraient ainsi constituées d'éléments tirés de la vie réelle puis agencées de manière à faire sens dans un contexte funéraire et tombal. Ainsi il serait tentant de voir dans le programme iconographique de la tombe n° 522 dite du Guerrier une allusion à la transformation du défunt et à son agrégation progressive au monde des morts. La structure formée par le groupe de pugilistes renverrait à un seuil, marqué aussi par le joueur de double flûte vêtu de bleu et tourné en direction de la paroi du fond. Le bleu ferait ainsi sens. Utilisé afin d'évoquer le passage d'un état à un autre comme indiqué *supra*, sa présence auprès des pugilistes viendrait réaffirmer l'idée de passage ou de frontière entre un espace ou un état et un autre. La structure suivante composée de deux athlètes, qui s'apprêtent à lancer un javelot et un disque et qui peuvent être rapprochés des plongeurs de la tombe du Plongeur à Paestum et de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia, renverrait à une idée de saut, de chute. La présence du *kylikeion*, desserte pour ustensiles de consommation du vin, renverrait ensuite à l'arrivée du défunt et à son agrégation définitive dans le monde des morts symbolisé par le banquet²³³⁹. Par le cheminement visuel et symbolique qui s'opère dans la tombe, nous pencherions pour l'interprétation selon laquelle la tombe serait une sorte de *locus medius* réservé au mort²³⁴⁰, d'espace intermédiaire et de transformation à la fois physique et symbolique.

Ainsi, le système chromatique de l'image apparaît à la fois comme une structure indicative, distinctive et symbolique. Les teintes vont revêtir des fonctions particulières selon la construction iconographique. Le parcours visuel et symbolique identifié dans la tombe n° 522 dite du Guerrier à Tarquinia trouve déjà un parallèle dans la tombe n° 525 dite del Colle Casuccini à Chiusi dans laquelle les parois du fond et de gauche accueillent un cortège

²³³⁸ Ibid.

²³³⁹ Nous remercions ici Adriano Maggiani pour nous avoir accompagnée dans la formulation de cette hypothèse.

²³⁴⁰ Domenici 2012, p. 95 : « Si esplicita quindi la funzione della tomba come *locus medius* tra il mondo dei vivi e quello dei morti ».

composé d'un danseur armé et d'un sauteur aux haltères en phase d'échauffement²³⁴¹ précédé d'un petit joueur de double flûte pourvu d'une tunique foncée (ill. 455). Ce personnage est précédé d'une joueuse de crotales dont nous avons déjà souligné la fonction marginale et de passage²³⁴². Devant elle, un second petit joueur de flûte vêtu d'une tunique foncée avance vers un pugiliste représenté dans une attitude victorieuse. Ce dernier est précédé d'un personnage vêtu d'une tunique bleu qui arbitre un groupe de lutteurs engagés dans une prise qui fait plonger l'un des deux combattants. Dans l'utilisation symbolique de ce système chromatique, les teintes utilisées en elles-mêmes deviennent signifiantes et leur mise en alternance régulière avec d'autres dans des scènes de cortèges dansés²³⁴³, certaines scènes de banquet²³⁴⁴ ou des paysages²³⁴⁵, crée une impression de tourbillon et de va-et-vient colorés²³⁴⁶.

²³⁴¹ Cf. nos conclusions *supra* p. 748. Pour les postures, cf. notre étude typologique, et en particulier p. 239 et 310.

²³⁴² Cf. *supra* p. 861-suiv. et en particulier p. 876-suiv.

²³⁴³ Tombe n° 509 dite du Triclinium, tombe n° 507 dite des Biges, tombe n° 516 dite Querciola I, etc.

²³⁴⁴ Tombe du Petit Fronton.

²³⁴⁵ Cf. la deuxième chambre de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche ou les colonnes entre lesquelles s'apprête à passer un bateau dans la tombe n° 514 dite du Navire.

²³⁴⁶ Rajoutons que sur la paroi du fond de la tombe n° 499 dite de la Chasse et de la Pêche, le personnage qui guide la barque présente une chevelure dégarnie, un front haut et plissé, un nez fort et épaté, selon un faciès proche des figures de satyre. L'aspect particulier du personnage et sa fonction dans l'image – celle de guider une embarcation – nous conduit à nous demander s'il ne faudrait pas voir ici l'une des premières représentations de Charun qui guide l'âme des défunts dans l'au-delà.

III. D. Synthèse générale.

« Dès qu'un individu est doté d'une mission spécifique, son action se trouve ritualisée. Il en résulte que la danse revêt des caractéristiques formelles. C'est le cas, par exemple, lorsque le chaman entre en transe, dans les danses de possession où les « pas », postures et expressions faciales spécifiques signalent la personnification des différents esprits, ou encore dans les danses tournoyantes des derviches ou des hassidim, qui visent à induire un état de vertige à des fins religieuses. A différentes époques, les prêtres ont exécuté des mouvements de danse dont les configurations transmettaient une signification symbolique. Les générations successives héritent ainsi de certaines formes de danses qui font partie de leur équipement personnel »²³⁴⁷.

III.D.1. La danse dans le rituel.

L'étude de la danse en tant que rituel, menée à partir d'une analyse typologique et sérielle établie dans un premier temps, a permis de dresser quatre types de danse, rejoignant en partie la distinction établie par Platon. L'étude de ces danses a contribué à distinguer des phases, des moments, des fonctions, de s'interroger à la fois sur les lieux de la danse et sur le statut des différents acteurs, jusqu'à tenter de percevoir un « fonctionnement choréo-technique »²³⁴⁸. Les quatre types de danse déterminés présentent tous des structures propres et une gradation divergente, ce qui laisse supposer des moments d'exécution différents, que ce soit au sein d'un même rituel, comme les funérailles, ou dans des contextes différents. Toutes les danses se rejoignent constamment par leur performativité, et principalement par leur utilisation comme rite de passage et moyen de communication.

III.D.2. Bilan chronologique des postures.

Une étude chronologique des postures de danse que livre l'iconographie permet d'attester que certaines sont utilisées aux VIII^e et VII^e siècles avant J.-C. puis abandonnées, que d'autres

²³⁴⁷ Lange 2005, p. 96.

²³⁴⁸ Id., p. 100.

sont utilisées sur tout l'arc chronologique retenu, et qu'enfin un dernier groupe de postures apparaît au cours du VI^e siècle avant J.-C. et est employé durant tout le Ve siècle avant J.-C. Ces postures renvoient à des types de danse en particulier, et dans ce cadre, nous résumons comme suit nos conclusions :

- la danse liée apparaît durant tout l'arc chronologique retenu. Nous relevons cependant que la forme homérique n'apparaît qu'au début, et en particulier au début du VIII^e siècle avant J.-C., comme l'illustre le col de l'*oenochos* n° 334 attribuée au Peintre des Chevaux Allongés (ill. 208).
- les lamentations funèbres sont notées dès l'apparition de la figuration humaine. Aux VIII^e et VII^e siècles, il s'agit de figures engagées dans des gestes de lamentation disposés de manière à reproduire le rituel de la lamentation funèbre. La forme dansée apparaît sur les urnes en terre cuite provenant de la région de Chiusi et que l'urne n° 127 dite Paolozzi illustre (ill. 291). Nous notons un hiatus d'un siècle environ avant que les lamentations ne soient de nouveau représentées²³⁴⁹. Elles prennent alors dans les reliefs de Chiusi systématiquement une forme dansée, et apparaissent de manière plus ponctuelle dans la peinture tarquinienne. L'originalité étrusque des lamentations funèbres tient à la présence des individus masculins engagés à côté des personnages féminins.
- les danses de combat présentent deux formes dès le VIII^e siècle avant J.-C. : l'une orgiastique, la seconde en cortège. Ces formes perdurent jusqu'à la fin de l'arc chronologique retenu. Cependant nous notons, de même que pour les lamentations funèbres, un hiatus d'un siècle, avant qu'au VI^e siècle n'apparaissent d'autres formes comme la pyrrhique. Cette dernière est importée de Grèce mais adaptée aux pratiques rituelles étrusques. Se développe aussi à partir du VI^e siècle avant J.-C. les formes sportives de combat, et se développent les combats rituels et fictifs, ceci dans un contexte de concurrence entre familles importantes.
- les danses orgiastiques sont notées dans l'image essentiellement à partir du VI^e siècle avant J.-C., ce qui n'induit pas nécessairement leur absence aux siècles précédents dans les pratiques étrusques. Nous relevons que les formes grecques sont très présentes, tel que le *komos*, qui est en revanche adapté dans une iconographie à destination rituelle et communément funéraire. Des formes

²³⁴⁹ Hiatus que note aussi Laurel Taylor dans la représentation des lamentations funèbres en Etrurie. Cf. Taylor 2011 et Taylor 2014.

masculines et féminines, sur le modèle mystérique grec, sont importées, mais elles sont intégrées dans des rituels de mariage. La mixité de certaines formes constituent une adaptation tout à fait locale, mais fait écho aux scènes satyresques dans lesquels satyres et ménades sont engagés dans des gestes de séduction – ou de répulsion. Parmi ces danses orgiastiques, nous relevons des formes inédites, telles que la danse au candélabre.

III.D.3. Adaptations visuelles au prisme de la sémantique de l'image.

Une mise en série des postures étrusques avec celles issues de l'iconographie grecque a permis de relever quelles étaient les postures étrusques issues de modèles grecs et celles qui au contraire s'en éloignaient. Il s'avère que, à partir du VI^e siècle avant J.-C. et comme l'écriture étrusque, le répertoire étrusque de la danse a puisé un certain nombre de postures dans l'iconographie grecque qui ont été agencé dans le système de l'image en vue de faire sens. Les postures manquantes dans la sémantique de l'image ont alors été élaborées par les imagiers étrusques. Toutes les postures grecques n'ont pas été reprises, seules celles qui permettaient de répondre aux besoins sémantiques étrusques. Sur ce point, l'étude de la tombe n° 509 dite du Triclinium à Tarquinia est relevante (ill. 52 et 53).

Les danseurs se déploient sur les parois latérales de la tombe, tandis que la paroi d'entrée accueille deux cavaliers orientés vers la porte d'accès. La paroi du fond accueille enfin une scène de banquet. La scène de danse sur les parois latérales se dirige ainsi, et de par le traitement des différents acteurs, de la paroi d'entrée à la paroi du fond. Les musiciens masculins présents sur les parois gauche et droite sont très courants dans l'iconographie du Ve siècle, à Athènes, et dans la production à figures rouges, et notamment dans la production d'Euphronios. Les figures de danseurs présentent en revanche des variations. Le personnage masculin représenté sur la paroi de droite renvoie à des modèles connus dans les scènes de *komos* humain, et dont on retrouve un modèle très proche par exemple sur une coupe à figures noires du peintre de Thalia (ill. 678). En revanche, le personnage masculin sur la paroi opposée s'éloigne tout à fait des modèles grecs. Les deux membres supérieurs sont levés, les mains portées à hauteur de la tête, l'une dirigée vers le haut, la seconde dirigée vers le bas, selon un schéma diffusé dans l'iconographie étrusque de la danse essentiellement au Ve siècle avant J.-C., à Tarquinia, dans la production de céramiques et dans la peinture funéraire pariétale, ceci entre 500 et 475 avant J.-C., mais aussi à Vulci et en particulier dans la

production de bronzes, et enfin à Chiusi où les pas sont toutefois moins orgiastiques que dans le sud de l'Etrurie tyrrhénienne.

Les figures féminines présentent des divergences semblables. Le personnage à droite sur la paroi gauche ramène sa main gauche près de la tête et étend en arrière sa main droite. La posture est connue dans l'iconographie grecque, mais elle apparaît dans les scènes de thiasé dionysiaque, et il est effectué par les ménades, qui sont assaillies par les satyres. La posture est ainsi établie dans la production attique du Ve siècle (ill. 680). Le second personnage situé au centre de la même paroi se retrouve aussi dans l'iconographie des ménades. La position générale du corps, en torsion, ainsi que celle des membres supérieurs et des mains (tout ceci représenté déplié – la torsion du membre supérieur, du poignet et de la main invite à voir le membre supérieur devant le buste) donne l'impression d'un mouvement tournant sur soi-même. Le troisième personnage s'éloigne en revanche des modèles grecs. Il est représenté comme s'il s'apprêtait à se couronner, à l'image des convives allongés, dans les scènes de banquet.

Sur la paroi droite, le personnage féminin à gauche reprend une posture largement diffusée dans l'iconographie du Ve siècle avant J.-C., que ce soit dans celle des ménades, ou celle des komastes masculins. Le personnage en revanche diverge, par le vêtement qu'il porte et qui le distingue clairement des autres danseuses : il porte une longue tunique sur laquelle est placée une tunique plus courte, très proche du corps. La longue tunique est d'ordinaire ornée de motifs floraux tandis que celle plus courte est de teinte foncée, généralement rouge, avec des liserés de teinte différente, rouge clair ou bleu. Cette casaque est sans manches, laissant ainsi dépasser celles de la longue tunique²³⁵⁰. Comme nous l'avons déjà remarqué, cette figure n'apparaît pas seulement dans les scènes de danse orgiastique, mais aussi dans des scènes athlétiques et alors jointe à un danseur armé. Dans ce cadre, la figure avait comme fonction d'augmenter la tension et le suspens. Sa présence dans les scènes de danse aurait eu probablement le même objectif : celui d'amplifier l'ivresse qui marquait l'exécution des danses orgiastiques et d'accompagner le passage d'individus d'un état à un autre, se positionnant ainsi comme une figure d'*entre-deux*.

²³⁵⁰ Un manteau, dans de rares cas, pourra être ajouté à la tenue. Voir par exemple la joueuse de crotales dans la tombe n° 525 dite del Colle Casuccini à Chiusi : Steingraber 2006, p. 122. Voir aussi dans la base de données ICAR : <http://www.mae.u-paris10.fr/icar/support.php?idsupport=CHIU67>

Le personnage féminin au centre de la même paroi présente des parallèles dans les scènes de course, ce qui cohérent si l'on considère que la danse était appréhendée comme une mise en mouvement du corps, comme le sport, la course, ou le combat. Chez Athénée, le terme de « ορχουμαι », que l'on traduit par danser, mais dont la définition serait plutôt « s'agiter en rythme », est en effet utilisé à la fois pour le sport, la danse ou le combat. Enfin, le personnage féminin positionné à l'extrême droite sur la même paroi présente des parallèles avec des scènes de thiasse dionysiaque et de culte dionysiaque. Cependant la construction générale du corps est exceptionnelle dans l'iconographie étrusque. Elle n'est relevée que dans cette tombe. Le corps présente une distorsion importante afin de suggérer le mouvement tournant et orgiastique. Ainsi, le pied porté en avant passe au-dessus de celui qui forme appui, ce qui indique un tournoiement important et un mouvement très vif. De même, la tête est rejetée en arrière tandis qu'un membre supérieur l'entoure.

La mise en série révèle que la comparaison avec l'iconographie grecque s'impose pour beaucoup de postures, cependant les imagiers sélectionnent et agencent selon une disposition qui s'éloigne en revanche de l'iconographie grecque et s'adapte aux pratiques étrusques de l'image. Les postures sont ici, pour les personnages masculins, inspirées du *komos* grec de citoyens, du moins dans cette tombe en particulier, mais dans d'autres exemples les imagiers puiseront leurs modèles parmi les postures issues de l'iconographie grecque des satyres. Il y a donc des choix opérés de manière très délibérée par les imagiers. Et pour les personnages féminins, l'inspiration se trouverait plutôt dans les scènes de thiasse dionysiaque. L'image devient ainsi une sorte de combinaison de motifs au profit de la sémantique de l'image.

Aux postures s'ajoute aussi le traitement du manteau. Celui-ci apparaît de trois manières différentes qui permettent de noter une gradation. Ainsi, alors que tous les personnages sont engagés dans une phase finale de la danse, le traitement du vêtement renvoie au contraire à la gradation opérée et qui détermine les postures dans lesquelles l'ensemble des personnes est représenté. L'agencement des figures enfin répond à la sémantique de l'image. Mario Torelli a relevé les jeux d'axe visuel qui existaient dans les tombes tarquiniennes. Il apparaît ainsi que les scènes de danse sur les parois latérales convergent de la paroi d'entrée, seuil de la tombe, vers la paroi du fond, représentation symbolique de l'agrégation du défunt. La présence du personnage féminin à gauche sur la paroi gauche de la tombe doit retenir notre attention. En effet, il entre ostensiblement dans la danse, se couronnant et s'agrégeant ainsi aux danseurs, mais porte encore le regard vers la paroi d'entrée. S'agit-il ainsi de la défunte

qui est accompagnée, dans son dernier voyage, vers le banquet des Bienheureux ? Dans ce cadre, l'iconographie, de type dionysiaque, serait féminine. Dans d'autres tombes, l'iconographie serait plutôt masculine, comme dans la tombe des Augures ou le modèle héracléen et l'athlétisme est très présent²³⁵¹.

Ainsi, en contexte étrusque, à partir de 480 avant J.-C. environ, le *komos* devient parfaitement mixte, alors que le *komos* grec est exclusivement masculin (les femmes qui apparaissent n'ayant vraisemblablement qu'un rôle instrumental). L'image là encore est adaptée aux pratiques étrusques puisque les femmes participaient avec les hommes à la consommation du vin²³⁵². Avant 480, les femmes sont soit absentes, soit leur nombre est très restreint (à un personnage généralement) et elles sont alors pourvues d'un rôle particulier. A partir de 480, l'alternance entre les personnages masculins et féminins est régulière. La couleur vient renforcer cette mixité. Les hommes sont caractérisés par un manteau bleu, les femmes par un manteau rouge. L'alternance des teintes fait écho à l'alternance des corps.

III.D.4. Variations rituelles en Italie préromaine.

Les paramètres régionaux ont été déterminants dans la diffusion de l'ensemble des danses en Italie préromaine. Nous relevons ainsi que certaines formes de danses étaient particulièrement présentes dans des zones spécifiques, mais qui vont en revanche être tout à fait absentes dans d'autres. Ces paramètres sont déterminés aussi par les contacts entretenus que ce soit avec le bassin méditerranéen, ou en Italie préromaine même entre l'Etrurie tyrrhénienne et ses zones d'influence. Nous résumons comme suit nos conclusions à partir des différents types de danse :

- les danses de liaison apparaissent en Etrurie tyrrhénienne uniquement, que ce soit en Etrurie du sud ou intérieure. Les formes homériques et sacrificielles sont notées uniquement à Cerveteri.
- les danses de lamentation apparaissent essentiellement en Etrurie tyrrhénienne. Les premières formes sont notées dans des zones côtières : Cerveteri, Vetulonia, Populonia. L'exemple de la pyxide A n° 117 de la Pania, en Etrurie intérieure, est un objet d'importation. Au VI^e siècle avant J.-C., les formes dansées de

²³⁵¹ Ce qui rejoindrait les travaux de Bruno D'Agostino à partir de l'iconographie des reliefs de Chiusi. Cf. D'Agostino 1989.

²³⁵² Heurgon 1961a, Rallo 1989a, Rallo 2000, ou Amann 2000 et Bartoloni 2000a.

lamentation se développent particulièrement en Etrurie intérieure, et en premier lieu dans la zone de Chiusi. Nous notons des apparitions ponctuelles en Etrurie tyrrhénienne du sud, à Tarquinia principalement, sans développement systématique comme à Chiusi. Le thème de l'exposition du défunt est particulièrement présent à Chiusi. Il apparaît une fois à Tarquinia – sous l'influence de Chiusi ? Ces scènes tendent à disparaître vers le milieu du Ve siècle avant J.-C. Doit-on comprendre la disparition de ces dernières au prisme des lois de Solon votées au même moment à Athènes, et celle des XII Tables à Rome qui limitent le luxe des funérailles, et de fait limitent les lamentations funèbres ?²³⁵³

- les danses de combat sont particulièrement représentées dans le sud de l'Etrurie tyrrhénienne : Tarquinia, Vulci, Cerveteri. Les premières scènes se situent en Etrurie intérieure et seraient liés à des rites de type agraire. C'est à partir du VIe siècle avant J.-C. que, sous l'influence des échanges avec le bassin méditerranéen, l'image de la danse armée se métisse. Son développement se situe alors en Etrurie du sud. Nous notons des formes proches de celles que nous rencontrons dans l'iconographie grecque, et des formes plus locales. L'image de la pyrrhique est adaptée aux pratiques rituelles étrusques. Certaines danses sont menées avec des boucliers échancrés permettant d'entrevoir peut-être les prémices de danses saliennes. Le développement de ces scènes est liée à un développement guerrier en Etrurie, adapté des cités grecques, et dans un contexte de luttes familiales pour l'obtention du pouvoir.
- les danses orgiastiques connaissent un développement dans toute l'Etrurie : tyrrhénienne, mais aussi dans ses zones d'influences. Nous relevons toutefois des particularités. Le *komos* grec est attesté principalement dans le sud de l'Etrurie tyrrhénienne : à Tarquinia ou Cerveteri. Les formes genrées sont attestées dans toute l'Etrurie tyrrhénienne, que ce soit dans le sud ou en Etrurie intérieure. Nous notons une présence importante des joueurs de crotales en Etrurie padane (Bologne, Spina), ainsi qu'en Etrurie tyrrhénienne méridionale (Tarquinia, Vulci, Cerveteri). Les joueuses de crotales apparaissent principalement, en Etrurie tyrrhénienne intérieure, dans les scènes de danse armée. Les formes les plus marginales de danses orgiastiques sont notées dans le sud de l'Etrurie

²³⁵³ C'est en effet le caractère excessif et ostentatoire des lamentations qui sera maintes fois combattu. Cf. Bruit Zaidman 2005, p. 25-27 et De Martino 1955, p. 15-16 et p. 18-20. La dixième table des Lois des XII Tables était relative au traitement du mort et aux funérailles, et semble avoir repris finalement le texte athénien. Cf. Ampolo 1984, p. 81-suiv. et Cordano 1980, p. 186-suiv.

tyrrhénienne, tel qu'à Tarquinia, et dans ses zones d'influence, comme à Acquarossa. Les formes détournées, comme le jeu du kottabe, sont notées uniquement à Tarquinia, puis en Campanie. De manière générale, les danses orgiastiques apparaissent beaucoup extraverties, et avec des formes extrêmes – défécation, scènes de coïts multiples – en Etrurie tyrrhénienne méridionale. Le développement de ces formes, et l'importance accordée à certains acteurs en particulier – comme les joueurs de crotales, ou les personnages féminins porteurs d'un bonnet conique – constituent des adaptations qui répondent aux différentes nécessités rituelles étrusques que nous avons tenté de relever.

CONCLUSION

De l'utilisation rituelle de l'image étrusque de la danse au geste cérémoniel en Italie préromaine.

1. Objectifs préliminaires de l'étude.

La présente étude a été menée dans l'objectif d'offrir, dans un premier temps, une définition du corps en mouvement dans l'image et en particulier de l'image de la danse étrusque. Dans ce cadre, il s'agissait de distinguer ce qui, dans l'image, permettait de différencier les scènes de danse des scènes de sport et de combat guerrier, mais aussi de les rapprocher. Le terme de danse a ainsi été appréhendé au sens de performance, d'évènement, de réalisation d'un acte de mouvement corporel avec rendement exceptionnel et mise en œuvre effective. D'un point de vue méthodologique, toutes les représentations de corps en mouvement ont ainsi été prises en compte dans un premier temps, avant, dans un second temps, de les classer et d'établir des critères de définition précis selon qu'il s'agit de ce que nous pouvons identifier, à partir des postures et des gestes, comme une scène de danse, de sport ou de combat guerrier. Nous avons vu que certaines scènes restaient encore inclassables, ce qui nous a amené à les appréhender au prisme de la conception grecque du mouvement.

Il s'agissait dans une seconde partie de procéder à une analyse typologique et sérielle, ceci en vue d'identifier les lieux de la danse, les différents acteurs, leurs postures et leurs gestes mais aussi de comprendre l'utilisation étrusque de l'image de la danse. Ce point visait la décomposition de l'image par la séparation des différents éléments visuels qui la composent. Pour ce faire, et à partir de critères « morpho-iconiques », nous nous sommes concentrée à définir, par l'étude de la *façade personnelle*, telle que l'entend Erwin Goffman, les types de vêtement revêtus et autres accessoires tenus. Dans un second temps, l'étude des gestes et des postures a permis de dresser le répertoire étrusque et visuel de la danse. Elle a mis en lumière un système graduel de posture. L'intégration des avancées en matière d'étude de la gestuelle a contribué à distinguer des *schemata*, et ainsi des types de danse et des moments à l'intérieur de ces types. Enfin, l'étude du *décor* a permis de caractériser l'ensemble des accessoires qui figuraient le lieu de la danse, et en particulier les éléments qui servaient à composer cet ensemble. Ainsi, notre analyse typologique a été nourrie par les travaux anthropologiques menés sur le corps, ses techniques et ses représentations, ainsi que sur le geste et sa représentation. Et elle a été encadrée par ceux d'Erving Goffman, menés en 1953 sur la mise en scène de la vie quotidienne.

Dans une troisième partie enfin, il s'agissait de s'interroger sur la structure du rituel étrusque et de comprendre l'implication de la danse dans les pratiques rituelles de l'Italie préromaine. Il s'agissait aussi de replacer les données dans une perspective sémioticienne de l'étude de l'image. Dans ce cadre, l'application de l'approche structurale de l'image de la danse par une analyse typologique et sérielle a permis l'étude des rapports et des relations qui pouvaient exister au sein des images. Loin de considérer des dernières comme une reproduction photographique de mouvements et d'objets, mais plutôt comme une combinaison et un agencement de signes visuels qui laissent entrevoir dans certains cas des enchaînements qui nous incitent alors à proposer des restitutions de rituels et de certaines de leurs phases.

2. Résultats obtenus.

La présente étude a permis de distinguer les différents types de la danse étrusque et d'en proposer une définition. Par une approche anthropo-iconologique dictée par les sources disponibles et le thème retenu, nous avons étudié l'implication des types de danses au sein des pratiques rituelles en Italie préromaine, et ce du VIII^e au Ve siècle avant J.-C. La construction de l'image de la danse a enfin conduit à s'arrêter sur l'utilisation étrusque de cette image dans le cadre des pratiques rituelles. Cette orientation et la thématique retenue a permis de formuler des interprétations tout à fait nouvelles qui contribuent à offrir un nouvel éclairage sur la question du rituel en Italie préromaine.

L'analyse typologique a permis de relever une grammaire visuelle qui contribue à la compréhension de la sémantique des images étrusques, mais qui participent aussi à la définition même de l'image étrusque. Il est alors possible de revenir sur certains objets dont aujourd'hui le lieu de production est encore mal assuré, et de déterminer avec certitude leur origine étrusque. L'approche sémioticienne de l'image a enfin permis de replacer l'analyse morphologique de la danse au prisme de la dimension visuelle de cette dernière et du médium sur lequel elle apparaissait. Nous avons relevé que l'agencement des images répondait à un système signifiant et adapté au contexte dans lequel elles apparaissaient. L'analyse et la restitution du rituel étrusque de la danse, de la compréhension de la danse au sein des pratiques rituelles étrusques, et l'étude de la mise en image de ce même rituel, a permis de mettre en lumière que l'agencement de l'image était déterminé par la structure du rituel représenté, mais aussi par l'utilisation rituelle de l'image selon son contexte d'apparition. Il est difficile d'affirmer avec conviction que les danses représentées étaient toutes réellement

pratiquées par les Etrusques. Nous pouvons cependant affirmer que l'étude de l'agencement de la danse dans l'image et de celui de l'image de la danse dans un espace donné répond de toute évidence à des considérations d'ordre rituel. Ainsi, dans un contexte funéraire, l'image répond aux croyances eschatologiques étrusques. L'étude de ces mêmes images en contexte d'habitat révèle une construction analogue, des postures et des scènes semblables. Dans ce sens, il est possible d'affirmer que, vectrice de représentations graduelles et de rites de passage, l'image devient elle-même un outil propitiatoire de passage.

3. Perspectives. Etude du geste cérémoniel en Italie préromaine.

L'importance accordée à la gestuelle dans les représentations étrusques de danse, que relève aussi Marie-Hélène Garelli et oppose à celle, absente ou plus mesurée, grecque²³⁵⁴, invite à en entreprendre une étude d'ampleur. L'étude de la danse étrusque a permis de révéler l'importance accordée au geste au travers des sources iconographiques. Ce dernier doit être appréhendé comme un *schema*, à savoir un signe. Le principe même de sa représentation et de sa visualité le rend signifiant et porteur de sens. C'est sur le fonctionnement et le système de l'image, comparée à un langage, que nous avons mis l'accent. Dans ce cadre, le geste apparaît comme un élément clé de l'« image-discours ». La construction visuelle des gestes concourt à les rendre porteurs de sens et signifiants. Notre travail a de plus démontré l'importance accordée au corps en tant que médium et aux gestes comme actes rituels, symboliques et efficaces.

La question de la gestuelle doit être embrassée de manière large et replacer dans le cadre du rituel préromain. Il s'agit d'articuler une nouvelle réflexion autour de la question des gestes cérémoniels en Italie préromaine, à savoir les attitudes, postures et actions motrices codifiées qui accompagnent, marquent le rituel étrusco-latin et fondent des systèmes de cour.

La rareté de sources textuelles directes et compréhensibles nous conduit à privilégier, là encore, les sources iconographiques et archéologiques, et ainsi à se concentrer sur le système des gestes cérémoniels. L'étude des sources archéologiques peut contribuer à comprendre les gestes afférents aux objets rituels qui nous sont parvenus. Dans ce cadre, il faut alors parler de praxèmes et d'action motrice déterminés par la manipulation d'objets donnés. Les sources

²³⁵⁴ Garelli 2007, p. 38.

iconographiques permettent de dresser le répertoire de l'ensemble des gestes rituels, en plus de ceux relevés dans les scènes de danse, à savoir les gestèmes ou *schemata*, qui viennent compléter les praxèmes et permettre d'entrevoir la dimension discursive que peut prendre le geste cérémoniel et le système dans lequel il s'insère. Il faut distinguer en effet le geste comme *schema*, ou gestème, et les praxèmes. Les gestèmes sont des constructions visuelles et signifiantes. Selon Pierre Parlebas, théoricien de la praxéologie motrice, ils correspondent aux attitudes, aux gestes, aux expressions qui accompagnent le discours. Ils sont purement conventionnels et se juxtaposent à l'action. Ils ne participent pas directement à la réalisation d'un acte. Dans l'image, et comme Maria Luisa Catoni l'a remarquablement mis en lumière²³⁵⁵, ces *schemata* – ou gestèmes selon Pierre Parlebas – sont fondamentalement expressifs. Ils constituent un langage corporel et une communication non verbale. L'intérêt doit être de mettre en relation le geste iconique et le geste archéologique, à savoir les gestèmes, ou *schemata*, et les praxèmes, ceci afin de dresser la logique interne aux cérémonies préromaines et les réseaux d'échanges et de relation qui s'y engagent.

L'utilisation d'ustensiles implique en effet une gestuelle et une manipulation déterminées par la forme même des objets et par le contexte dans lequel ils sont utilisés. Dans ce cadre, le croisement de méthodes et l'introduction de sciences auxiliaires s'imposent. Il s'agit de soulever la question des gestes que peuvent générer des objets rituels donnés, mais aussi les interactions qu'ils peuvent créer entre plusieurs individus, la place qu'ils occupaient dans le maillage social, les échanges et le système de cour.

La praxéologie motrice apparaît comme un outil potentiel dans l'étude de l'archéologie du geste cérémoniel. Théorisée dans les années 1980 par Pierre Parlebas²³⁵⁶, elle est l'étude de l'action motrice. Enrichie par la logique, la sociométrie, la sémiotique et la linguistique, elle vise à formaliser les conduites. L'objectif est ainsi d'étudier les tactiques et techniques du corps, et de prendre en considération les mécanismes de prise de décision ou « sémioteurs », de rapporter la nature des interactions motrices et des réseaux de communication mis en jeu. Il est aussi possible de comprendre les conditions sociales de production de l'action motrice. Pierre Parlebas propose une classification des actions du corps selon trois critères : la présence d'un partenaire, celle d'un adversaire, et l'incertitude liée à l'environnement de l'action. Deux points sont soulevés : la « psychomotricité », ce qui renvoie à l'action effectuée

²³⁵⁵ Cf. Catoni 2005.

²³⁵⁶ Parlebas 1981. Cf. aussi Parlebas 1999.

seule, et la « motricité sociale », à savoir l'action menée avec plusieurs acteurs. En étudiant le sport en particulier pour son champ d'étude, Pierre Parlebas met au jour les unités sémiotiques de base du fonctionnement de tout jeu sportif, et de tout mouvement. Ces unités sémiotiques reposent sur un code sémiotique, considéré comme « le système de signes et de leurs combinaisons produit et/ou interprété par les sujets agissants ». On peut distinguer deux types de codes sémiotiques : les gestèmes et les praxèmes. Les gestèmes correspondent aux attitudes, gestes, mimiques qui sont accomplis dans le but de transmettre soit une demande, soit une indication, soit une injonction tactique ou relationnelle par simple substitution à la parole. Ils sont ainsi purement conventionnels et se surajoutent à l'action mais ne participent pas directement à la réalisation motrice et à la réalisation de la tâche. Les praxèmes en revanche sont indissociables de l'action elle-même. Cette action est ainsi appréhendée comme la « conduite motrice d'un joueur interprétée comme un signe dont le signifiant est le comportement observable et le signifié le projet tactique correspondant tel qu'il a été perçu ». C'est l'unité sémiotique de base.

Dans le cadre d'une étude de l'action cérémonielle à partir de l'objet archéologique, l'apport de la praxéologie motrice doit permettre de restituer ce que Pierre Parlebas définit comme les praxèmes. Dans un contexte archéologique, les gestèmes ne sont plus perceptibles puisqu'ils sont parallèles à l'action et propres à chaque acteur. Seule l'unité sémiotique de base peut être perçue, et ce en restituant la gestuelle que la manipulation d'un objet implique. Dans cette perspective, la dimension même de ce dernier doit être prise en considération, tels que son poids et sa forme. Cette méthode d'analyse, inédite pour l'Antiquité méditerranéenne – l'école anglo-saxonne de Préhistoire utilise régulièrement les sciences de la motricité humaine –, vise la restitution de la logique interne de ces objets, mais aussi la « gestualité », le système cérémoniel et le réseau de rôles dans lesquels ils étaient insérés. L'absence de sources littéraires décisives et directes pour la période et le domaine géographique délimités invite en effet à introduire des méthodes d'analyse alternatives.

Abbréviations bibliographiques

AA : Archäologischer Anzeiger

ABSA : The Annual of the British School at Athens. Athènes-Londres. British School at Athens.

AC : L'Antiquité Classique.

A.E.S.C. : Annales. Economies, sociétés, civilisations.

AION(archeo) : Annali di archeologia e storia antica. Naples : Istituto Universitario Orientale di Napoli.

AJA : American Journal of Archaeology.

AnnPerugia : Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Perugia.

AnnSiena : Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Siena.

ARID : Analecta Romana Instituti Danici

AW : Antike Welt : Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte.

AZ : Archaeologische Zeitung

BA : Bollettino d'arte

BAB : Bulletin Antieke Beschaving

B.A.R. : British Archaeological Reports.

BCH : Bulletin de Correspondance Hellénique.

BICS : Bulletin of the Institute of Classical Studies. Université de Londres.

BIHBR : Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome.

BMMP : Bollettino dei Monumenti, musei e gallerie pontificie. Rome : Libreria Ed. Vaticana.

CRAI : Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres.

CuadRom : Cuadernos de trabajos de la Escuela Española de historia y arqueología en Roma.

DdA : Dialoghi di Archeologia

DHA : Dialogues d'histoire ancienne

JDAI : Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts

JHS : Journal of Hellenistic Studies.

MAAR : Memoirs of the American Academy in Rome, Ann Arbor (Michigan).

MEFRA : Mélanges de l'Ecole française. Antiquité.

MDAI(R) : Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung.

MonPiot : Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot.

NS : Notizie degli Scavi

NSA : Notizie degli scavi di Antichità

NSB : Notizie Archeologiche Bergomensi

ÖJh : Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Instituts in Wien.

PP : La Parola del passato : rivista di studi antichi. Naples : Macchiaroli.

QUCC : Quaderni urbinati di cultura classica. Pise : Serra.

RA : Revue Archéologique

RdA : Rivista di Archeologia

REA : Revue des études anciennes.

REG : Revue des Etudes Grecques

REL : Latomus. Revue des études latines.

RHR : Revue de l'histoire des Religions

RIA : Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte. Rome : L'Erma di Bretschneider.

SE : Studi Etruschi

SMSR : Studi e materiali di storia delle religioni. L'Aquila : Japadre.

AA.VV. 2015 : *Les Etrusques en toutes lettres. Écriture et société dans l'Italie antique. Catalogue de l'exposition Louvre-Lens et Cortone*, Milan, 2015.

AA.VV. 2013 : *Les Etrusques et la Méditerranée. La cité de Cerveteri. Catalogue de l'exposition. Lens, musée du Louvre-Lens, 5 décembre 2013-10 mars 2014, Rome, Palais des Expositions, 14 avril-20 juillet 2014*, Paris, 2013.

AA.VV. 2009 : *Isadora Duncan, une sculpture vivante*, Paris, 2009.

AA.VV. 2006 : AA.VV., *I Principi Etruschi di Murlo. La committenza aristocratica nei reperti archeologici del Museo di Poggio Civitate*, Lugano, 2006.

AA.VV. 2003 : *Rassegna di studi del Civico Museo archeologico e del Civico Gabinetto numismatico di Milano. Supplemento*, Milan, 2003.

AA.VV. 1998 : *Histoire de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris : Centre de ressources musique et danse, 1998.

AA.VV. 1996a : *La collezione Casuccini, 2, ceramica attica, ceramica etrusca, ceramica falisca*, Rome, 1996.

AA.VV. 1996b : *Marey-Muybridge, pionniers du cinéma : actes du colloque. Rencontre Beaune-Staford, 19 mai 1995, Palais des Congrès, Beaune, Dijon*, 1996.

AA.VV. 1995 : AA.VV., *Antiken Kulturen. Orient, Ägypten, Griechenland, Etrurien, Rom und Byzanz. Führer durch die Antiken sammlungen. Badisches Landesmuseum Karlsruhe*, Karlsruhe, 1995.

AA.VV. 1994 : *Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano, Supplemento*, Milan, 1994.

AA.VV. 1992 : *Les Etrusques et l'Europe*, Paris, 1992.

AA.VV. 1991 : *Handbook of the Cleveland museum of art*, Cleveland, 1991.

AA.VV. 1990a : *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au Ve siècle av. J.-C. Actes de la table ronde organisée par l'Ecole française de Rome et l'Unité de recherches étrusco-italiques associée au CNRS (UA1132), Rome, 19-21 novembre 1987*, Rome, 1990.

AA.VV. 1990b : *Euphronios, peintre à Athènes au VIe siècle avant J.-C. [catalogue de l'exposition du Musée du Louvre, 18 septembre-31 décembre 1990]*, Paris, 1990.

AA.VV. 1988 : *Antikenmuseum Berlin. Die ausgestellten Werke*, Berlin, 1988.

AA.VV. 1987 : *L'Alimentazione nel mondo antico. Gli Etruschi [exposition à Viterbe, Rocca Alborno, 1987]*, Rome, 1987.

AA.VV. 1986a : *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde : Rome, 24-25 mai 1984*, Rome, 1986.

AA.VV. 1986b : *Pittura etrusca. Disegni e documenti del XIX secolo dall'Archivio dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma*, Rome, 1986.

AA.VV. 1984a : *Cento preziosi etruschi : catalogo della mostra dal 7 settembre 1984 - Centro affari e promozioni, dal 20 ottobre 1984 - Anfiteatro romano, Arezzo, Arezzo*, 1984.

AA.VV. 1984b : *La cité des images : religion et société en Grèce antique [exposition organisée par l'Institut d'archéologie et d'histoire ancienne, Lausanne et le Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes, Paris]*, Paris, 1984.

AA.VV. 1983 : *Catalogue topographique. V. Italie. I. Rome, Musée national étrusque de Villa Giulia*, Paris, 1983.

AA.VV. 1982 : G. Mansuelli, A. M. Brizzolara, S. De Maria, G. Sassatelli et D. Vitali, *Guida alla città etrusca e al museo di Marzabotto*, Bologne, 1982.

AA.VV. 1981 : *Schriften des Deutschen Archäologen-Verbandes V, Die Aufnahme fremder Kultureinflüsse in Etrurien und das Problem des Retardierens in der etruskischen Kunst, Mannheim, 8.-10.2.1980, Mannheim*, 1981.

AA.VV. 1980 : *Prima Italia : Arts italiques du premier millénaire avant J.-C. [Europalia 80, Belgique, 5 novembre 1980 - 4 janvier 1981]*, Bruxelles, 1980.

AA.VV. 1977 : *Le monde étrusque, catalogue de l'exposition, Marseille, Musée Borély, 1977-1978*, Marseille, 1977.

AA. VV. 1976a : *Civiltà del Lazio primitivo (mostra al Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1976)*, Rome, 1976.

AA.VV. 1976b : *Griekse, Etruskische en Romeinse kunst, Amsterdam, Allard Pierson Museum, Culemborg*, 1976.

AA.VV. 1973 : *Ancient Art in the Virginia Museum*, Richmond, 1973.

AA.VV. 1971 : *Nuove letture di monumenti etruschi dopo il restauro*, Florence, 1971.

AA.VV. 1956 : *Kunst und Leben der Etrusker [catalogue de l'exposition à Cologne, 29 avril-15 juillet 1956]*, Cologne, 1956.

AA.VV. 1955 : *L'Art des Etrusques*, Paris, 1955.

AA.VV. 1832 : *Etrusco Museo Chiusino dai suoi possessori pubblicato con aggiunta di alcuni ragionamenti del prof. D. Valeriani con brevi esposizioni del cav. F. Inghirami e colle iscrizioni etrusche interpretate*, Fiesole, 1832-33.

Adam 1995a : A.-M. Adam, « Aspects de l'iconographie des cavaliers en Etrurie du VIe au IVe siècle avant J.C. : représentation et idéologie », in *MEFRA*, 107, 1995, p. 71-96.

Adam 1995b : A.-M. Adam, « A propos de quelques récipients du service funéraire étrusques (VIe-IVe siècle avant J.-C.), in *REA*, 97, 1, 1995, p. 103-113.

Adam 1993 : A.-M. Adam, « Les jeux, la chasse et la guerre : la Tombe Querciola I de Tarquinia », in Thuillier 1993a, p. 69-95.

Adam 1990 : A.-M. Adam, « Végétation et paysage dans la peinture funéraire étrusque », in *Ktéma*, 15, 1990, p. 143-150.

Adam 1984 : A.-M. Adam, *Bronzes étrusques et italiques*, Paris, 1984.

Adam 1980 : A.-M. Adam, « Bronzes campaniens du Ve siècle avant J.-C. », in *MEFRA*, 92-2, 1980, p. 641-679.

Adam 1978 : L. Adam, *Orientalizing sculpture in soft limestone from Crete and Mainland Greece. B.A.R. Supplementary Series. 42*, Oxford, 1978.

Adam-Rouveret 1990 : A.-M. Adam, A. Rouveret, « Les cités étrusques et la guerre au Ve siècle avant notre ère », in AA.VV. 1990a, p. 327-356.

Adam-Rouveret 1986 : A.-M. Adam, A. Rouveret (éd.), *Guerre et sociétés en Italie (Ve-IVe siècle av. J.-C.) : les indices fournis par l'armement et les techniques de combat*, Paris, 1986.

Adembri 2006 : B. Adembri (dir.), *AEIMNHΣTOΣ. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, Florence, 2006.

Adinolfi-Carmagnola-Cataldi 2005 : G. Adinolfi, R. Carmagnola, M. Cataldi, « La Tomba dei Demoni Azzurri : le pitture », in Gilotta 2005, p. 45-56.

D'Agostino 1993 : B. D'Agostino, « Per una lettura iconografica delle immagini etrusche: la Tomba della Scimmia », in Maetzke 1993, p. 193-202 [id. in D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 41-50].

D'Agostino 1991 : B. D'Agostino, « Dal palazzo alla tomba », *Archeologia Classica*, 48, 1991, p. 223-235 (id. in D'Agostino-Cerchiai 1999, p. 3-12).

D'Agostino 1990 : B. D'Agostino, « Military organisation and social structure in archaic Etruria », in Murray-Price 1990, p. 59-82.

D'Agostino 1989 : B. D'Agostino, « Image and Society in Archaic Etruria », *Journal of Roman Studies*, 79, 1989, p. 1-10.

D'Agostino 1988 : B. D'Agostino, « Le immagini e la società in Etruria arcaica », in *AION(archeo)*, X, 1988, p. 217-225 (id. in D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 31-39).

D'Agostino 1987 : B. D'Agostino, « Achille et Troïlos : images, textes et assonances », in Détiéne *et al.* 1987, p. 145-154.

D'Agostino 1983 : B. D'Agostino, « L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica », in *Prospettiva*, 32, 1983, p. 2-12 [id. in Bérard-Bron-Pomari 1987, p. 213-220 ; id. in D'Agostino-Cerchiali 1999, p. 13-30].

D'Agostino 1977 : B. D'Agostino, « Grecs et « indigènes » sur la côte Tyrrhénienne au VIIe siècle : transmission des idéologies entre élites sociales », in *A.E.S.C.*, 1, 1977, p. 3-20.

D'Agostino-Cerchiali 1999a : B. D'Agostino, L. Cerchiali, *Il mare, la morte, l'amore*, Rome, 1999.

D'Agostino-Cerchiali 1999b : B. D'Agostino, L. Cerchiali, « Dal palazzo alla tomba », in D'Agostino-Cerchiali 1999a, p. 3-12.

D'Agostino-Cerchiali 1999c : B. D'Agostino, L. Cerchiali, « L'immagine, la pittura e la tomba », in D'Agostino-Cerchiali 1999a, p. 13-30.

D'Agostino-Cerchiali 1999d : B. D'Agostino, L. Cerchiali, « Le immagini e la società », in D'Agostino-Cerchiali 1999a, p. 31-39.

Ahlberg 1971 : G. Ahlberg, *Prothesis and ekphora in Greek Geometric art*, Göteborg, 1971.

Akerström 1981 : A. Akerström, « Etruscan Tomb Painting. An Art of many Faces », in *Opuscula Romana*, 13-1, 1981, p. 7-34.

Akerström 1970 : A. Akerström, « The tomba delle Olimpiadi in Tarquinia : some problems in Etruscan tomb painting », in Cavagnaro Vanoni-Ponzanelli 1970, p. 62-72.

Akimova-Kunze-Kästner 1988 : L. I. Akimova, M. Kunze, V. Kästner, *Die Welt der Etrusker : archäologische Denkmäler aus Museen der sozialistischen Länder : Staatliche Museen zu Berlin, Hauptstadt der DDR, Altes Museum vom 4. Oktober bis 30. Dezember 1988*, Berlin, 1988.

Albizzati 1924 : C. Albizzati, *Vasi antichi dipinti del Vaticano*, Rome, 1924.

Alexiou 1974 : M. Alexiou, *The Ritual lament in Greek tradition*, Cambridge, 1974.

Alfieri-Arias 1960 : N. Alfieri, P. E. Arias, *Spina : guida al museo archeologico in Ferrara*, Florence, 1960.

Allara 1995 : A.-F. Allara, « CORPUS et CADAUER, la « gestion » d'un nouveau corps », in Hinard 1995, p. 69-79.

Altheim 1929 : F. Altheim, « Persona », in *Archiv für Religionswissenschaft*, 27, 1929, p. 35-52.

Altmann 1905 : W. Altmann, *Römische Grabaltäre*, Berlin, 1905.

Amann 2012 : P. Amann (dir.), *Kulte – Riten – religiöse Vorstellungen bei den Etruskern und ihr Verhältnis zu Politik und Gesellschaft*, Vienne, 2012.

Amann 2001 : P. Amann, « Die Tomba del Barone. Überlegungen zu einem neuen ikonologischen Verständnis », in *SE*, 64, (1998), 2001, p. 71-93.

Amann 2000 : P. Amann, *Die Etruskerin*, Vienne, 2000.

Ambrosini 2002 : L. Ambrosini, *Thymiateria etruschi in bronzo, di età tardo classica, alto e medio ellenistica*, Rome, 2002.

Ambrosini 2001 : L. Ambrosini, « La ricontestualizzazione di uno specchio del Museum of Fine Arts di Boston », in *RIA*, 56, 2001, p. 7-20.

Ampolo 1984 : C. Ampolo, « Il lusso funerario e la città arcaica », in *AION(Archeo)*, VI, 1984, p. 71-102.

Amyx 1983 : D. A. Amyx, « Archaic vase painting vis-à-vis 'free' painting at Corinth », in *Moon* 1983, p. 37-52.

Anderson 1999 : J. K. Anderson, « Equipement hoplitique et armes offensives », in *Brulé-Oulhen* 1999, p. 111-132.

Anderson 1970 : J. K. Anderson, *Military Theory and Practice in the Age of Xenophon*, Berkeley, 1970.

Andrén 1940 : A. Andrén, *Architectural terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Lund-Leipzig, 1940.

Arias 1969 : P. E. Arias, « Una nuova 'fiasca da pellegrino' », in *SE*, 37, 1969, p. 27-37.

Arias-Hirmer 1960 : P. E. Arias, M. Hirmer, *Tausend Jahre. Griechische Vasenkunst*, Munich, 1960.

Arndt 1910 : P. Arndt, *Kunstbesitz eines bekannten norddeutschen Sammlers IV. Abteilung: Antike Bronzen und Keramik, Auktion in München in der Galerie Helbing am 22. Februar 1910*, Munich, 1910.

Arnould 1990 : D. Arnould, *Le Rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris, 1990.

Arrigoni 1985 : G. Arrigoni, « Amore sotto il manto e iniziazione nuziale », in *QUCC*, 20, 1985, p. 7-56.

Aubert 2015 : E. Aubert, « Gestes et postures corporelles », in *Baschet-Dittmar* 2015, p. 263-274.

Aurigemma 1960 : S. Aurigemma, *La necropoli di Spina in valle Trebba*, vol. I, Rome, 1960.

Avvolta 1832 : C. Avvolta, « Grotte di Corneto », in *Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 1832, p. 213-216.

Azéma 2010 : M. Azéma, *L'art des cavernes en action. Les animaux figurés : animation et mouvement, l'illusion de la vie*, Paris, 2010.

Azéma 2009 : M. Azéma, *L'art des cavernes en action. Les animaux modèles : aspects, locomotion, comportement*, Paris, 2009.

van Baal 1966 : J. van Baal, *Dema : description and analysis of Marind-anim culture*, La Hague, 1966.

Babelon 1900 : E. Babelon, *Guide illustré au Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale : les antiques et les objets d'art*, Paris, 1900.

Babelon-Blanchet 1895 : E. Babelon, J.-A. Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1895.

Baggio 2004 : M. Baggio, *I gesti della seduzione : tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV secolo a.C.*, Rome, 2004.

Baglione 2002 : P. Baglione, « Nuovi osservazioni sui contesti funerari di Praeneste », in Emiliozzi-Maggiani 2002, p. 95-116.

Baglione 1989 : M. P. Baglione, « Considerazioni sul ruolo femminile nell'arcaismo e nel tardo-arcaismo » in Rallo 1989a, p. 107-119.

Baglione 1976 : M. P. Baglione, *Il territorio di Bomarzo*, Rome, 1976.

Baglione-Gilotta 2007 : M. P. Baglione, F. Gilotta, *Corpus Speculorum Etruscorum, Italia 6, Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*, fasc. I, Rome, 2007.

Bakhouche 2003 : B. Bakhouche (éd.), *L'Ancienneté chez les Anciens. I. La vieillesse dans les sociétés antiques : la Grèce et Rome*, Montpellier, 2003.

Baldasseroni 1929 : V. Baldasseroni, « Gli animali nella pittura etrusca », in *SE*, 3, 1929, p. 383-385.

Baldi 1961 : A. Baldi, « Perseus e Phersu », in *Aevum*, 35, 1961, p. 131-135.

Balty 1985 : J.-C. Balty, « L'espace dans la peinture funéraire étrusque », in *Bulletin de la classe des Beaux-arts*, 67, 1985, p. 142-168.

Balty 1961 : J.-C. Balty, « Un centre de production de bronzes figurés de l'Étrurie septentrionale (deuxième moitié du VIIe-première moitié du VIe s. av. J.-C.). Volterra ou Arezzo ? », in *BIHBR*, 33, 1961, p. 5-68.

Banti 1970 : L. Banti, « Le pitture della tomba Campana a Veii », in *SE*, 38, 1970, p. 27-43.

Banti 1969 : L. Banti, « Eracle e Pholos in Etruria », in *SE*, 37, 1969, p. 371-379.

Banti 1967 : L. Banti, « Disegni di tombe e monumenti etruschi fra il 1825 e il 1830 : l'architetto Henri Labrousse », in *SE*, 35, 1967, p. 575-593.

Banti 1960 : L. Banti, *Il Mondo degli Etruschi*, Rome, 1960.

Banti 1955-1956 : L. Banti, « Problemi della pittura arcaica etrusca : la tomba dei Tori a Tarquinia », in *SE*, 24, 1955-1956, p. 143-181.

Banti 1936 : L. Banti, « Contributo alla storia ed alla topografia del territorio perugino », in *SE*, 10, 1936, p. 97-127.

Baray-Brun-Testart 2007 : L. Baray, P. Brun, A. Testart (dir.), *Pratiques funéraires et sociétés : nouvelles approches en archéologie et en anthropologie sociale : actes du colloque interdisciplinaire de Sens, 12-14 juin 2003*, Dijon, 2007.

Barbagli-Iozzo 2007 : D. Barbagli, M. Iozzo, *Chiusi, Siena, Palermo. La collezione Bonci Casuccini, Siena, 21 aprile - 4 nov. 2007*, Sienna, 2007.

Barbanera 2004 : M. Barbanera, *Storie dell'arte antica. Atti del convegno "Storia dell'arte antica nell'ultima generazione: tendenze e prospettive" (Roma, 19-20 febbraio 2001)*, Rome, 2004.

Barbet 2001 : A. Barbet (dir.), *La peinture funéraire antique, IVe siècle av. J-C-IVe siècle ap. J-C. Actes du VIIe colloque de l'Association internationale pour la peinture murale antique, Saint-Romain-en-Gal – Vienne, 6-10 octobre 1998*, Paris, 2001.

Bargagli-Petrucci 1907 : F. Bargagli-Petrucci, *Montepulciano, Chiusi e la Val di Chiana senese*, Bergamo, 1907.

Barnard 1998 : M. Barnard, *Art, Design and Visual Culture. An Introduction*, New York, 1998.

Bartoccini 1961 : R. Bartoccini, « La tomba delle Olimpiadi nella necropoli etrusca di Tarquinia », *Atti del Congresso internazionale di archeologia classica VII*, Rome, 1961, p. 177-190.

Bartoccini-Lerici-Moretti 1959 : R. Bartoccini, C.M. Lerici, M. Moretti, *La tomba delle Olimpiadi*, Milan, 1959.

Bartoccini-Moretti 1958 : R. Bartoccini, M. Moretti, « Tomba delle Olimpiadi », *Studi etruschi*, 26, 1958, p. 289-295.

Barracco-Helbig 1892 : G. Barracco, W. Helbig, *La Collezione Barracco*, Munich, 1892.

Barracco-Pollak 1910 : G. Barracco, L. Pollak, *Catalogo del museo di scultura antica, Fondazione Barracco*, Rome, 1910.

Barthes 1957 : R. Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement. Quelques observations méthodologiques », in *A.E.S.C.*, 3, 1957, p. 430-441.

Bartoloni 2000a : G. Bartoloni (dir.), *Principi Etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, Venice, Marsilio, 2000.

- Bartoloni 2000b** : G. Bartoloni, « La donna del principe », in Bartoloni 2000a, p. 278-307.
- Bartoloni-Buranelli-D'Altri 1987** : G. Bartoloni, F. Buranelli, V. D'Altri, *Le urne a capanna rinvenute in Italia*, Rome, 1987.
- Baschet-Dittmar 2015** : J. Baschet, P.-O. Dittmar, *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, 2015.
- Bastien 2007** : J.-L. Bastien, *Le triomphe romain et son utilisation politique à Rome aux trois derniers siècles de la République*, Rome, 2007.
- Battista 2002** : A. Battista, « I sistemi decorativi delle tombe dipinte tarquiniesi di età arcaica », in Colpo-Favaretto-Ghedini 2002, p. 63-70.
- Baud 2010** : M. Baud (dir.), *Méroé, un empire sur le Nil*, Paris-Milan, 2010.
- Baxandall 1972** : M. Baxandall, *Painting and Experience in 15th Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, 1972.
- Bayet 1957** : J. Bayet, *Histoire politique et psychologique de la religion romaine*, Paris, 1957.
- Beazley 1956** : J. D. Beazley, *Attic black-figure vase-painters*, Oxford, 1956.
- Beazley 1947** : J. D. Beazley, *Etruscan vase-painting*, Oxford, 1947.
- Beazley 1928** : J. D. Beazley, *Greek Vases in Poland*, Oxford, 1928.
- Beazley-Magi 1941** : J. D. Beazley, F. Magi, *La Collezione Guglielmi nel Museo Gregoriano Etrusco*, Cité du Vatican, 1941.
- Beazley-Magi 1939** : J. D. Beazley, F. Magi, *La Raccoltà B. Guglielmi nel Museo Gregoriano Etrusco*, Cité du Vatican, 1939.
- Becatti-Bianchi Bandinelli 1961** : G. Becatti, R. Bianchi Bandinelli, *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, tome IV, Rome, 1961.
- Becatti-Magi 1956** : G. Becatti, F. Magi, *Le pitture delle tombe degli Auguri e del Pulcinella. Monumenti della pittura antica scoperti in Italia - Sezione prima : la pittura etrusca. Tarquinii 3-4*, Rome, 1956.
- Beckwith-Fischer 1999** : C. Beckwith, A. Fischer, *Cérémonies d'Afrique*, vol. I et II, Paris, 1999.
- Belayche 2001** : N. Belayche, « Les funérailles impériales au IVe siècle de notre ère », in Dumoulins-Thelamon 2001, p. 141-153.
- Belfiore 2003** : J.-C. Belfiore, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, 2003.

Bélis 2011 : A. Bélis, « Le mouvement des musiciens dans l'Antiquité », dans Delavaud-Roux 2011a, p. 23-44.

Bélis 1999 : A. Bélis, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, 1999.

Bélis 1995 : A. Bélis, « Cithares, citharistes et citharôdes en Grèce », in *CRAI*, 139-4, 1995, p. 1025-1065.

Bélis 1988 : A. Bélis, « Musique et transe dans le cortège dionysiaque », in Ghiron-Bistagne 1988, p. 9-29.

Bélis 1986 : A. Bélis, « La Phorbéia », in *BCH*, 110-1, 1986, p. 205-218.

Bellelli 2009 : V. Bellelli, « Nel mondo dei vasi campani a figure nere. A proposito di un libro recente », in *Oebalus*, 4, 2009, p. 115-151.

Bellelli 2008 : V. Bellelli, « Le parfum dans les tombes orientalisantes étrusques », in Frère *et al.* 2008, p. 111-120.

Bellia 2012 : A. Bellia, *Strumenti musicali e oggetti sonori nell'Italia meridionale e in Sicilia (VI-III sec. a.C.). Funzioni rituali e contesti*, Lucques, 2012.

Bellucci 1910 : G. Bellucci, *Guida alle collezioni del Museo etrusco-romano in Perugia*, Pérouse, 1910.

Belting 2001 : H. Belting, *Bild-Anthropologie : Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Munich, 2001.

Belting 1998a : H. Belting, *Das Erbe der Bilder : Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*, Munich, 1998.

Belting 1998b : H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk : die modernen Mythen der Kunst*, Munich, 1998.

Benassai 2005 : R. Benassai, « Oltre le colonne. Riflessioni sulla dimensione ultraterrena e il passaggio all'aldilà nella pittura funeraria campana », in Gilotta 2005, p. 143-150.

Benassai 2001a : R. Benassai, « La tomba delle Bighe a Tarquinia. Immagine di un aristocratico tarquiniese di V sec. a.C. », in Barbet 2001, p. 243-247.

Benassai 2001b : R. Benassai, « Per una lettura del programma figurativo della Tomba delle Bighe di Tarquinia », in *Orizzonti*, 2, 2001, p. 51-62.

Benassai 2001c : R. Benassai, *La pittura dei Campani e dei Sanniti*, Rome, 2001.

Benassai 1995 : R. Benassai, *Studi sulla Campania preromana*, Rome, 1995.

Benelli 2001 : E. Benelli, « Quattro nuove iscrizioni etrusche arcaiche dall'agro chiusino », in *SE*, 64, (1998) 2001, p. 213-224.

- Benesch 1956** : R. Benesch, *An introduction to Benesh dance notation*, Londres, 1956.
- Bennet-Parr 1962** : C. M. Bennett, P. J. Parr, « Newly found wall-paintings », in *Archaeology*, 15, 1962, p. 277.
- Bentz 2008** : M. Bentz (éd.), *Rasna, die Etrusker : eine Ausstellung im Akademischen Kunstmuseum, Antikensammlung der Universität Bonn, 15. Oktober 2008-15. Februar 2009*, Petersberg, 2008.
- Bentz-Dehl-von Kaenel 2001** : M. Bentz, C. Dehl-von Kaenel, *Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland 73, Göttingen, Archäologisches Institut der Universität, band 2, Korinthische und etruskische keramik*, Munich, 2001.
- Bentz-Reusser 2008** : M. Bentz, Ch. Reusser, *Marzabotto. Planstadt der Etrusker*, Mainz am Rhein, 2008.
- Bérard 1988** : C. Bérard, « Le cadavre impossible », in *AION*, 10, 1988, p. 163-169.
- Bérard 1984** : C. Bérard, « L'ordre des femmes », in *AA.VV. 1984b*, p. 84-103.
- Bérard-Bron-Pomari 1987** : C. Bérard, C. Bron, A. Pomari, *Images et société en Grèce ancienne : l'iconographie comme méthode d'analyse. Actes du colloque international, Lausanne, 8-11 février 1984*, Lausanne, 1987.
- Berger-Schmidt-Schefold 1966** : E. Berger, M. Schmidt, K. Schefold, *Führer durch das Antikenmuseum Basel*, Basel, 1966-1968.
- Bergmann-Kondoleon 1999** : B. A. Bergmann, C. Kondoleon, *The Art of Ancient Spectacle*, Washington, 1999.
- Bernabò Brea 1942** : L. Bernabò Brea, *Corpus vasorum antiquorum. Italia. XIX. Museo civico d'archeologia Ligure di Genova-Pegli e collezione del castello d'Albertis di Genova, fascicule I*, Rome, 1942.
- Bernardini 2001** : P. Bernardini, « La battaglia del mare sardo: una rilettura », in *Rivista di studi fenici*, 29-2, 2001, p. 135-158.
- Bernhard 1976** : M.-L. Bernhard, *Corpus Vasorum Antiquorum, Pologne, 9, Varsovie, Musée National, 6*, Varsovie, 1976.
- Bernheimer 2007** : G. M. Bernheimer, *Ancient Gems from the Borowski Collection*, Rühpolding and Mainz, 2007.
- Bert 2006** : J.-F. Bert, « Présentation du manuscrit des 'Techniques du corps' », in *Le Portique. Marcel Mauss et les techniques du corps*, 17, 2006, [en ligne]. URL : <http://leportique.revues.org/776>.
- Bertho-Garric-Queyrel 2013** : R. Bertho, J.-P. Garric et F. Queyrel (dir.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique (« Actes de colloques »)*, [en ligne]. URL : <http://inha.revues.org/4681>.

Bettini 1989 : C. Bettini, « 1979-1989 : dieci anni di restauri. Immagini e colori delle tombe dipinte », in Rizzo 1989a, p. 187-192.

Bettini 1987 : C. Bettini, « La pittura tarquiniese : problematiche conservative e metodologie d'intervento », in Bonghi Jovino-Chiaramonte 1987, p. 43-57.

Bianchi Bandinelli 1980 : R. Bianchi Bandinelli, *La pittura antica*, Rome, 1980.

Bianchi Bandinelli 1976 : R. Bianchi Bandinelli, *L'arte dell'Antichità classica*, Turin, 1976.

Bianchi Bandinelli 1939 : R. Bianchi Bandinelli, *Clusium. Le pitture delle tombe arcaiche*, Rome, 1939.

Bianchi Bandinelli 1925 : R. Bianchi Bandinelli, « Clusium. Ricerche archeologiche e topografiche su Chiusi e il suo territorio in età etrusca », *Monumenti antichi*, 30, 1925, col. 209-578.

Bianchi Bandinelli-Giuliano 1973 : R. Bianchi Bandinelli, A. Giuliano, *Les Étrusques et l'Italie avant Rome*, Paris, 1973.

Bielefeld 1960 : E. Bielefeld, *Corpus vasorum antiquorum. Deutschland. 19. Altenburg, Staatliches Lindenau Museum. Band 3*, Munich, 1960.

Bilinski 1979 : B. Bilinski, *Agoni ginnici. Componenti artistiche ed intellettuali nell'antica agonistica greca*, Rome, 1979.

Billings-Budermann-Macintosh 2013 : J. Billings, F. Budermann F. Macintosh, *Choruses : Ancient and Modern*, Oxford, 2013.

Bini-Caramella-Buccioli 1995 : M. P. Bini, G. Caramella, S. Buccioli (éd.), *Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia, XIII, I bronzi etruschi e romani*, Rome, 1995.

Birdwhistell 1970 : R. Birdwhistell, *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*, Philadelphie, 1970.

Birdwhistell 1953 : R. Birdwhistell, *Introduction to Kinesics*, Louisville, 1953.

Bizzarri 1972 : M. Bizzarri, *Orvieto etrusca : arte e storia*, Orvieto, 1972.

Bizzarri 1966 : M. Bizzarri, *La necropoli di Crocefisso del Tufo in Orvieto*, Orvieto, 1966.

Blakolmer 1993 : F. Blakolmer, « Überlegungen zur Inkarnatsfarbe in der frühägäischen Malerei », in *ÖJh*, 62, 1993, p. 5-18.

Blanc 1989 : O. Blanc, « Historiographie du vêtement : un bilan », in Pastoureau 1989, p. 7-33.

Blanck-Weber-Lehman 1987 : H. Blanck, C. Weber-Lehmann, *Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts*, Mainz am Rhein, 1987.

Blänsdorf 1990 : J. Blänsdorf (éd.), *Theater and Gesellschaft im Imperium Romanum / Théâtre et société dans l'empire romain*, Tübingen, 1990.

Blasi 2000 : L. di Blasi, « Alcuni aspetti della documentazione grafica degli specchi etruschi », in Gentili 2000, p. 79-113.

Blázquez 1957 : J. M. Blázquez, « Representaciones de puertas en la pintura arcaica etrusca », in *CuadRom*, 9, 1957, p. 47-74.

Blázquez 1965 : J. M. Blázquez, « La tomba del Cardinale e la influenza orfico-pitagorica en las creencias etruscas de ultratumba », in *REL*, 24, 1965, p. 3-39.

Blázquez Martínez 1957-1958 : J. M. Blázquez Martínez, « Caballos en el infierno etrusco », in *Ampurias*, 19-20, 1957-1958, p. 31-68.

Blinkenberg-Friis Johansen 1937 : C. Blinkenberg et K. Friis Johansen, *Corpus vasorum antiquorum. Danemark. Copenhagen, Musée National, Collection des antiquités classiques, fascicule 5*, Paris, 1937.

Bloch 1976 : R. Bloch (éd.), *Recherches sur les religions de l'Italie antique*, Genève, 1976.

Bloch 1965 : R. Bloch, *Art des Etrusques*, Paris-Milan, 1965.

Bloch 1963 : R. Bloch, *Le Mystère étrusque*, Paris, 1963.

Bloch 1958 : R. Bloch, « Sur les danses armées des Saliens », in *A.E.S.C.*, 4, 1958, p. 706-715.

Bloch 1928 : R. Bloch, « Le satyre et la ménade étrusques », in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 45, 1928, p. 96-114.

Blome 1986 : P. Blome, « Das Opfer des Phersu: ein etruskischer Sündenbock », in *MDAI(R)*, 93, 1986, p. 97-108.

Boardman 1988 : J. Boardman, *Athenian black figure vases*, Londres, 1988.

Boardman 1976 : J. Boardman, *Eros en Grèce*, Paris, 1976.

Boardman 1975a : J. Boardman, *Intaglios and rings: Greek, Etruscan and Eastern, from a private collection*, Londres, 1975.

Boardman 1975b : J. Boardman, *Athenian red figure vases*, Norwich, 1975.

Boardman 1955 : J. Boardman, « Painted funerary plaques and some remarks on *prothesis* », in *ABSA*, 50, 1955, p. 51-66.

Bocci Pacini 1993 : P. Bocci Pacini, « Antiche scoperte in Val di Chiana. Montepulciano – Marciano », dans Maetzke 1993, p. 73-95.

Bocci Paccini-Maggiani 1985 : P. Bocci Paccini, A. Maggiani, « Una particolare hydria a figure nere del Museo Archeologico di Firenze », in *Bollettino d'Arte*, 70, 1985, fasc. 30, p. 49-54.

Bodiou et al. 2011 : L. Bodiou, F. Gherchanoc, V. Huet, V. Mehl (dir.), *Parures et artifices : le corps exposé dans l'Antiquité*, Paris, 2011.

Bodiou-Frère-Mehl 2008 : L. Bodiou, D. Frère et V. Mehl (dir.), *Parfums et odeurs dans l'antiquité*, Rennes, 2008.

Bodiou-Frère-Mehl 2006 : L. Bodiou, D. Frère et V. Mehl (dir.), *L'expression des corps : gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes, 2006.

Boehringer-Sébillotte Cuchet 2011 : S. Boehringer, V. Sébillotte Cuchet (dir.), *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine. Le genre : méthodes et documents*, Paris, 2011.

Bolich 2008 : G. G. Bolich, *Transgender Realities : An Introduction to Gender Variant People and the Judgments About Them*, Psyche's Press, 2008.

Bolich 2007 : G. G. Bolich, *Transgender History & Geography : Crossdressing in Context*, vol. 3, Psyche's Press, 2007.

Bonamici 1998 : M. Bonamici, « Lo stamnos di Vienna 448 : una proposta di lettura », in *Prospettiva*, 89-90, 1998, p. 2-15.

Bonamici 1974 : M. Bonamici, *I bucheri con figurazioni graffite*, Florence, 1974.

Bonaudo 2004 : R. Bonaudo, *La culla di Hermès. Iconografia e immaginario delle hydriai ceretane*, Rome, 2004.

Bonci-Casuccini 1862 : O. et P. Bonci-Casuccini, *Catalogo dei monumenti etruschi esistenti nel Museo Casuccini*, Sienne, 1862.

Bonenfant-Guillaumet 1998 : J.-P. Bonenfant, J.-P. Guillaumet, « La Statuaire anthropomorphe du premier âge du Fer », in *Annales Littéraires de l'université de Franche-Comté*, n° 667, Série Archéologie et Préhistoire, n° 43, Besançon, 1998, p. 11-108.

Bonfante 1989a : L. Bonfante, « Aggiornamento: il costume etrusco », in *Atti del Secondo Congresso Internazionale Etrusco. Firenze 26 Maggio-2 Giugno 1985. Supplemento di Studi Etruschi e Italici*, Rome, 1989, p. 1373-1393.

Bonfante 1989b : L. Bonfante, « Nudity as a costume in classical art », in *AJA*, 93, 1989, p. 543-570.

Bonfante 1975 : L. Bonfante, *Etruscan Dress*, Baltimore-Londres, 1975.

Bonfante 1965 : L. Bonfante, « Riflessi di arte cretese in Etruria », in *Studi in onore di Luisa Banti*, Rome, 1965, p. 81-87.

Bonghi Jovino 2008 : M. Bonghi Jovino, *Tarquinia etrusca : Tarconte e il primato della città*, Rome, 2008.

Bonghi Jovino 2006 : M. Bonghi Jovino (éd.), *Tarquinia e le civiltà del Mediterraneo. Convegno internazionale, Milano, 22-24 giugno 2004*, Milan, 2006.

Bonghi Jovino 1986 : M. Bonghi Jovino, *Gli Etruschi di Tarquinia*, Milan, 1986.

Bonghi Jovino-Chiaramonte 1987 : M. Bonghi Jovino, C. Chiaramonte (dir.), *Tarquinia : ricerche, scavi e prospettive, Atti del convegno internazionale di studi, Milano, 1986*, Rome, 1987.

Le Bonniec 1969 : H. Le Bonniec, « Aspects religieux de la guerre à Rome », in J.-P. Brisson (dir.), *Problèmes de la guerre à Rome*, Paris, 1969, p. 101-115.

Bonomi 1988 : S. Bonomi, « La ceramica greca di Adria », in de Marinis 1988, p. 67.

Bonte-Izard 2000 : P. Bonte, M. Izard (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, 2000.

Borgeaud 1979 : P. Borgeaud, *Recherches sur le dieu Pan*, Genève, 1979.

Borsi 1985 : F. Borsi (ed.), *Fortuna degli Etruschi*, Milan, 1985.

Bosio-Pugnetti 1986 : B. Bosio, A. Pugnetti, *Gli Etruschi di Cerveteri : la Necropoli di Monte Abatone : tombe 32-45-76-77-79-81-83-89-90-94-102*, Modène, 1986.

von Bothmer 1992 : D. von Bothmer, « The Subject Matter of Euphronios », in AA.VV. 1990b, p. 25-26.

Bouloumié 1973 : B. Bouloumié, « Les oenochoés en bronze du type Schnabelkanne en France et en Belgique », in *Gallia*, 31-1, 1973, p. 1-35.

Bourdieu 2000 : P. Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois essais d'ethnologie kabyle*, Paris 2000 [1^{ère} édition : Genève, 1972].

Bourdieu 1979 : P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, 1979.

Bourdin 2012 : S. Bourdin, *Les peuples de l'Italie préromaine : identités, territoires et relations inter-ethniques en Italie centrale et septentrionale (VIIIe-Ier siècles avant J.-C.)*, Rome, 2012.

Bouvier 2005 : D. Bouvier, « La Fascination du cadavre dans la poésie homérique », M. Gilbert, *Antigone et le devoir de sépulture*, Genève, 2005, p. 70-84.

Brandi 1958 : C. Brandi, « Il restauro della pittura antica », in *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 33, 1958, p. 3-8.

Brants 1930 : J. Brants, *Beschrijving van de Klassieke Verzameling in het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden*, Gravenhague, 1930.

Branzani 1933 : L. Branzani, « Le peintures murales degli Etruschi. Osservazioni sulla loro tecnica », in *SE*, 7, 1933, p. 335-340.

Braun 2010 : M. Braun, *Eadweard Muybridge*, Londres, 2010.

Braun 1850 : E. Braun, « Tomba dipinta scoperta da A. François a Chiusi nel 1846 », in *Bullettino dell' Instituto di corrispondenza archeologica*, 1850, p. 251-280.

Braun 1840 : E. Braun, « Rapporto chiusino », in *Bullettino dell' Instituto di corrispondenza archeologica*, 12, 1840, p. 145-155.

Bravo 1997 : B. Bravo, *Pannychis e simposio. Feste private notturne di donne e uomini nei testi letterari e nel culto*, Pise-Rome, 1997.

Brécoulaki 2001 : H. Brécoulaki, *L'esperienza del colore nella pittura funeraria dell'Italia preromana (V-IIIe siècle avant J.-C.)*, Naples, 2001.

Breitenstein 1851 : N. Breitenstein, *Antik-Cabinetet. 1851. Udg. i Hundredaaret af Nationalmuseet*, Copenhague, 1851.

Brendel 1995 : O. J. Brendel, *Etruscan Art*, New Haven-Londres, 1995 [1ère éd. 1978 – bibliographie complétée].

Brendel 1978 : O. J. Brendel, *Etruscan art*, Harmondsworth, 1978.

Bresson 2002 : A. Bresson, « Un 'Athénien' à Sparte ou Plutarque lecteur de Xénophon », in *REG*, 115-1, 2002, p. 22-57.

Breton 2000 : S. Breton, « Sexualité », in Bonte-Izard 2000, p. 825-828.

Breton 1989 : S. Breton, *La mascarade des sexes. Fétichisme, inversion et travestissement rituels*, Paris, 1989.

Brian et al. 2005 : I. Brian, D. Lett, V. Sébillotte Cuchet, G. Verdo, « Le genre comme démarche », in *Hypothèses*, 1, 2005, p. 277-295.

Brigger-Giovannini 2004 : E. Brigger, A. Giovannini, « Prothésis : étude sur les rites funéraires chez les Grecs et chez les Étrusques », in *MEFRA*, 116-1, 2004, p. 179-248.

Briguet 2002 : M.-F. Briguet, *Les Urnes cinéraires étrusques de l'époque hellénistique*, Paris, 2002.

Briguet 1988 : M.-F. Briguet, *Le Sarcophage des Epoux de Cerveteri du musée du Louvre*, Paris, 1988.

Briguet 1977 : M.-F. Briguet, *Aspect de l'art des Etrusques dans les collections du Louvre, Catalogue de l'exposition itinérante 1976-1977*, Paris, 1977.

Briguet 1974 : M.-F. Briguet, « La sculpture en pierre fétide de Chiusi au musée du Louvre (II) », in Gros-Morel 1974, p. 103-139.

Briguet 1972 : M.-F. Briguet, « La sculpture en pierre fétide de Chiusi au Musée du Louvre », in *MEFRA*, 84, 2, 1972, p. 847-877.

Briguet 1961 : M.-F. Briguet, *Art étrusque, peintures de Tarquinia*, Paris, 1961,

Brilliant 1963 : R. Brilliant, *Gesture and rank in Roman art: the use of gesture to denote status in Roman sculpture and coinage*, New Heaven, 1963.

Brinck 1895 : A. Brinck, *Inscriptiones graecae ad choregiam pertinentes*, Halae Saxonum, L. Karras, 1885.

Briquel 1999 : D. Briquel, *La Civilisation étrusque*, Paris, 1999.

Briquel 1998a : D. Briquel, « Les figures féminines dans la tradition sur les rois étrusques de Rome », in *CRAI*, 142-2, 1998, p. 397-414.

Briquel 1998b : D. Briquel, « A la recherche de la tragédie étrusque », in *Pallas. Revue d'études antiques*, 49-1, 1998, p. 35-51.

Briquel 1993 : D. Briquel, « Une opinion hétérodoxe sur l'origine des jeux équestres romains », in Thuillier 1993a, p. 121-140.

Briquel 1990 : D. Briquel, « Die Frage der etruskischen Herkunft des römischen Theaters bei den Historikern der Kaiserzeit », in Blänsdorf 1990, p. 93-106.

Briquel 1987 : D. Briquel, « Regards étrusques sur l'au-delà », in Hinard 1987, p. 263-277.

Brisson 1969 : J.-P. Brisson (dir.), *Problèmes de la guerre à Rome*, Paris, 1969.

Brizio 1873a : E. Brizio, « Tombe dipinte di Corneto », in *Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 45, 1873, p. 73-105.

Brizio 1873b : E. Brizio, « Adunanze dell'Istituto. Gennaio 3 », in *Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 45, 1873, p. 5-6.

Bromberger 2010 : C. Bromberger, *Trichologiques. Une anthropologie des cheveux et des poils*, Montrouge, 2010.

Bron 1988 : C. Bron, « Le lieu du comos », in Christiansen-Melander 1988, p. 71-79.

Bronson 1965 : R. Bronson, « Chariot racing in Etruria », in *Studi in onore di Luisa Banti*, Rome, 1965, p. 89-106.

Brown 1960 : W.L. Brown, *The Etruscan Lion*, Oxford, 1960.

Bruhat 2011 : H. Bruhat, *Inde, des guerriers guérisseurs : kalaripayatt*, Lyon, 2011.

Bruit Zaidman 2005 : L. Bruit Zaidman, *Les Grecs et leurs dieux*, Paris, 2005.

Bruit Zaidman 1990 : L. Bruit Zaidman, « Le figlie di Pandora. Donne e rituali nelle città », in Schmitt-Pantel 1990, p. 374-423.

Bruit Zaidman-Schmitt-Pantel 1989 : L. Bruit Zaidman, P. Schmitt-Pantel, *La Religion grecque*, Paris, 1989.

Brulé 2010 : P. Brulé, « Les saisons du poil en Grèce antique », in *L'Histoire*, n° 353, mai 2010, p. 76-79.

Brulé 2008 : P. Brulé, « Promenade en pays pileux hellénique : de la physiologie à la physiognomonie », in *Cahiers d'histoire du corps antique*, n° 3, 2008, p. 133-152.

Brulé 2007 : P. Brulé, *La Grèce d'à côté, réel et imaginaire en miroir dans la Grèce antique*, Rennes, 2007.

Brulé 2001 : P. Brulé, *Les femmes grecques à l'époque classique*, Paris, 2001.

Brulé 1992 : P. Brulé, « Fêtes grecques, périodicité et initiations : Hyakinthies et Panathénées », in *L'initiation. Actes du Colloque de Montpellier*, Montpellier, 1992, p. 19-38.

Brulé-Oulhen 1999 : P. Brulé, J. Oulhen (éd.), *La guerre en Grèce à l'époque classique*, Rennes, 1999.

Bruneau 2003 : P. Bruneau, *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque romaine*, Athènes, 2003.

Bruni 2011 : S. Bruni, *Gli Etruschi e gli scavi in Toscana nel risorgimento. I lavori della Società Colombaria tra il 1858 e il 1866*, Cinisello Balsamo, 2011.

Bruni 2009 : S. Bruni (éd.), *Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale*, vol. I et II, Pise-Rome, 2009.

Bruni 2006 : S. Bruni, « Ullastret e il Pittore di Micali. Appunti sulla produzione di kylikes nell'Etruria arcaica », in *SE*, 72, 2006 (2007), p. 97-121.

Bruni 1998 : S. Bruni, *Pisa etrusca. Anatomia di una città scomparsa*, Milan, 1998.

Bruni 1993 : S. Bruni, « Ceramiche sovradipinte del V sec. a.C. », in Maetzke 1993, p. 271-293.

Brunn 1866 : H. Brunn, « Pitture etrusche », in *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 38, 1866, p. 422-442.

Brunner-Traut 1996 : E. Brunner-Traut, *Frühformen des Erkennens:Aspektive im alten Ägypten*, Darmstadt, 1996.

Bryson-Holly-Moxey 1994 : N. Bryson, M. A. Holly, K. P. F. Moxey, *Visual Culture. Images and Interpretations*, Middletown, 1994.

Bryson-Holly-Moxey 1991 : N. Bryson, M. A. Holly, K. P. F. Moxey, *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Cambridge, 1991.

Buccellato-Gatti 1978 : A. Buccellato, S. Gatti, « Grupo dei vasi pontici. Alcune osservazioni sul problema dei rapporti con la coeva pittura tombale tarquiniese », in *Archeologia classica*, 30, 1978, p. 193-200.

Buccioli 1995 : S. Buccioli, « Thymiateria », in Bini-Caramella-Buccioli 1995, p. 299-450.

Buffière 1980 : F. Buffière, *Eros adolescent. La pédérastie dans la Grèce antique*, Paris, 1980.

Bugli 1980 : M. Bugli (éd.), *Gli Etruschi e Cerveteri. Nuove acquisizioni delle civiche raccolte archeologiche. La prospezione archeologica nell'attività della Fondazione Lerici*, Milan, 1980.

Buisson 2009 : C. Buisson, « Immersive Theatre #2 — Ethnographie sonore du mouvement dansé : une écriture performative », in *ethnographiques.org*, n° 19, décembre 2009 [en ligne : <http://www.ethnographiques.org/2009/Buisson>]

Bulas 1935 : K. Bulas, *Corpus vasorum antiquorum. Pologne. Collections de Cracovie, fascicule I*, Cracovie, 1935.

Buranelli 1997 : F. Buranelli, *La raccolta Giacinto Guglielmi. I. La ceramica*, Rome, 1997.

Buranelli 1989 : F. Buranelli, *La Raccolta Giacinto Guglielmi*, Rome, 1989.

Buranelli-Sannibale 2004 : F. Buranelli, M. Sannibale, *Vaticano. Museo Gregoriano etrusco*, Cité du Vatican, 2004.

Buranelli-Sannibale 1998 : F. Buranelli et M. Sannibale, « Reparto antichità etrusco-italiche (1984-1996) », in *BMMP*, 18, 1998, p. 140-441.

Van Buren 1921 : E. D. Van Buren, *Figurative terra-cotta revetments in Etruria and Latium in the VI and V centuries B.C.*, Londres, 1921.

Burgin 1996 : V. Burgin, *In/Different Spaces : Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley, 1996.

Burkert 2005 : W. Burkert, *Homo necans : rites sacrificiels et mythes de la Grèce ancienne*, Paris 2005 [1^{ère} édition, Berlin, 1972].

Burkert 2001 : W. Burkert, *La tradition orientale dans la culture grecque*, Paris, 2001.

Burkert 1992 : W. Burkert, *Les cultes à mystères dans l'Antiquité*, Paris, 1992.

Burkert 1987 : W. Burkert, *Ancient Mystery Cults*, Cambridge-Londres, 1987.

Burkert 1975 : W. Burkert, *Greek Religion*, Oxford, 1975.

Büsing-Kolbe 1977 : A. Büsing-Kolbe, *Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland 42, Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, band 1*, Munich, 1977.

Buzzi-Giuliano 1992 : G. Buzzi, A. Giuliano, *Splendeurs étrusques*, Paris, 1992.

Caffarello 1981 : N. Caffarello, « Ermafrodito (breve nota su di una figurina ermafrodita della tomba delle Leonesse di Tarquinia) », *Sileno*, 7, 1981, p. 87-97.

Caffarello 1966 : N. Caffarello, « Phersu », in *Tetraonyma. Miscellanea graeco-romana*, Gênes, 1966, p. 85-89.

Cagianelli 1999 : C. Cagianelli, *Bronzi a figura umana*, Cité du Vatican, 1999.

Cagiano de Azevedo 1959 : M. Cagiano de Azevedo, « Saggio su alcuni pittori etruschi », in *SE*, 27, 1959, p. 79-106.

Cagiano de Azevedo 1950a : M. Cagiano de Azevedo, « Alcuni punti della nostra critica circa la pittura etrusca del VI e V secolo a.C. », in *Archeologia classica*, 2, 1950, p. 59-65.

Cagiano de Azevedo 1950b : M. Cagiano de Azevedo, « Il distacco delle pitture della tomba delle Bighe », in *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 2, 1950, p. 11-40.

Cagiano de Azevedo 1950c : M. Cagiano de Azevedo, « Il distacco delle pitture della tomba del Triclinio », in *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 3-4, 1950, p. 85-93.

Calame 1996 : C. Calame, *L'Eros dans la Grèce antique*, Paris, 1996.

Calame 1977 : C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Rome, 1977.

Callipolitis 1955 : V. Callipolitis, « Les hydries de Caere. Essai de classification », in *AC*, 24, 1955, p. 384-411.

Calò 1936 : M. Calò, « Una fabbrica orvietana di vasi etruschi nella tecnica a figure nere », in *SE*, 10, 1936, p. 429-439.

Caloi-Palombo-Romei 1988 : L. Caloi, M. R. Palombo, C. Romei, « La Fauna e l'Allevamento », in Colonna-Bettini-Staccioli 1988, p. 51-57.

Calvetti 1987 : A. Calvetti A, « Rappresentazioni "saliari" nella decorazione plastica di un vaso bronzeo a Bisenzio (VIII sec. a.C.) », in *Studi Romani*, 35, 1987, p. 1-11.

Camporeale 2011 : G. Camporeale, *Gli Etruschi. Storia e Civiltà*, Turin, 2011 [3e éd. 2000].

Camporeale 2006 : G. Camporeale, « Considerazioni sul *gorgoneion* arcaico in Etruria », in Adembri 2006, p. 289-296.

Camporeale 2004 : G. Camporeale, *The Etruscans outside Etruria*, Los Angeles, 2004.

Camporeale 1993a : G. Camporeale, « Sull'origine della corsa armata in Etruria », in Thuillier 1993a, p. 7-19.

Camporeale 1993b : G. Camporeale, « Aperture tarquiniesi nella pittura tardoarcaica di Chiusi » in Maetzke 1993, p. 183-192.

Camporeale 1992a : G. Camporeale, « L'au-delà », in AA.VV. 1992, p. 92-101.

Camporeale 1992b : G. Camporeale, « Architecture civile et architecture religieuse », in AA.VV. 1992, p. 72-77.

Camporeale 1987 : G. Camporeale, « La danza armata in Etruria », in *MEFRA*, 99-1, 1987, p. 11-42.

Camporeale 1984 : G. Camporeale, *La Caccia in Etruria*, Rome, 1984.

Camporeale 1979 : G. Camporeale, « Sulla caccia in Etruria nel Villanoviano e nell'orientalizzante. Il cervo come animale da richiamo », in Giustarini 1979, p. 21-32.

Camporeale 1970 : G. Camporeale, *La collezione alla Querce. Materiali archeologici orvietani*, Florence, 1970.

Camporeale 1969 : G. Camporeale, *I commerci di Vetulonia in età orientalizzante*, Florence, 1969.

Camporeale 1968 : G. Camporeale, « Pittori arcaici a Tarquinia », in *MDAI(R)*, 75, 1968, p. 34-53.

Camporeale 1967 : G. Camporeale, « Appunti su alcuni frammenti plastici della Pietrera », in *SE*, 35, 1967, p. 595-601.

Camporeale 1965 : G. Camporeale, « Banalizzazioni etrusche di miti greci », in *Studi in onore di Luisa Banti*, Rome, 1965.

Camporeale 1964 : G. Camporeale, « Saghe greche nell'arte etrusca arcaica », in *PP*, 19, 1964, p. 428-450.

Camporeale 1959 : G. Camporeale, « Le scene etrusche di 'protesi' », in *MDAI(R)*, 66, 1959, p. 31-44.

Canciani-Von Hase 1979 : F. Canciani, F.W. Von Hase, *La Tomba Bernardini di Palestrina*, Rome, 1979.

Canina 1846-1851 : L. Canina, *L'antica Etruria marittima*, vol. I et II, Rome, 1846-1851.

Cantino Wataghin 2011 : G. Cantino Wataghin (éd.), *Finem dare. Il confine, tra sacro, profano e immaginario. A margine della stele bilingue del Museo Leone di Vercelli*, Vercelli, 2011.

Capasso-Santini 1958 : A. Capasso, M. Santini, « Esame di alcune campioni prelevati dalla tomba », in *Bollettino dell'Istituto centrale del restauro*, 34-35, 1958, p. 85-87 et fig. 65-66.

Cappelli 2000 : R. Cappelli (éd.), *Studi sull'Italia dei Sanniti*, Milan-Rome, 2000.

Carducci 1929 : C. Carducci, « Due cippi chiusini dell'Antiquarium di Monaco di Baviera », in *SE*, 3, 1929, p. 477-489.

Carità 1958 : R. Carità, « Supporti per gli affreschi rimossi », in *Bollettino dell'Istituto centrale del restauro*, 33-34, 1958, p. 149-190.

Caruso 1987 : C. Caruso, « Travestissements dionysiaques » in Bérard-Bron-Pomari 1987, p. 103-110.

Caruso 1985 : I. Caruso, *Collezione Castellani. Le Ceramiche. Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*, Rome, 1985.

Cassirer 1923 : E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques, 1. Le langage*, trad. fr. O. Hansen-Love et J. Lacoste, Paris, 1972 [1^{ère} éd. originale 1923].

Cassirer 1910 : E. Cassirer, *Substance et concept*, trad. fr. P. Caussat, Paris, 1977 [1^{ère} éd. originale 1910].

Casson 1971 : L. Casson, *Ships and Seamanhip in the Ancient World*, Londres, 1971.

Casson 1963 : L. Casson, « The earliest two-masted ship », in *Archaeology*, 16, 1963, p. 108-111.

Cataldi 2001 : M. Cataldi, *Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale. Guida breve*, Rome, 2001.

Cataldi 1993 : M. Cataldi, *Tarquinia*, Rome, 1993.

Cataldi 1986 : M. Cataldi, « La tomba dei Demoni Azzuri », in *Archeo. Attualità del passato*, 22, 1986, p. 14-19.

Cataldi Dini 1987 : M. Cataldi Dini, « La tomba dei demoni azzurri », in Bonghi Jovino-Chiaramonte 1987, p. 37-42.

Cateni 2006 : G. Cateni, *Volterra, il museo etrusco*, Volterra, 2006.

Cateni 1995 : G. Cateni, *Corpus Speculorum Etruscorum, Italia 3, Volterra, Museo Guarnacci, fascicule I*, Rome, 1995.

Catoni 2008 : M. L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica : gli "schemata" nella danza, nell'arte, nella vita*, Turin, 2008.

Catoni 2005 : M. L. Catoni, *Schemata : comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pise, 2005.

Cavagnaro Vanoni-Ponzanelli 1970 : L. Cavagnaro Vanoni, S. Ponzanelli, *Scritti di archeologia ed arte in onore di Carlo Maurilio Lerici*, Stockholm, 1970.

Cavoli 1980 : A. Cavoli, *Profilo di una città etrusca, Tarquinia*, Pistoia, 1980.

de Cazanove-Scheid 1993 : O. de Cazanove, J. Scheid (dir.), *Les bois sacrés. Actes du colloque international, Naples, 23-25 novembre 1989*, Paris, 1993.

Cazenave 1989 : M. Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Munich, 1989.

Cazeneuve-Wild-Caquot 1963 : J. Cazeneuve, H. Wild, A. Caquot, *Les Danses sacrées*, Paris, Seuil, 1963.

Cébeillac-Gervasoni 1989 : M. Cébeillac-Gervasoni (dir.), *Les Étrusques à Vulci. Le peintre de Micali et son monde [Exposition, Clermont-Ferrand, Maison départementale de l'innovation, 7 novembre 1989-6 janvier 1990]*, Clermont-Ferrand, 1989.

Ceccarelli 1998 : P. Ceccarelli, *La pirrica nell'antichità greco romana : studi sulla danza armata*, Pise-Rome, 1998.

Cefai-Perreau 2012 : D. Cefai, L. Perreau (dir.), *Erving Goffman et l'ordre de l'interaction*, Amiens, 2012.

Cerchiai 2012 : L. Cerchiai, « Questioni di metodo », in *MEFRA*, 124-2, 2012 [en ligne]. URL : <http://mefra.revues.org/807>

Cerchiai 2008a : F. Cerchiai, « Breve appunto sulla Tomba delle Leonesse », in *Sertum Perusinum Gemmae oblatum, Quaderni Ostraka*, 13, 2008, pp. 69-75.

Cerchiai 2008b : F. Cerchiai, « Riflessioni sull'immaginario dionisiaco nella pittura tombale etrusca di età arcaica », in Estienne *et al.* 2008, p. 439-447.

Cerchiai 2006 : L. Cerchiai, « A proposito degli *artifices* pliniani (Pl., *N.H.*, XXXV, 152) », in Bonghi Jovino 2006, p. 297-306.

Cerchiai 2003 : L. Cerchiai, « I pugili ai lati della porta », in Minetti 2003, p. 79-86.

Cerchiai 2002 : L. Cerchiai, « L'iconografia della caccia nella pittura tombale di VI e V sec. a.C. », in Colpo-Favaretto-Ghedini 2002, p. 71-78.

Cerchiai 2001 : L. Cerchiai, « La tomba del topolino », in *AION(archeo)*, 8, 2001, p. 99-104.

Cerchiai 1998 : L. Cerchiai, « Le tombe "a cubo" di età tardoarcaica della Campania settentrionale », in Marchegay-Le Dinahel-Salles 1998, p. 117-124.

Cerchiai 1990 : L. Cerchiai, « Achille e Troilo in Etruria : alcune ipotesi su due cippi chiusini », in *DdA*, 8, 1990, p. 61-66 [id. in D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 121-128].

Cerchiai 1987 : L. Cerchiai, « Sulle Tombe del Tuffatore e della Caccia et della Pesca. Proposta di lettura iconologica », in *DdA*, 5, 1987, p. 113-123 (id. in D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 61-71).

Cerchiai 1980 : L. Cerchiai, « La machaira di Achille: alcune osservazioni sulla Tomba dei Tori », in *AION(archeo)*, 2, 1980, p. 25-39 [id. in D'Agostino-Cerchiai 1999a, p. 91-106].

Cerchiai-Menichetti 2012 : L. Cerchiai, M. Menichetti, « Sacro e cultura visuale », in Nizzo-La Rocca 2012, p. 379-386.

Chanotis 2012 : A. Chanotis (éd.), *Unveiling emotions : sources and methods for the study of emotions in the Greek world*, Stuttgart, 2012.

Chanotis-Ducrey 2013 : A. Chanotis, P. Ducrey (éd.), *Unveiling emotions. 2. Emotions in Greece and Rome : texts, images, material culture*, Stuttgart, 2013.

Chantraine 1970 : P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, histoire des mots*, tome II, Paris, 1970.

Chateigner 1989 : C. Chateigner, « Cortèges en armes en Etrurie. Une étude iconographique de plaques de revêtement architectoniques étrusques du VIe siècle », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, 67-1, 1989, p. 122-138.

Chazot 1807 : C.-F. Chazot, *Des empereurs romains: dissertation historique, critique et littéraire*, 1807.

Cherici 1988a : A. Cherici, « Monumenti archeologici di provenienza aretina », *Atti e Memorie della Accademia Petrarca di lettere, arti e scienze*, 48, 1988, p. 26-29.

Cherici 1988b : A. Cherici, *Ceramica etrusca della collezione Poggiali di Firenze*, Rome, 1988.

Chevalier-Gheerbrant 1982 : J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1982.

Del Chiaro 1974 : M. A. Del Chiaro, « A Newly Discovered Etruscan Town », in *Archaeology*, 27, 1974, p. 270-273.

Chieco Bianchi 1991 : A. M. Chieco Bianchi (dir.), *Italia omnium terrarum alumna : la civiltà dei Veneti, Reti, Liguri, Celti, Piceni, Umbri, Latini, Campani e Iapigi*, Milan, 1991 [1ère éd. 1988].

Christiansen-Melander 1988 : J. Christiansen, T. Melander (éd.), *Proceedings of the third symposium on ancient Greek and related pottery. Copenhagen, August 31-September 4, 1987*, Copenhagen, 1988.

Christien-Tregaro 1997 : J. Christien-Tregaro, « Les temps d'une vie. Sparte, une société à classe d'âge », in *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 12, 1997, p. 45-79.

Cirilli 1913 : R. Cirilli, *Les prêtres danseurs de Rome : étude sur la corporation sacerdotale des Saliens*, Paris, 1913.

Von Cles-Reden 1948 : S. Von Cles-Reden, *Das Versunkene Volk. Welt und Land der Etrusker*, Innsbruck-Vienne, 1948.

Von Cles-Reden 1962 : S. Von Cles-Reden, *Les Etrusques*, Paris, 1962.

Clodoré-Tissot et al. 2002 : T. Clodoré-Tissot, M. Dauvois, C. Vendries, C. Homo Lechner (éd.), *Préhistoire de la Musique. Sons et instruments de musique des âges du Bronze et du Fer en France. Catalogue d'exposition, Musée de Préhistoire d'Île-de-France, Nemours, 17 mars-10 novembre 2002*, Nemours, 2002.

Clodoré-Vendries 2002 : T. Clodoré, C. Vendries, « Le second Age du Fer et la civilisation celtiques (450-52 avant J.-C.) », in Clodoré-Tissot et al. 2002, p. 101-128.

Coarelli 1983 : F. Coarelli, « Le pitture della tomba François a Vulci : une proposta di lettura », in *Dialoghi di archeologia*, 1-2, 1983, p. 43-69.

Coen 2005 : A. Coen, « Rappresentazioni vascolare nella pittura : una breve nota », in Gilotta 2005, p. 19-32.

Coen 1999 : A. Coen, *Corona etrusca*, Viterbe, 1999.

Collignon 1911 : M. Collignon, *Les Statues funéraires dans l'art grec*, Paris, 1911.

Collignon 1903 : M. Collignon, *De l'origine du type des pleureuses dans l'art grec*, Paris, 1903.

Colonna 2005 : G. Colonna, « Riflessioni sul dionisismo in Etruria », in *Italia ante Romanum Imperium. Scritti di antichità etrusche, italiche e romane (1958-2008), III. Epigrafia, lingua e religione*, Pise-Rome, 2005, p. 2015-2042.

Colonna 2003 : G. Colonna, « Osservazioni sulla Tomba Tarquiniese della Nave », in Minetti 2003, p. 63-77.

Colonna 1999 : G. Colonna (dir.), *Piceni, popolo d'Europa*, Rome, De Luca, 1999.

Colonna 1997 : G. Colonna, « Divinités peu connues du panthéon étrusque », in Gaultier-Briquel 1997, p. 167-184.

Colonna 1996 : G. Colonna, « Il dokanon, il culto dei Dioscuri e gli aspetti ellenizzanti della religione dei morti nell'Etruria tardo-arcaica », in *Scritti di Antichità in memoria di Sandro Stucchi*, Rome, 1996, p. 165-184.

Colonna 1993 : G. Colonna, « Strutture teatriformi in Etruria », in Thuillier 1993a, p. 321-347.

Colonna 1986 : G. Colonna, « Urbanistica e architettura », in Pugliese Carratelli 1986, p. 369-530.

Colonna 1984a : G. Colonna, « Le copie ottocentesche delle pitture etrusche e l'opera di Carlo Ruspi », *Dalla Stanza delle Antichità al Museo civico. Storia della formazione del Museo civico archeologico di Bologna*, Bologna, 1984, p. 375-379.

Colonna 1984b : G. Colonna, « Apollon, les Etrusques et Lipara », in *MEFRA*, 96, 1984, p. 557-578.

Colonna 1977 : G. Colonna, « Un tripode fittile geometrico dal foro romano », in *MEFRA*, 89-2, 1977, p. 471-491.

Colonna 1976 : G. Colonna, « Scriba cum rege sedens », in *L'Italie préromaine et la Rome républicaine. Mélanges offerts à Jacques Heurgon*, vol. 1, Rome, 1976, p. 187-195.

Colonna 1975 : G. Colonna, « Firme arcaiche di artefici nell'Italia centrale », in *MDAI(R)*, 82, 1975, p. 181-192.

Colonna 1973a : G. Colonna, « Scavi e scoperte. San Severino Marche », in *SE*, 41, 1973, p. 515-517.

Colonna 1973b : G. Colonna, « Scavi e scoperte. Tarquinia », in *SE*, 41, 1973, p. 548-550.

Colonna 1973c : G. Colonna, « Scavi e scoperte », in *SE*, 41, 1973, p. 505-553.

Colonna 1967 : G. Colonna, « L'Etruria meridionale interna dal Villanoviano alle tombe Rupestri », in *SE*, 35, 1967, p. 3-30.

Colonna-Bettini-Staccioli 1988 : G. Colonna, C. Bettini, R. A. Staccioli, *Etruria meridionale : conoscenza, conservazione, fruizione. Atti del convegno. Viterbo, 29/30 novembre-1 dicembre 1985*, Rome, 1988.

Colonna et al. 1974 : B. D'Agostino, P. E. Arias, G. Colonna, *Popoli e civiltà dell'Italia antica*, vol. 2, 1974.

Colonna-Franchi Dell'Orto 2001 : G. Colonna, L. Franchi dell'Orto, *Eroi e regine : Piceni popolo d'Europa*, Rome, 2001.

Colonna-Di Paolo 1997 : G. Colonna, E. Di Paolo, « Il letto vuoto, la distribuzione del corredo e la "finestra" della Tomba Regolini-Galassi », in *Etrusca et Italica. Scritti in ricordo di Massimo Pallottino*, Pise-Rome, 1997, p. 131-172.

Colonna-Von Hase 1986 : G. Colonna, F. W. Von Hase, « Alle origini della statuaria etrusca : la tomba delle Statue presso Ceri », in *SE*, 52, 1986, p. 13-33.

Colpo-Favaretto-Ghedini 2002 : I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, *Iconografia 2001. Studi sull'immagine, Atti del convegno, Padova, 30 maggio - 1 giugno 2001*, Rome, 2002.

Comotti 1991 : G. Comotti, *Music in Greek and Roman Culture*, Londres, 1991.

Comstock-Vermeule 1971 : M. Comstock, C. Vermeule, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, 1971.

Conestabile 1870 : G. Conestabile, *Dei monumenti di Perugia etrusca e romana*, 4 vol., Pérouse, 1870.

Conti 2011 : A. Conti (éd), *Tetti di terracotta. La decorazione architettonica fittile tra Etruria e Lazio in età arcaica. Atti delle giornate di studio. Sapienza – Università di Roma, 25 Marzo e 25 Ottobre 2010*, Rome, 2011.

Conze 1891 : A. Conze, *Königliche Musee zu Berlin Beschreibung des antiken Sculpturen*, Berlin, 1891.

Cook-Hemelrijk 1963 : R.M. Cook, J. M. Hemelrijk, 1963, p. 114.

Copans 1974 : J. Copans, *Critiques et politiques de l'anthropologie*, Paris, 1974.

Coplan 1997 : D. Coplan, « Musiques », in *Revue internationale des sciences sociales*, 154, 1997, p. 637-649.

Corbier 2011 : C. Corbier, *Poésie, Musique et Danse : Maurice Emmanuel (1862-1938) et l'hellénisme*, Paris, 2011.

Corbier 2007a : C. Corbier, *Maurice Emmanuel*, Paris, 2007.

Corbier 2007b : C. Corbier, « Une victime de l'hellénisme : la musique romaine à la fin du XIX^e siècle », in *Dossiers d'archéologie*, 320, mars-avril 2007, p. 68-71.

Corbin-Courtine-Vigarelo 2012 : A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité, 1. L'invention de la virilité*, Paris, 2011-2012.

Corbin-Courtine-Vigarelo 2006 : A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, Paris, 2005-2006.

Cordano 1980 : F. Cordano, « Morte e pianto rituale nell'Atene del VI sec. a.C. », in *Archeologia Classica*, 32, 1980, p. 186-197.

Cordie-Teegen 2012 : R. Cordie, W.-R. Teegen (éd.), *Situlen in Archäologie und Kulturgeschichte*, Leipzig, 2012 (sous presse).

Costantini 1990 : M. Costantini, *La Mort en ses miroirs*, Paris, 1990.

Costantini-Ricciardi 2015 : S. Costantini, L. Ricciardi, « Lo Spazio funerario intorno ai tumuli di Guadocinto a Tuscania », in *Della Fina* 2015, p. 637-651.

Costey 2004 : P. Costey, « Pierre Bourdieu, penseur de la pratique », in *Tracés. Revue de Sciences humaines. Pratiques et Techniques*, 7, 2004, p. 11-25.

Couilloud-Le Dinahet 2003 : M.-T. Couilloud-Le Dinahet, « Les rituels funéraires en Asie Mineure et en Syrie à l'époque hellénistique jusqu'au milieu du Ier siècle av. J.-C. », in *Pallas. Revue d'études antiques*, 62, 2003, p. 65-95.

Coulon 1992 : A. Coulon, *L'Ecole de Chicago*, Paris, 1992.

Cousin 2009 : C. Cousin, « Origine et place des didascalies dans l'imagerie funéraire étrusque », in Haack 2009, p. 63-89.

Cristofani 1996a : M. Cristofani, *Etruschi e altre genti nell'Italia preromana : mobilità in età arcaica*, Rome, 1996.

Cristofani 1996b : M. Cristofani, « *Paideia, arete e metis* : a proposito delle pisside della Pania », in *Prospettiva*, 83, 1996, p. 2-9.

Cristofani 1992 : M. Cristofani, « Le Mythe étrusque en Europe entre le XVIe et le XVIIIe siècle », in AA.VV. 1992, p. 276-291.

Cristofani 1989 : M. Cristofani, « Celebrazioni della morte nella pittura funeraria etrusca », in Rizzo 1989a, p. 27-31.

Cristofani 1987 : M. Cristofani, *Saggi di storia etrusca arcaica*, Rome, 1987.

Cristofani 1986 : M. Cristofani, « Tomba dipinta a Tarquinia », in *Archeo. Attualità del passato*, 18, 1986, p. 5.

Cristofani 1985 : M. Cristofani, *Civiltà degli Etruschi*, Florence, 1985.

Cristofani 1982 : M. Cristofani, « Il ruolo degli Etruschi nel Lazio antico », in *Greci e Latini nel Lazio Antico. Atti del convegno della Società Italiana di Glottologia*, Rome, 1982, p. 27-42.

Cristofani 1981a : M. Cristofani, « Sulle terrecotte di Sant'Omobono », in *PP*, 36, 1981, p. 31-suiv.

Cristofani 1981b : M. Cristofani, *Gli Etruschi in Maremma. Popolamento e attività produttive*, Milan, 1981.

Cristofani 1980 : M. Cristofani, « Reconstruction d'un mobilier funéraire archaïque de Cerveteri », *Monuments et mémoires publiés de la Fondation Eugène Piot*, 63-1, 1980, p. 1-30.

Cristofani 1978 : M. Cristofani, *L'arte degli Etruschi. Produzione e consumo*, Turin, 1978.

Cristofani 1976 : M. Cristofani, « Storia dell'arte e acculturazione : le pitture tombali arcaiche di Tarquinia », in *Prospettiva*, 7, 1976, p. 2-10.

Cristofani 1971a : M. Cristofani, « Le due pissidi della Pania (Chiusi) », in *Nuove letture di monumenti etruschi dopo il restauro*, Florence, 1971, p. 67-72.

Cristofani 1971b : M. Cristofani, « Per una nuova lettura della pisside della Pania », in *SE*, 39, 1971, p. 63-89.

Cristofani-Martelli 1978 : M. Cristofani, M. Martelli, « *Fufluns Paxies*, sugli aspetti del culto di Bacco in Etruria », in *SE*, 46, 1978, p. 132

Cristofani Martelli 1973 : M. Cristofani Martelli, « Documenti di arte orientalizzante da Chiusi », in *SE*, 41, 1973, p. 97-120.

Cristofani-Moscato 1985 : M. Cristofani, P. Moscato (éd.), *Il Commercio etrusco arcaico. Atti dell'Incontro di studio, 5-7 dicembre 1983*, Rome, 1985.

Cumont 1966 : F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1966.

Curri-Curri 1978 : C. B. Curri, S. B. Curri, « Aspetti microbiologici ed enzimatici della degradazione degli affreschi negli ipogei di Tarquinia. Determinazione dell'antibiogramma », in *SE*, 46, 1978, p. 269-283.

Cygielman-Mangani 1991 : M. Cygielman et E. Mangani, *La Collezione Chigi-Zondadari : ceramiche figurate. Museo Archeologico Nazionale di Siena*, Rome, 1991.

Dabdad Trabulsi 1990 : J. A. Dabdad Trabulsi, *Dionysisme, pouvoir et société*, Paris, 1990.

Dall'Osso 1915 : I. Dall'Osso, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Ancona con estesi ragguagli sugli scavi dell'ultimo decennio preceduta da uno studio sintetico sull'origine dei Piceni*, Ancône, 1915.

Damgaard-Andersen 1993 : H. Damgaard-Andersen, « The Etruscan ancestral cult : its origin and development and the importance of anthropomorphization », in *ARID*, 21, 1993, p. 7-66.

Danner 1993 : P. Danner, « Stützen im Giebel. Ein Motiv der Etruskischen Wandmalerei », in *Opuscula romana*, 19-3, 1993, p. 19-38.

Daremborg-Saglio 1909 : C. Daremborg, E. Saglio (dir), *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, IV*, Graz, 1909.

Dasen 2004 : V. Dasen, *Naissance et petite enfance dans l'Antiquité. Actes du colloque de Fribourg, 28 novembre – 1er décembre 2001*, Fribourg, 2004.

Dasti 1878 : L. Dasti, *Notizie storiche archeologiche di Tarquinia e Corneto*, Rome, 1878.

D'Aversa 1986 : A. D'Aversa, *La valle padana tra Etruschi, Celti e Romani*, Brescia, 1986.

Davies 2006 : G. Davies, « Etruscan Body Language », in Herring *et al.* 2006, p. 401-412.

Daumas 1965 : F. Daumas, *La Civilisation de l'Égypte pharaonique*, Paris, 1965.

Daraki 1994 : M. Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, Paris, Flammarion, 1994.

Daraki 1982 : M. Daraki, « La Mer dionysiaque » in *RHR*, 199-1, 1982, p. 3-22.

Da Silva 2014 : J. Da Silva, « *Hair Studies* : une bibliographie », in *Apparence(s)*, 5, 2014, [en ligne]. URL : <http://apparences.revues.org/1248>

Decary 1962 : R. Decary, *La mort et les coutumes funéraires à Madagascar*, Paris, 1962.

Delavaud-Roux 2011a : M.-H. Delavaud-Roux (dir.), *Musiques et danses dans l'Antiquité*, Rennes, 2011.

Delavaud-Roux 2011b : M.-H. Delavaud-Roux, « Le rôle des cheveux dans les danses des Ménades », in Delavaud-Roux-Lançon 2011, p. 167-179.

Delavaud-Roux 1995 : M.-H. Delavaud-Roux, *Les danses dionysiaques en Grèce antique*, Aix-en-Provence, 1995.

Delavaud-Roux 1994 : M.-H. Delavaud-Roux, *Les danses pacifiques en Grèce antique*, Aix-en-Provence, 1994.

Delavaud-Roux 1993 : M.-H. Delavaud-Roux, *Les danses armées en Grèce antique*, Aix-en-Provence, 1993.

Delavaud-Roux 1990 : M.-H. Delavaud-Roux, « La Pyrrhique en Grèce antique », in *Etudes Indo-européennes*, 1990, p. 29-47.

Delavaud-Roux 2008 : M.-H. Delavaud-Roux, « Communiquer avec Dionysos : la danse des Ménades à travers l'iconographie des vases grecs », in Bodiou-Frère-Mehl 2008, p. 153-164.

Delavaud-Roux-Gontier-Liesenfelt 2000 : M.-H. Delavaud-Roux, P. Gontier, A.-M. Liesenfelt, *Guerres et sociétés. Mondes grecs. Ve-IVe siècles*, Atlande, 2000.

Delavaud-Roux-Lançon 2011 : M.-H. Delavaud-Roux, B. Lançon (dir.), *Anthropologie, mythologies et histoire de la chevelure et de la pilosité : le sens du poil*, Paris, 2011.

Delbreil 1995 : D. Delbreil, « L'Hérésiaque et Cie : une architecture lyrique », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 47, 1995, p. 421-438.

Della Fina 2015 : G. M. Della Fina (éd.), *La delimitazione dello spazio funerario in Italia. Atti del XXII Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria*, Rome, 2015.

Della Fina 2014 : G. M. Della Fina (dir.), *I Greci in Etruria. Atti Convegno Orvieto 2003. Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina XI*, Rome, 2004.

Della Seta 1922 : A. Della Seta, *Italia antica. Dalla caverna preistorica al palazzo imperiale*, Bergamo, 1922.

Della Seta 1918 : A. Della Seta, *Museo di Villa Giulia. I. Villa Giulia, necropoli dell'agro falisco, templi dell'agro falisco e del Lazio, Satricum, Capena, Praeneste (Collezione Barberini), Cista Ficoroni*, Rome, 1918.

Delpino 1977a : F. Delpino, « La prima età del ferro a Bisenzio. Divisione in fasi ed interpretazione culturale », in *SE*, 45, 1977, p. 39-49.

Delpino 1977b : F. Delpino, « La prima età del ferro a Bisenzio. Aspetti della cultura villanoviana nell'Etruria meridionale interna », in *Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, 21-6, Rome, 1977, p. 453-493.

Delplace 1980 : C. Delplace, *Le griffon de l'archaïsme à l'époque impériale : étude iconographique et essai d'interprétation symbolique*, Bruxelles-Rome, 1980.

Dennis 1878 : G. Dennis, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, vol. I et II, Londres, 1878.

Dennis 1847 : G. Dennis, « Viaggi nell'Etruria », in *Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 19, 1847, p. 51-63.

Denoyelle 1994 : M. Denoyelle, *Chefs-d'œuvre de la céramique grecque dans les collections du Louvre*, Paris, 1994.

Dentzer 1982 : J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIe au Ixe siècle avant J.-C.*, Rome, 1982.

Dentzer 1968 : J.-M. Dentzer, « Les systèmes décoratifs dans la peinture murale italique », in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 80, 1968, p. 85-141.

Deonna 1963 : W. Deonna, *Le symbolisme de l'acrobatie antique*, Bruxelles, 1963.

Deonna 1952 : W. Deonna, « Sacra vitis. La double vigne dionysiaque et les origines du rinceau, spécialement du rinceau bouclé vertical », in *Les Cahiers Techniques de l'Art*, II, 3, Strasbourg, 1952.

Derderian 2001 : K. Derderian, *Leaving words to remember. Greek mourning and the advent of literacy*, Leiden, 2001.

Descamps-Lequime 2011 : S. Descamps-Lequime (dir.), *Au royaume d'Alexandre le Grand : la Macédoine antique*, Paris, 2011.

Deschamps 1995 : L. Deschamps, « Rites funéraires de la Rome républicaine », in *Hinard* 1995, p. 171-180.

Descœudres 2000 : J.-P. Descœudres, « Les dauphins de Dionysos », in *Reverdin-Brutsch-Dreifuss* 2000, p. 325-334.

Descœudres 1990 : J.-P. Descœudres (dir.), *EYMOYSIA. Ceramic and iconographic Studies in Honour of Alexander Cambitoglou*, Sydney, 1990.

Détienne 2009 : M. Détienne, *Comparer l'incomparable. Oser expérimenter et construire*, Paris, 2009 [1ère éd. 2000].

Détienne 1986 : M. Détienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, 1986.

Détienne 1977 : M. Détienne, *Dionysos mis à mort*, Paris, 1977.

Détienne et al. 1987 : M. Détienne, N. Loraux, C. Mossé, P. Vidal-Naquet (éd.), *Poikilia. Etudes offertes à Jean-Pierre Vernant*, Paris, 1987.

Détienne-Vernant 1979 : M. Détienne, J.-P. Vernant, *La cuisine du sacrifice en Grèce ancienne*, Paris, 1979.

Deubner 1959 : L. Deubner, *Attische feste*, Hildesheim, 1959.

Devambez 1946 : P. Devambez, « Deux nouvelles hydries de Caeré au Louvre », in *MonPiot*, 41, 1946, p. 29-62.

Diaz-Andreu 2005 : M. Diaz-Andreu, « Género y arqueología : una nueva síntesis », in Sánchez Romero 2005, p. 13-51.

Diaz-Andreu et al. 2005 : M. Diaz-Andreu, S. Lucy, S. Babic (éd.), *The Archaeology of identity : approaches to gender, age, status, ethnicity and religion*, Londres-New York, Routledge, 2005.

Dohan 1935 : E. H. Dohan, « A Ziro Burial from Chiusi », in *AJA*, 39, 1935, p. 198-209.

Dohrn 1976 : T. Dohrn, « Totenklage im Frühen etrusien », *MDAI(R)*, 83, 2, 1976, p. 195-205.

Dohrn 1959 : T. Dohrn, « Zwei etruskische Kandelaber », in *MDAI(R)*, 66, 1959, p. 45-64.

Dohrn 1939 : T. Dohrn, « Materiali per un « corpus » della ceramica etrusca. Die etruskischen schwarzfigurigen Vasen », in *SE*, XII, 1939, p. 279-290.

Dohrn 1938 : T. Dohrn, « Die etruskischen schwarzfiguren Vasen », in *SE*, 12, 1938, p. 279-290.

Dohrn 1937 : T. Dohrn, *Die Schwarzfigurischen etruskischen Vasen aus der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts*, Berlin, 1937.

Domenici 2012 : I. Domenici, « Andare in barca nel regno dei morti », in Harari-Paltineri 2012, p. 95-100.

Donati 1989 : L. Donati, *Le tombe da Saturnia nel museo archeologico di Firenze*, Florence, 1989.

Donati-Rafanelli 2004 : L. Donati, S. Rafanelli, « Il sacrificio nel mondo etrusco », in *ThesCra I* 2004, p. 134-182.

Dover 1980 : K. J. Dover, *Greek Homosexuality*, New York, 1980.

Dräger 2007 : O. Dräger, *Corpus vasorum antiquorum. Deutschland. Union académique internationale. Band 84. Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen. Band 2*, Munich, 2007.

Ducati 1970 : P. Ducati, *La situla della Certosa*, Rome, 1970.

Ducati 1942 : P. Ducati, *Pittura etrusca, italo-greca e romana*, Novara, 1942.

Ducati 1939 : P. Ducati, « Osservazioni cronologiche sulle pitture arcaiche tarquiniesi », in *SE*, 13, 1939, p. 203-219.

Ducati 1937 : P. Ducati, *La Pittura delle tombe delle Leonesse e dei Vasi Dipinti. Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia 1*, Rome, 1937.

Ducati 1932 : P. Ducati, *Pontische Vasen*, Berlin, 1932.

Ducati 1927a : P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, vol. I et II, Florence, 1927.

Ducati 1927b : P. Ducati, *Etruria Antica*, vol. I, Turin, 1927.

Ducati 1920 : P. Ducati, *L'Arte classica*, Turin, 1920.

Ducati 1912 : P. Ducati, « Contributo allo studio degli specchi etruschi figurati », in *MDAI(R)*, 27, 1912, p. 243-285.

Ducati 1910 : P. Ducati, « Le pietre funerarie felsinee », in *Monumenti Antichi*, 20, 1910, col. 357-728.

Ducrey 1999 : P. Ducrey, *Guerre et guerriers dans la Grèce antique*, Paris, 1999.

Duday 1990 : H. Duday, « Notes et documents. Observations ostéologiques et décomposition du cadavre : sépulture colmatée ou en espace vide », in *Revue archéologique du Centre de la France*, 29-2, 1990, p. 193-196.

Duell 1943 : P. Duell, « Etruscan wall paintings and their technique », in *AJA*, 47, 1943, p. 100-101.

Duell 1927 : P. Duell, « La tomba del Triclinio at Tarquinia », in *MAAR*, 6, 1927, p. 5-68.

Duhn 1887 : F. von Duhn, « La necropoli di Suessula », in *MDAI(R)*, II, 1887, p. 235-268.

Duhn 1883 : F. von Duhn, « Due oggetti di bronzo », in *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 55, 1883, p. 184-191.

Duhn 1880 : F. von Duhn, « Aggiunte all'articolo sopra certi monumenti capuani », in *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 52, 1880, p. 342-348.

Duhn 1879 : F. von Duhn, « Monumenti Capuani », in *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 51, 1879, p. 119-156.

Dümmler 1888 : F. Dümmler, « Vasenscherber aus Kyme in Aeolis », in *MDAI(R)*, 3, 1888, p.159-180.

Dumont 1992 : J.-C. Dumont, « *Ludi scaenici* et comédie romaine », in *Ktèma* 17, 1992, p. 39-45.

Dumoulins-Thelamon 2001 : O. Dumoulins, F. Thelamon (éd.), *Autour des morts. Mémoire et identité. Actes du Ve colloque international sur la sociabilité, Rouen, 19-21 novembre 1998*, Rouen, 2001.

Dunand-Lichtenberg 2004 : F. Dunand, R. Lichtenberg, *Les Égyptiens*, Paris, 2004.

Dupont 1993 : F. Dupont, « *Ludions, Lydioi* : les danseurs de la *pompa circensis*, exégèse et discours sur l'origine des jeux à Rome », in Thuillier 1993a, p. 189-209.

Dupré-Ribichini-Verger 2008 : X. Dupré, S. Ribichini et S. Verger (éd.), *Saturnia Tellus. Lo spazio consacrato nel mondo italico, fenicio-punico, iberico e celtico*, Rome, 2008.

Durand 1984 : J.-L. Durand, « Le faire et le dire : vers une anthropologie des gestes iconiques », in *History and Anthropology*, 1, 1984, p. 29-48.

Durand et al. 1984 : J.-L. Durand, F. Frontisi-Ducroux, F. Lissarrague, « L'entre-deux-vins » in AA.VV. 1984b, p. 117-126.

Durand-Lissarrague 1979 : J.-L. Durand, F. Lissarrague, « Les entrailles de la cité. Lectures de signes : propositions sur la hiéroskopie », in *Hephaistos*, 1, 1979, p. 92-108.

Dux 1990 : G. Dux, *Die Logik der Weltbilder : Sinnstrukturen im Wandel der Geschichte*, Francfort, 1990.

Edlund 1980 : I. E. M. Edlund, *The Iron age and Etruscan vases in the Olcott collection at Columbia University, New York, Philadelphie*, 1980.

Elkins 2003 : J. Elkins, *Visual Studies. A skeptical introduction*, New York, 2003.

Ellis 1938 : W. D. Ellis (éd.), *A Source Book of Gestalt Psychology*, Londres, 1938.

Emerit 2013 : S. Emerit (éd.), *Le statut du musicien dans l'Antiquité : Egypte, Mésopotamie, Grèce, Rome. Actes de la table-ronde internationale de Lyon, 4-5 juillet 2008*, Le Caire, 2013.

Emiliozzi-Maggiani 2002 : A. Emiliozzi, A. Maggiani (éd.), *Caelatores. Incisori di specchi e ciste tra Lazio ed Etruria, Atti della giornata di studio (Roma, 2001)*, Rome, 2002.

Emmanuel 1895 : M. Emmanuel, *Essai sur l'orchestrique grecque. Étude de ses mouvements d'après les monuments figurés*, Paris, 1895.

Emmanuel-Rebuffat 1997 : D. Emmanuel-Rebuffat, « Hercle aux Enfers », in Gaultier-Briquel 1997, p. 55-67.

Emmanuel-Rebuffat 1983 : D. Emmanuel-Rebuffat, « Le jeu du Phersu à Tarquinia : nouvelle interprétation », in CRAI, 1983, p. 421-438.

Emmott 1997 : C. Emmott, *Narrative Comprehension : A Discourse Perspective*, Oxford, 1997.

Endell 1952 : F. Endell, *Antike Spiegel in Holzschmitt übersetzt*, Munich, 1952.

Endt 1899 : J. Endt, *Beiträge zur ionischen Vasenmalerei*, Prague, 1899.

Espagne 2013 : M. Espagne, « La notion de transferts culturels », in *Revue Sciences-Lettres*, 1, 2013 [en ligne]. URL : <https://rsl.revues.org/219>.

Espagne-Werner 1987 : M. Espagne, M. Werner, « La Construction d'une référence culturelle allemande en France : Genèse et histoire (1750-1914) », in *A.E.S.C.*, 4, 1987, p. 969-992 [repris dans M. Espagne, M. Werner (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (xviii^e-xix^e siècle)*, Paris, 1988].

Esposito 2001 : A. M. Esposito, *Principi guerrieri*, Milan, Electa, 2001 (1^{ère} éd. 1999).

Esposito 1999 : A. M. Esposito, *Principi guerrieri. La necropoli etrusca di Casale Marittimo*, Milan, 1999.

Estienne et al. 2008 : S. Estienne, D. Jaillard, N. Lubtchansky, Cl. Pouzadoux (éd.), *Image et religion dans l'antiquité gréco-romaine*, Naples, 2008.

Van Essen 1927 : C. C. Van Essen, *Did Orphic Influence on Etruscan Art exist?*, Amsterdam-Paris, 1927.

Ewing 1987 : W. A. Erwing, *Danse. Chefs-d'œuvre de la photographie*, Londres, 1987.

Fairbanks 1928 : A. Fairbanks, *Catalogue of Greek and Etruscan vases, I, Early vases, preceding Athenian black-figured Ware*, Cambridge, 1928.

Falcone-Ibelli 2007 : L. Falcone, V. Ibelli, *La ceramica campana a figure nere*, Pise-Rome, 2007.

Falconer-Mannack 2002 : J. Falconer, T. Mannack, *Corpus Vasorum Antiquorum. Great Britain, fascicule 19, Winchester College*, Oxford, 2002.

Falconi Amorelli 1968 : M. T. Falconi Amorelli, « Materiali di Ischia di Castro conservati nel Museo di Villa Giulia », in *SE*, 36, 1968, p. 169-177.

Fejfer et al. 2003 : J. Fejfer, T. Fischer-Hansen, A. Rathje, *The rediscovery of antiquity : the role of the artist*, Copenhagen, 2003.

Festugière 1972 : A. J. Festugière, *Etudes de religion grecque et hellénistique*, Paris, 1972.

Fiorelli 1878 : G. Fiorelli, « Notizie degli scavi. Aprile. Corneto-Tarquinia », in *NSA*, 1878, p. 129-131.

Fiorini 2007 : L. Fiorini, « Le sanctuaire de Gravisca », in *Dossiers d'Archéologie. Les Etrusques : dernières découvertes (1992-2007)*, 322, 2007, p. 108-111.

Fiorini 2005 : L. Fiorini, *Gravisca. Scavi nel santuario greco. 1.1. Topografia générale e storia del santuario. Analisi dei contesti e delle stratigrafie*, Bari, 2005.

Fischer-Graf 1980 : U. Fischer-Graf, *Spiegelwerkstätten in Vulci*, Berlin, 1980.

Flot 1928a : M. Flot, *Corpus Vasorum Antiquorum. France, 3. Musée de Compiègne (Musée Vivienel)*, Paris, 1928.

Flot 1928b : M. Flot, *Corpus Vasorum Antiquorum. Fascicule 7. Paris, Bibliothèque Nationale*, Paris, 1928.

de Fogolari 1992 : G. de Fogolari, « L'art des situles », in *AA.VV.* 1992, p. 200-205.

Fontaine 2016 : P. Fontaine, « La fête au palais. Un autre regard sur le relief aux danseurs de la regia d'Acquarossa », in *MEFRA*, 128-1, 2016 [en ligne]. URL : <http://mefra.revues.org/3300>.

Fontaine 2009 : P. Fontaine, « Plantes et nature dans la peinture funéraire étrusque. Observations à propos de la *Tombe de la Chasse et de la Pêche* à Tarquinia », in *Bruni 2009*, p. 373-378.

Foresti 1980 : L. A. Foresti, *Der Ostalpenraum und Italien : ihre kulturellen Beziehungen im Spiegel der anthropomorphen Kleinplastik aus Bronze des 7. Jh.s v.Chr.*, Florence, 1980.

Formigli-Heilmeyer 1984 : E. Formigli, W. O. Heilmeyer, « Capuaner Aschenurne in Berlin », in *AA*, 1984, p. 395-407.

Fortunelli 2007 : S. Fortunelli, *Gravisca. Scavi nel santuario greco. 1.2. Il deposito votivo dell'area settentrionale del santuario*, Bari, 2007.

Fossati 2001 : I. Fossati, « Il ruolo dell' etnografia nell' interpretazione dell' arte rupestre della Valcamonica » in *NSB*, 9, 2001, p. 91-111.

Fossati-Manzi 1881 : M. Fossati, P. Manzi, « Monumenti dell'Etruria », in *Bullettino dell'Istituto de corrispondenza archeologica*, 3, 1881, p. 4-7.

Fossati-Manzi 1831 : P. Manzi, M. Fossati, « La grotta dipinta del fondo Marzi », in *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 1831, p. 327-337.

Foti 1957 : G. Foti, *Guida delle raccolte archeologiche etrusche e romane*, Viterbe, 1957.

Franchini 1948-49 : E. Franchini, « Il melone di Camucia », in *SE*, 20, 1948-49, p. 17-52.

Frederiksen 1977 : M. W. Frederiksen, « Archaeology in South Italy and Sicily, 1973-76 », in *Archaeology Reports*, 1976-1977, p. 43-76.

Frederiksen 1968 : M. W. Frederiksen, « Campanian Cavalry : a question of origins », in *DdA*, 2, 1968, p. 3-31.

Freedberg 1989 : D. Freedberg, *The Power of images : studies in the history and theory of response*, Chicago-Londres, 1989.

Frel-True 1983 : J. Frel, M. True (dir.), *Greek Vases: Molly and Walters Bareiss Collection, The J. Paul Getty Museum*, Malibu, 1983.

Frère 2011 : D. Frère, « Parures et protections du corps en Etrurie archaïque », in *Bodiou et al.* 2011, p. 129-139.

Frère 2006 : D. Frère, « Parfums, huiles et crèmes parfumées en Etrurie orientalisante », in *Mediterranea*, III, 2006, p. 87-119.

Frère 1997a : D. Frère, *Corpus Vasorum Antiquorum. Nantes. Musée Dobrée*, Paris, 1997.

Frère 1997b : D. Frère, « A propos des alabastres étrusco-corinthiens à fond plat », in *MEFRA*, 109-1, 1997, p. 171-197.

Frère et al. 2008 : D. Frère, N. Massar, A. Verbanck-Piérard, *Parfums de l'Antiquité : la rose et l'encens en Méditerranée*, Musée Royal de Mariemont, 2008.

Frère-Hugot 2014 : D. Frère, L. Hugot (dir.), *Etrusques : les plus heureux des hommes. Etudes offertes au professeur Jean-René Jannot*, Rennes, 2014.

Frère-Hugot 2003 : D. Frère, L. Hugot, « Images et imaginaires des armes en Etrurie archaïque : du rituel au combat. La mise en scène des armes dans la peinture des VIIe et VIe siècles avant J.-C. », in *Sauzeau-Van Compernelle* 2003, p. 121-144.

Freund 1855 : G. Freund, *Grand dictionnaire de la langue latine*, Paris, 1855.

Frey 1962 : O. H. Frey, *Die Situla in Providence (Rhode Island). Ein Beitrag zur Situlenkunst des Osthallstattkreises*, Berlin, 1962.

Freytag 1990 : B. von Freytag, *Corpus Speculorum Etruscorum. Bundesrepublik Deutschland 3, Stuttgart, Tübingen, Privatsammlungen Esslingen*, Munich, 1990.

Friederichs 1871 : C. Friederichs, *Berlins antike Bildwerke. II. Geräte und Bronzen in Alten Museum, Kleinere Kunst und Industrie im Altertum*, Düsseldorf, 1871.

Frisch 1988 : P. Frisch, « Die Klassifikation der FIAIAEE bei den griechischen Agonen », in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 75, 1988, p. 179-185.

Frizot 2001 : M. Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, 2001.

Froehner 1898 : W. Froehner, *Collection Tyskiewicz*, Munich, 1898.

Frontisi-Ducroux 2013 : F. Frontisi-Ducroux, « À propos de l'autel : le *bomos*, un capteur graphique », in *Pallas. Revue d'études antiques*, 93, 2013, p. 81-95.

Frontisi-Ducroux 1987 : F. Frontisi-Ducroux, « Face et profil : les deux masques », in Bérard-Bron-Pomari 1987, p. 88-102.

Frontisi-Ducroux 1984 : F. Frontisi-Ducroux, « Au miroir du masque », in AA.VV. 1984b, p. 147-161.

Fugazzola Delpino 1984 : M. A. Fugazzola Delpino, *La cultura villanoviana. Guida ai materiali della prima età del Ferro nel museo di Villa Giulia*, Rome, 1984.

Le Fur 2012 : Y. Le Fur (dir.), *Cheveux Chéris. Frivolités et trophées*, Paris, 2012.

Furtwängler 1885 : A. Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung in Antiquarium*, Berlin, 1885.

Gabricsi 1928 : E. Gabricsi, « La collezione Casuccini del Museo di Palermo », in *SE*, 2, 1928, p. 55-81.

Gaffiot 1934 : F. Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, 1934.

Gallou 2004 : C. Gallou, « The Abode of the Ancestors : tomb design, ritual and symbolism in Late Helladic IIIA-B Greece », in Naoum-Muskett-Georgiadis 2004, p. 17-28.

Gantz 2004 : T. Gantz, *Mythes de la Grèce archaïque*, Paris, 2004.

Garelli 2007 : M.-H. Garelli, *Danser le mythe : la pantomimi et sa réception dans la culture antique*, Louvain-Paris, 2007.

Garelli 2006 : M.-H. Garelli, « Gestuelle et danse dans le monde antique. Deux questions de bibliographie », in *Pallas. Revue d'études antiques*, 71, 2006, p. 151-167.

Garelli 2000 : M.-H. Garelli, « Ludions, homéristes ou pantomimes », in *REA*, 102-3, 2000, p. 501-508.

Gardiner 1971 : N. E. Gardiner, *Athletics of the Ancient World*, Oxford, 1971 [1^{ère} éd. 1930].

Garlan 1972 : Y. Garlan, *La guerre dans l'Antiquité*, Paris, 1972.

Gasquet-Gross 2012 : B. de Gasquet, M. Gross, « La construction rituelle du genre et de la sexualité : initiations, séparations, mobilisations », in *Genre, Sexualité & Société*, 8, 2012, [en ligne]. URL : <https://gss.revues.org/2543>.

Gaultier 2010 : F. Gaultier, « Les terres cuites architecturales de la nécropole de l'Ara del Tufo à Tuscania », in *Dossiers d'archéologie. Les palais en Méditerranée de Mycènes aux Tarquins*, n° 339, 2010, p. 52-55.

Gaultier 2005a : F. Gaultier, « Céramiques à figures noires de Cerveteri : la production du début du Ve siècle avant J.-C. », in Paoletti 2005, p. 639-644.

Gaultier 2005b : F. Gaultier (dir.), *Trésors antiques. Bijoux de la collection Campana*, Paris, 2005.

Gaultier 2003 : F. Gaultier, *Corpus vasorum antiquorum. France. 39. Musée du Louvre. Fascicule 26*, Paris, 2003.

Gaultier 2000 : F. Gaultier, « L'Ariane de Faléries : un chef-d'oeuvre retrouvé », in Damarato. *Studi di antichità classica offerti a Paola Pelagatti*, Milan, 2000, p. 288-296.

Gaultier 1998 : F. Gaultier, « Ariane à Faléries : une oeuvre majeure de la sculpture étrusque en terre cuite », in CRAI, 1998, p. 1095-1109.

Gaultier 1995 : F. Gaultier, *Corpus vasorum antiquorum. France. 35. Musée du Louvre. Fascicule 24*, Paris, 1995.

Gaultier 1987 : F. Gaultier, « Le 'peintre de la danseuse aux crotales'. Recherches sur les ateliers de céramique de Vulci dans la première moitié du Ve siècle av. J.-C. », in MEFRA, 99-1, 1987, p. 63-93.

Gaultier-Briquel 1997 : F. Gaultier, D. Briquel (éd.), *Les plus religieux des hommes. Etat de la recherche sur la religion étrusque. Actes du colloque international, Galeries nationales du Grand Palais, 17-19 novembre 1992*, Paris, 1997.

Gaultier-Haumesser-Chatziefremidou 2013 : F. Gaultier, L. Haumesser, K. Chatziefremidou, *L'Art étrusque. 100 chefs-d'œuvre du musée du Louvre*, Paris, 2013.

Gaunt 2005 : J. Gaunt, *Corpus vasorum antiquorum. Great Britain. 21. Harrow school*, Oxford, 2005.

Gehrig-Greifenhagen-Kunisch 1968 : U. Gehrig, A. Greifenhagen, N. Kunisch, *Führer Durch die Antikenabteilung*, Berlin, 1968.

Gell-Thomas 1998 : A. Gell, N. Thomas, *Art and agency : an anthropological theory*, Oxford, 1998.

Van Gennep 1981 : A. Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, 1981 [1ère éd. 1909].

Gentili 2000 : M. D. Gentili (éd.), *Aspetti e problemi della produzione degli specchi etruschi figurati. Atti dell'incontro internazionale di studio (Roma, 2-4 maggio 1997)*, Rome, 2000.

Georgidou 2009 : S. Georgidou, « La 'Grande Déesse Mère' en pays grec : fiction et réalités culturelles », in *Annuaire de l'Ecole pratique des Hautes Etudes, Résumés des conférences et travaux*, 116, 2009 (2007-2008), p. 149-151.

Gercke 1996 : W. B. Gercke, *Etruskische Kunst im Kestner-Museum Hannover*, Hanovre, 1996.

Gerhard 1974 : E. F. W. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, vol. 1, Berlin-New York, 1974 [1ère édition, Berlin 1843].

Gerhard 1840-1857 : E. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder, hauptsächlich etruskischen Fundorts*, Berlin, 1840-1857.

Gerhard 1831a : E. Gerhard, « Pitture Tarquiniensi », in *Annali dell'Instituto di corrispondenza archeologica*, 1831, p. 312-324 et 337-361.

Gerhard 1831b : E. Gerhard, « Scavi etruschi », in *Bullettino dell'Instituto di corrispondenza archaeologica*, 3, 1831, p. 81-85.

Gerhard 1830 : E. Gerhard, « Scavi etruschi », in *Bullettino dell'Instituto di corrispondenza archeologica*, 2, 1830, p. 230-233.

Gerhard 1829 : E. Gerhard, « Scavi etruschi », in *Bullettino dell'Instituto di corrispondenza archeologica*, 1, 1829, p. 1-18.

Gerschel 1950 : L. Gerschel, « Saliens de Mars et Saliens de Quirinus », in *RHR*, 138-2, 1950, p. 145 à 151.

Gervais-Morel 2008 : T. Gervais, G. Morel, *La photographie : histoire, techniques, art, presse*, Paris, 2008.

Gherchanoc 2015 : F. Gherchanoc, « L'histoire du corps dans l'Antiquité : bilan historiographique. Introduction », in *Dialogues d'histoire ancienne*, supplément 14, 2015, p. 9-17.

Gherchanoc 2012 : F. Gherchanoc, « Beauté, ordre et désordre vestimentaires féminins en Grèce ancienne », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 36, 2012, p. 19-42.

Gherchanoc 2003 : F. Gherchanoc, « Les atours féminins des hommes : quelques représentations du masculin-féminin dans le monde grec antique. Entre initiation, ruse, séduction et grotesque, surpuissance et déchéance », in *Revue historique*, 628, 2003-2004, p.739-791.

Ghiron-Bistagne 1988 : P. Ghiron-Bistagne (éd.), *Transe et théâtre. Actes de la Table Ronde Internationale. Montpellier, 3-5 mars 1988*, Montpellier, 1988.

Ghiron-Bristagne 1976 : P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, 1976.

Ghiron-Bistagne 1973 : P. Ghiron-Bistagne, « A propos du « Kômos » corinthien » in *RA*, 2, 1973, p. 303-314.

Gianfrotta-Moretti Sgubini 2010 : P. A. Gianfrotta, A. M. Moretti Sgubini (éd.), *Archeologia nella Tuscia, Atti dell'incontro di studio (Viterbo 2007)*, Viterbe, 2010.

Giannini 1970 : P. Giannini, *Centri etruschi e romani del Viterbese*, Viterbe, 1970.

Giglioli 1976 : G. Q. Giglioli, *Corpus Vasorum Antiquorum. Italia. Museo Nazionale di Villa Giulia, I*, Modène, 1976.

Giglioli 1948 : G. Q. Giglioli, *Studi Etruschi*, 1948-49.

Giglioli 1935-43 : G. Q. Giglioli, *L'arte etrusca*, Milan, 1935.

Giglioli 1930 : G. Q. Giglioli, « Un'anfora di bronzo inedita della necropoli di Orvieto, ora al Museo Archeologico di Firenze », in *SE*, IV, 1930, p. 103-125.

Gilotta 2005 : F. Gilotta (dir.), *Pittura parietali, pittura vascolari. Ricerche in corso tra Etruria e Campania, Atti della giornata di studio, Santa Maria Capua Vetere, 28 maggio 2003*, Naples, 2005.

Gilotta 1996 : F. Gilotta, « *So we go on, dimness after dimness*. Osservazioni su alcune tombe dipinte di Tarquinia », in *BA*, 96-97, 1996, p. 81-96.

Gilotta 1985 : F. Gilotta, Exposition Florence 1985, p. 221, n. 7.12.5.

Ginge 1987 : B. Ginge, *Ceramiche a figure nere. Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia*, Rome, 1987.

Ginouvès 1962 : R. Ginouvès, *Balaneutikè. Recherches sur le bain dans l'antiquité grecque*, Paris, 1962.

Giometti 1928 : L. Giometti, *Guida di Chiusi con cenni storici sulla città*, Poggibonsi, 1928.

Girard 2013 : B. Girard (dir.), *Au fil de l'épée. Armes et guerriers en pays celte méditerranéen*, Nîmes, 2013.

Giuliano 1992 : A. Giuliano, *Splendeurs étrusques*, Paris, 1992.

Giustarini 1979 : M. Giustarini, *Studi per Enrico Fiumi*, Pise, 1979.

Goffman 1973 : E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1, La présentation de soi, 2. Les relations en public*, Paris, 1973.

Golden 2004 : M. Golden, « Mortality, mourning and mothers », in *Dasen 2004*, p. 145-157.

Gombrich 2002 : E. Gombrich, *Art et illusion, psychologie de la représentation picturale*, Paris, 2002 (1960, trad. fr. G. Durand).

Gombrich 1965 : E. Gombrich, *Il gesto ritualizzato e la sua espressione nell'arte, L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla rappresentazione pittorica*, Turin, 1965.

Gore-Mazzatenta-Gurney 1988 : R. Gore, O.L. Mazzatenta, J. M. Gurney, « The Eternal Etruscans », in *National Geographic*, 1988, p. 696-743.

Gori 1737-1743 : A. F. Gori, *Museum etruscum exhibens insignia veterum Etruscorum monumenta aereis tabulis CC nunc prima edita et illustrata observationibus. Accedunt G.B. Passerii dissertationes V nunc primum editae*, 3 vol., Florence, 1737-1743.

Gouy 2013 : A. Gouy, « L'outil photographique et l'étude de la danse antique », in Bertho-Garric-Queyrel 2013 [en ligne]. URL : <http://inha.revues.org/4681>

Gouy 2012 : A. Gouy, « Perception, compréhension et restitution de la danse étrusque : nouvelle approche visuelle dans l'étude de l'image antique », in *Histoire de l'Art*, 70, 2013, p. 43-51.

Govi 2007 : E. Govi, *Marzabotto, una città etrusca*, Bologne, 2007.

Goyon 1972 : J.-C. Goyon, *Rituels funéraires de l'ancienne Égypte*, Paris, 1972.

Graf 1980 : F. Graf, « Milch, Honig und Wein », in *Perennitas. Studi in onore di Angelo Brelich*, Rome, 1980, p. 209-221.

Gran Aymerich 1982 : J. Gran Aymerich, *Corpus vasorum antiquorum. France. Fascicule 31. Paris, Musée du Louvre. Fascicule 20*, Paris, 1982.

Gran-Aymerich 1976 : J. M. J. Gran-Aymerich, « À propos des vases « à tenons perforés » et du thème des personnages assis », in *MEFRA*, 88-2, 1976, p. 397-435.

Grand-Clément 2011 : A. Grand-Clément, *La fabrique des couleurs : histoire du paysage sensible des Grecs anciens (VIIIe-début du Ve siècle av. n.è.)*, Paris, 2011.

Grand-Clément 2007 : A. Grand-Clément, « Blancheur et altérité : le corps des femmes et des vieillards en Grèce ancienne », in *Corps*, 2, 2007, p. 33-39.

Grandjean-Hugoniot-Lion 2013 : C. Grandjean, C. Hugoniot, B. Lion (éd.), *Le banquet du monarque dans le monde antique (Tours, 25-27 mars 2010)*, Rennes-Tours, 2013.

Gras 1984 : M. Gras, « Canthare, société étrusque et monde grec », in *Opus*, 3-2, 1984, p. 325-339.

Grau-Wierre-Gore 2005 : A. Grau, G. Wierre-Gore (éd.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Paris, 2005.

Greifenhagen 1968 : A. Greifenhagen, *Führer durch die Antikenabteilung, Staatliche Museen preussischen Kulturbesitz*, Berlin, 1968.

Greifenhagen 1929 : A. Greifenhagen, *Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI. Jahrhundert*, Königsberg, 1929.

Grenier 1906 : A. Grenier, *Bologne villanovienne et étrusque, VIIIe-IVe siècles avant notre ère*, Paris, 1906.

Grimal 1994 : P. Grimal, *La vie à Rome dans l'Antiquité*, Paris, 1994.

Grimal 1983 : P. Grimal, *L'affaire des Bacchantales*, Paris, 1983.

Grimal 1951 : P. Grimal, *Dictionnaire de mythologie*, Paris, 1951.

Gros-Morel 1974 : P. Gros, J.-P. Morel, *Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à Pierre Boyancé*, Rome, 1974.

Gross 2005 : B. Gross, « Signification du devoir de sépulture dans la pensée juive », in Gilbert 2005, p. 85-95.

Grünhagen 1948 : W. Grünhagen, *Antike Originalarbeiten der Kunstsammlung des Instituts*, Nürnberg, 1948.

Gschwantler 1986 : K. Gschwantler, *Guss und Form. Bronzen aus der Antiken Sammlung Kunsthistorisches Museum*, Vienne, 1986.

Gsell 1891 : S. Gsell, *Fouilles dans la Nécropole de Vulci*, Paris, 1891.

Guilbert 2011: L. Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich, les danseurs modernes et le nazisme*, Bruxelles, 2001.

Guilbert 2005 : M. Gilbert, *Antigone et le devoir de sépulture*, Genève, 2005.

Guilcher 1976 : J.-M. Guilcher, *La tradition populaire en Basse Bretagne*, Paris, 1976.

Guillaume-Coirier 1995 : G. Guillaume-Coirier, « Images du coronarius dans la littérature et l'art de Rome », in *MEFRA*, 107-2, 1995, p. 1093-1151.

Guillaume-Coirier 1993 : G. Guillaume-Coirier, « Les couronnes militaires végétales à Rome. Vestiges indo-européens et croyances archaïques », in *RHR*, 210-4, 1993, p. 387-411.

Guldager 1984-1986 : P. Guldager, « Viften- et vaerdighedstegn med en 500-årig historie », in *Museum tusculanum*, 56, 1984-1986, p. 229-265.

GW MS Bodleian : G. Wilkinson, *MS Catalogue of Antiquities bequeathed to Harrow School*, the Bodleian Library Copy (Gardner Wilkinson MSS section A vol. xxix).

GW MS Harrow : G. Wilkinson, *MS Catalogue of Antiquities bequeathed to Harrow School*, the Harrow School copy.

Haack 2009 : M.-L. Haack (éd.), *Écritures, cultures, sociétés dans les nécropoles d'Italie ancienne (Table-ronde, Paris, 14-15 décembre 2007)*, Bordeaux, 2009.

Habersetzer-Habersetzer 2004 : G. Habersetzer, R. Habersetzer, *Encyclopédique technique, historique, biographique et culturelle des arts martiaux de l'Extrême-Orient*, Paris, 2004.

Hainard-Kaehr 1985 : J. Hainard, R. Kaehr (éd.), *Temps perdu, temps retrouvé. Voir les choses du passé au présent*, Neuchâtel, 1985.

Hanfmann 1936 : G. Hanfmann, *Altetruskische Plastik I. Die menschl. Gestalt in d. Rundplastik bis zum Ausgang d. orientalisieren den Kunst*, Würzburg, 1936.

Hanna 1999 : J. L. Hanna, *Partnering Dance and Education : intelligent moves for changing times*, Champaign, 1999.

Hanna 1988a : J. L. Hanna, *Dance, Sex and Gender : signs of identity, dominance, defiance and desire*, Chicago, 1988.

Hanna 1988b : J. L. Hanna, *Dance and Stress : resistance, reduction and euphoria*, New York, 1988.

Hanna 1983 : J. L. Hanna, *The Performer-Audience Connection: emotion to metaphor in dance and society*, Austin, 1983.

Hanna 1979 : J. L. Hanna, *To Dance is Human : a theory of nonverbal communication*, Austin, 1979.

Hannestad 1976 : L. Hannestad, *The followers of the Paris Painter*, Copenhagen, 1976.

Hannestad 1974 : L. Hannestad, *The Paris Painter. An Etruscan Vase-Painter*, Copenhagen, 1974.

Harari 1996 : M. Harari, « Ceramica etrusca e falisca a figure rosse e a suddinpittura », in AA.VV. 1996a, p. 127-163.

Harari-Paltineri 2012 : M. Harari, S. Paltineri (éd.), *Segni e colore. Dialoghi sulla pittura tardoclassica ed ellenistica. Atti del convegno (Pavia, Collegio Ghislieri, 9-10 marzo 2012)*, Rome, 2012.

Harris 1971 : W. V. Harris, *Rome in Etruria and Umbria*, Oxford, 1971.

Harrison-Liapis 2013 : G. W. M. Harrison, V. Liapis, *Performance in Greek and Roman theatre*, Leiden, 2013.

Hausenstein 1922 : W. Hausenstein, *Die Bildneri der Etrusker*, Munich, 1922.

Haynes 2000 : S. Haynes, *Etruscan Civilization: a Cultural History*, Londres-Los Angeles, 2000.

Haynes 1985 : S. Haynes, *Etruscan Bronzes*, New York, 1985.

Haynes 1980 : S. Haynes, « Ein Lykisches Motiv », in *MDAI(R)*, 87, 1980, p. 1-4.

Haynes 1965 : S. Haynes, *Etruscan bronze utensils*, Londres, 1965.

Heilmeyer 1988 : W.-D. Heilmeyer, *Antikenmuseum Berlin : die ausgestellten Werke, Staatliche Museen, Mreussischer Kulturbesitz*, Berlin, 1988.

Helbig 1969 : W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, III, Die Staatlichen Sammlungen, Museo Nazionale Romano (Thermenmuseum), Museo Nazionale di Villa Giulia*, Tübingen, 1969.

Helbig 1963 : W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, I*, Tübingen, 1963.

Helbig 1906 : W. Helbig, *Sur les attributs des Saliens (Mémoire de l'Institut national de France, t. 37-2)*, Paris, 1906.

Helbig 1878 : W. Helbig, « Scavi di Corneto », in *Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 50, 1878, p. 177-186.

Helbig 1870 : W. Helbig, « Dipinti tarquiniesi », in *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 42, 1870, p. 5-74.

Helbig 1869 : W. Helbig, « Scavi di Corneto », in *Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 41, 1869, p. 257-260.

Helbig 1864 : W. Helbig, « Due bassirilievi etruschi », in *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica* 36, 1864, p. 28-54, p. 50-54.

Helbig 1863 : W. Helbig, « Pitture Cornetane », in *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 35, 1863, p. 336-360.

Helbig 1905 : W. Helbig, *Sur les attributs des Saliens, Mémoire de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, tome 37*, Paris, 1905.

Helbig-Amelung 1912 : W. Helbig, W. Amelung, *Führer durch die öffentliche Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom*, vol. I et II, Rome, 1912.

Hemelrijk 1984 : J. M. Hemelrijk, *Caeretan Hydriae*, Mainz/Rhein, 1984.

Hemelrijk-Lubsen Admiral 1978 : J. M. Hemelrijk, S. M. Lubsen Admiral, « Notes on some Caeretan Hydriae », in *BAB*, 52-53, 1977-1978, p. 1-29.

Hencken 1971 : H. Hencken, *The earliest European helmets : Bronze Age and early Iron Age*, Cambridge, MA, 1971.

Herbig 1934 : R. Herbig, « Monumenti etruschi nei musei italiani ed esteri. Etruskisch rotfigurige Amphora aus Vulci in Jena », in *SE*, 3, 1934, p. 339-342.

Herbig 1933 : R. Herbig, « Verstreute etruskische Denkmäler in deutschen Sammlungen », in *SE*, VII, 1933, p. 353-366.

Heres 1986 : G. Heres, *Corpus Speculorum Etruscorum. Deutsche Demokratische Republik. Faszikel I*, Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Berlin, 1986.

Heres-Kunze 1990 : H. Heres, M. Kunze, *Die Welt der Etrusker : internationales Kolloquium 24.-26. Oktober 1988 in Berlin*, Berlin, 1990.

Herring et al. 2006 : E. Herring, I. Lemnos, F. Lo Schiavo, L. Vagnetti, R. Whitehouse, J. Wilkins (éd.), *Across Frontiers – Etruscans, Greeks, Phoenicians and Cypriots: Studies in Honour of David Ridgway and Francesca Romana Serra Ridgway*, Londres, 2006.

Herrmann 1896 : P. Herrmann, « Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland. Dresden. 1895 », in *AA*, 11, 1896, p. 207-211.

Hess-Schab 1957 : L. A. H. Hess et W. H. Schab, *Bedeutende Kunstwerke aus dem Nachlass Dr Jacob Hirsch*, Luzern, 1957.

Heurgon 1979 : J. Heurgon, *La vie quotidienne chez les Etrusques*, Paris, 1979.

Heurgon 1970 : J. Heurgon, *Recherches sur l'histoire, la religion et la civilisation de Capoue préromaine : des origines à la deuxième guerre punique*, Paris, 1970.

Heurgon 1961 : J. Heurgon, « Les tribunes des spectateurs dans les peintures étrusques », in *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, 1961, p. 179-183.

Heurgon 1928 : J. Heurgon, « Le satyre et la ménade étrusques », in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 45, 1, 1928, p. 96-114.

Heydemann 1880 : H. Heydemann, *Satyr- und Bakchennaman*, Halle, 1880.

Heydemann 1869 : H. Heydemann, « Antiken in Neapel », in *AZ*, 27, 1869, p. 34-37.

Hill 1976 : D. K. Hill, *Greek and Roman Metalware : a loan exhibition (Walters Art Gallery, Baltimore, February 14-April 14, 1976)*, Baltimore-Maryland, 1976.

Himmelmann 1990 : N. Himmelmann, *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*, Berlin, 1990.

Hinard 1995 : F. Hinard (éd.), *La Mort au quotidien dans le monde romain. Actes du colloque organisé par l'Université de Paris IV, Paris-Sorbonne, 7-9 octobre 1993*, Paris, 1995.

Hinard 1987 : F. Hinard (éd.), *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain. Actes du colloque de Caen, 20-22 novembre 1985*, Caen, 1987.

Höckmann 1982 : U. Höckmann, « Nestor und Phoinix in der Tomba François in Vulci », in *Boreas*, 5, 1982, p. 78-88.

Höckmann 1980 : U. Höckmann, « Zu drei archaisch etruskischen Kannenhenkeln », in *Krinzinger-Otto-Walde* 1980, p. 187-195.

Hodder-Hutson 2010 : I. Hodder, S. Hutson, *Reading the Past*, Cambridge, 2010 (1ère édition 1986).

Hoffmann-Buchholz 1969 : H. Hoffmann, H.-G. Buchholz, « Erwerbungsbericht des Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1963-1969 : Etruskisches Freskofragment », in AA, 1969, p. 364.

Hölkeskamp 2003 : K.-J. Hölkeskamp (éd.), *Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum*, Mainz am Rhein, 2003.

Holliday 1990 : P. J. Holliday, « Processional Imagery in Late Etruscan Funerary Art », in AJA, 94, 1990, p. 73-93.

Hölscher 2015 : T. Hölscher, *La vie des images grecques. Sociétés de statues, rôles des artistes et notions esthétiques dans l'art grec ancien*, Paris, 2015.

Hölscher 2003 : T. Hölscher, « Körper, Handlung und Raum als Sinnfiguren in der griechischen Kunst und Kultur », in Hölkeskamp 2003, p. 163-192.

Hoppin 1917 : J. C. Hoppin, *Euthymidès and his fellows*, Cambridge, 1917.

Hornbostel 1977 : W. Hornbostel, *Kunst der Antike : Schätze aus norddeutschem Privatbesitz, Ausstellungsdauer 21. Januar - 6 März, 1977, Katalog*, Mainz su Rhein, 1977.

Hostetter 1986 : E. Hostetter, *Bronzes from Spina*, vol. I, Mainz am Rhein, 1986.

Huet-Scheid 2000 : V. Huet, J. Scheid (éd.), *La colonne aurélienne : geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome*, Turnhout, 2000.

Hugot 2008 : L. Hugot « Le costume étrusque à travers l'étude des productions céramiques étrusco-corinthiennes (630-550 avant J.-C.) », in *Métis. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, 6, 2008, p. 103-126.

Huls 1957 : Y. Huls, *Ivoires d'Etrurie*, Bruxelles-Rome, 1957.

Hurwit 2007 : J. M. Hurwit, « The Problem with Dexileos. Heroic and Other Nudities in Greek Art », in AJA, 111, 2007, p. 35-60.

Hus 1976 : A. Hus, *Les siècles d'or de l'histoire étrusque (675-475 avant J.-C.)*, Bruxelles, 1976.

Hus 1975 : A. Hus, *Les bronzes étrusques*, Bruxelles, 1975.

Hus 1961 : A. Hus, *Recherches sur la statuaire en pierre étrusque archaïque*, Paris, 1961.

Hus 1959 : A. Hus, *Les Etrusques*, Paris, 1959, p. 127.

Huth 2003 : C. Huth, *Menschenbilder und Menschenbild : anthropomorphe Bildwerke der frühen Eisenzeit*, Berlin, 2003.

Huys-Vernant 2014 : V. Huys, D. Vernant, *Histoire de l'art. Théories, méthodes et outils*, Paris, 2014.

Hyatt 1981 : S. L. Hyatt (éd.), *The Greek vase : papers based on lectures presented to a symposium held at Hudson Valley Community College at Troy, New York in April of 1979*, New York, 1981.

Iacopi 1956 : G. Iacopi, *Corpus vasorum antiquorum. Italia. XXVI. Museo archeologico nazionale tarquiniense, fascicule II*, Rome, 1956.

ICAR : <http://www.mae.u-paris10.fr/icar/index.html>

Inghirami 1833a : F. Inghirami, *Pitture di vasi fittili*, Florence, 1833.

Inghirami 1833b : F. Inghirami, *Etrusco museo chiusino : dai suoi possessori pubblicato*, VI, vol. I et II, Fiésole, 1832-1833.

Inghirami 1832-1833 : F. Inghirami, *Etrusco Museo Chiusino, da suoi possessori pubblicato con aggiunta di alcuni ragionamenti*, vol. I et II, Fiesole, 1832-1833.

Inghirami 1824 : F. Inghirami, *Monumenti etruschi o di etrusco nome disegnati, incisi, illustrati e pubblicati dal cavalier Francesco Inghirami*, II, 1-2, Fiesole, 1824-1825.

Iozzo 2007 : M. Iozzo, *Materiali dimenticati, memorie recuperate. Restauri e acquisizioni nel Museo Archeologico Nazionale di Chiusi*, Chiusi, 2007.

Iozzo 1996 : M. Iozzo, « Un cippo chiusino in collezione privata », in *SE*, 61, 1996, p. 45-56.

Iozzo-Galli 2003 : M. Iozzo, F. Galli, *Museo Archeologico Nazionale Chiusi*, Chiusi, 2003.

Isler-Kerenyi 2009 : C. Isler-Kerenyi, « Satiri etruschi », in Bruni 2009, p. 487-490.

Izzet 2007 : V. Izzet, *The Archaeology of Etruscan Society*, Cambridge, 2007.

Jacobsen 2010 : M. Jacobsen, *The contemporary Goffman*, Londres, 2010.

Jacobsen 1911 : C. Jacobsen, *Ny Carlsberg Glyptotek. Helbig Museet : Fortegnelse over Gjenstandene*, Copenhagen, 1911.

Jacobsthal 1956 : P. Jacobsthal, *Greek pins and their connexions with Europe and Asia*, Oxford, 1956.

Jacobsthal 1927 : P. Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Prague, 1927.

Jacquemin 1999 : A. Jacquemin, *Offrandes monumentales à Delphes*, Athènes, 1999.

Jamin 1985 : J. Jamin, « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ? », in Hainard-Kaehr 1985, p. 51-74.

Jannot 2010 : J.-R. Jannot, « Les reliefs de Chiusi. Mise à jour de nos connaissances », in *MEFRA*, 122-1, 2010, p. 51-72.

Jannot 2009 : J.-R. Jannot, « Les trois seringues étrusques. Des instruments propres à certains rites ? », in Sutkowska 2009, p. 177-184.

Jannot 2006 : J.-R. Jannot, « Gestes de banqueteurs », in Bodiou-Frère-Mehl 2006, p. 213-231.

Jannot 2004 : J.-R. Jannot, « Assemblée de femmes : une survivance clunisienne des valeurs familiales archaïques », in *RA*, 1, 2004, p. 33-49.

Jannot 1998a : J.-R. Jannot, « Les magistrats, leurs insignes et les jeux étrusques », in *MEFRA*, 110, 1998, p. 635-645.

Jannot 1998b : J.-R. Jannot, *Devins, dieux et démons. Regards sur la religion de l'Italie antique*, Paris, 1998.

Jannot 1995a : J.-R. Jannot, « A propos des cavaliers de la tombe Querciola. Développement d'une nouvelle "cavalerie" à l'aube du IV^e siècle ? », in *MEFRA*, 107, 1995, p. 13-31.

Jannot 1995b : J.-R. Jannot, « Les navires étrusques, instruments d'une thalassocratie ? », in *CRAI*, 1995, p. 743-778.

Jannot 1995c : J.-R. Jannot, « Les vases métalliques dans les représentations picturales étrusques », in *REA*, 97, 1995, p. 167-182.

Jannot 1993a : J.-R. Jannot, « Charun, Tuchulcha et les autres », in *MDAI(R)*, 100, 1993, p. 59-81.

Jannot 1993b : J.-R. Jannot, « *Insignia potestatis*. Les signes du pouvoir dans l'iconographie de Chiusi », in Maetzke 1993, p. 217-237.

Jannot 1993c : J.-R. Jannot, « Phersu, Phersuna, Persona. A propos du masque étrusque », in Thuillier 1993a, p. 282-320.

Jannot 1992 : J.-R. Jannot, « Les danseurs de la *pompa* du cirque. Témoignages textuels et iconographiques », in *REA*, 70, 1992, p. 56-58.

Jannot 1991a : J.-R. Jannot, « Armement, tactique et société. Réflexions sur l'exemple de l'Etrurie archaïque », in *Arte militare e architettura nuragica. Nuragic architecture in its military, territorial and socio-economic context. Proceedings of the First International Colloquium on Nuragic Architecture, Rome, 7-9 december 1989*, Stockholm, 1991, p. 73-81.

Jannot 1991b : J.-R. Jannot, « Charôn et Charun. A propos d'un démon funéraire étrusque », in *CRAI*, 1991, p. 443-464.

Jannot 1990 : J.-R. Jannot, « Musique et rang social dans l'Etrurie antique », in Heres-Kunze 1990, p. 43-51.

Jannot 1988a : J.-R. Jannot, « A propos de la tombe du lit funèbre », in *Studia tarquiniensa*, Rome, 1988, p. 53-67.

Jannot 1988b : J.-R. Jannot, « Musiques et musiciens étrusques », in *CRAI*, 1988, p. 311-334.

Jannot 1987a : J.-R. Jannot, « Sur la représentation étrusque des morts », in Hinard 1987, p. 279-291.

Jannot 1987b : J.-R. Jannot, *A la rencontre des Étrusques*, Rennes, 1987.

Jannot 1987c : J.-R. Jannot « Les « Amazones » de Capoue et les « jockeys » de Murlo », in *REL*, 46-4, 1987, p. 693-703.

Jannot 1986a : J.-R. Jannot, « La tombe clusienne de Poggio al Moro ou le programme des jeux clusiens », in *Ktéma*, 11, 1986, p. 189-197.

Jannot 1986b : J.-R. Jannot, « Les cavaliers étrusques. Armement, mode de combat, fonction. VIIème au IVème siècle », in *MDAI(R)*, 93, 1986, p. 109-133.

Jannot 1986c : J.-R. Jannot, « Description d'un combat : à propos d'une représentation de l'archaïsme tardif », in Adam-Rouveret 1986, p. 121-128.

Jannot 1985a : J.-R. Jannot, « La chasse en Etrurie. A propos d'un livre récent », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, 63, 1985, p. 116-120.

Jannot 1985b : J.-R. Jannot, « De l'agôn au geste rituel. L'exemple de la boxe étrusque », in *AC*, 54, 1985, p. 66-75.

Jannot 1984a : J.-R. Jannot, *Les Reliefs archaïques de Chiusi*, Rome, 1984.

Jannot 1984b : J.-R. Jannot, « Un avatar étrusque du mythe grec. Actéon, Calu et le jeu de Phersu », in *REL*, 62, 1984, p. 45-56.

Jannot 1984c : J.-R. Jannot, « Sur les fausses portes étrusques », in *REL*, 43, 1984, p. 273-283.

Jannot 1982 : J.-R. Jannot, « La tombe de la Mercareccia à Tarquinia », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, 60, 1982, p. 101-135.

Jannot 1981 : J.-R. Jannot, « Un artisan de style sévère à Chiusi », in *RA*, 1981, p. 27-44.

Jannot 1979 : J.-R. Jannot, « La lyre et la cithare : les instruments à cordes de la musique étrusque », in *AC*, 48, 1979, p. 469-507.

Jannot 1977 : J.-R. Jannot, « Une représentation symbolique des défunts », in *MEFRA*, 89, 1977, p. 579-588.

Jannot 1976 : J.-R. Jannot, « Les reliefs archaïques de Chiusi de l'Institut allemand de Rome », in *MDAI(R)*, 83, 1976, p. 207-225.

Jannot 1974a : J.-R. Jannot, « L'aulos étrusque », in *AC*, 43, 1974, p. 118-142.

Jannot 1974b : J.-R. Jannot, « Deux représentations d'édifices clunisiens », in *MEFRA*, 86-2, 1974, p. 723-744.

Jatta 1869 : G. Jatta, *Catalogo del Museo Jatta*, Naples, 1869.

Jeanmaire 1985 : H. Jeanmaire, *Dionysos, histoire du culte de Bacchus*, Paris, 1985.

Jeanmaire 1939 : H. Jeanmaire, *Couroi et Courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Paris, 1939.

Jenks 1995 : C. Jenks (éd.), *Visual Culture*, Londres-New York, 1995.

Jimenez 2009 : M. Jimenez (dir.), *Regards sur l'image*, Klincksieck, 2009.

Johannowsky 1983 : W. Johannowsky, *Materiali di età arcaica dalla Campania*, Naples, 1983.

Johannowsky 1981 : Johannowsky, in *SE*, XLIX, 1981.

Johansen 1971 : F. Johansen, *Reliefs en bronze d'Étrurie*, Copenhague, 1971.

Johnston 1991 : A.W. Johnston, *Studi Etruschi* 57 (1991).

Johnstone 1956 : M. A. Johnstone, *The dance in Etruria. A comparative study*, Florence, 1956.

Johnstone 1937 : Johnstone, *StEtr* 11 (1937).

Jolivet 1993 : V. Jolivet, « Les jeux scéniques en Etrurie. Premiers témoignages (VIe-IVe siècles av. J.-C.) », in Thuillier 1993a, p. 349-377.

Jolivet 1983 : V. Jolivet, « Aspects du théâtre comique en Étrurie préromaine et romaine », in *RA*, 1983, p. 13-50.

Jolivet-Lovergne 2014 : V. Jolivet, E. Lovergne, « La tombe monumentale de Grotte Scalina (Viterbe) », in *Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome*, 2014 [en ligne]. URL : <http://cefr.revues.org/1042>.

Jolivet-Lovergne 2012 : V. Jolivet, E. Lovergne, « La tombe monumentale de Grotte Scalina (Viterbe) », in *Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome*, 2012 [en ligne]. URL : <http://cefr.revues.org/255>.

de Jorio 1832 : A. de Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Naples, 1832.

Joseph 1998 : I. Joseph, *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris, 1998.

Jouffroy 2003 : F. K. Jouffroy, « Le saut, ou l'art de ne plus toucher terre », in *Le Corps en jeu*, Paris, 2003, p. 39-suiv.

- Jousse 1974** : M. Jousse, *L'Anthropologie du geste*, Paris, 1974.
- Jucker 2001** : I. Jucker, *Corpus Speculorum Etruscorum. Schweiz 1. Basel-Schaffhausen-Bern-Lausanne*, Bern, 2001.
- Jucker 1991** : I. Jucker, *Italy of the Etruscans*, Jerusalem-Mainz, 1991.
- Jucker 1956** : I. Jucker, *Der Gestus des Aposkopein. Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst*, Zürich, 1956.
- Julien-Rosselin 2003** : M.-P. Julien, C. Rosselin, « C'est en laquant qu'on devient laqueur. De l'efficacité du geste à l'action sur soi », in *Techniques & Culture*, 40, 2003, p. 107-124.
- Julien-Warnier 1999** : M.-P. Julien, J.-P. Warnier, *Approches de la culture matérielle. Corps à corps avec l'objet*, Paris, 1999.
- Jurgeit 1999** : F. Jurgeit, *Die etruskischen und italischen Bronzen sowie Gegenstände aus Eisen, Blei und Leder im Badischen Landesmuseum Karlsruhe*, vol. 1, Pise, 1999.
- Jurgeit 1986** : F. Jurgeit, *Le ciste prenestine. II, 1. Studi e contributi. "Cistenfüsse" etruskische und praenestiner Bronzenwerkstätten*, Rome, 1986.
- Jurgeit 1982** : F. Jurgeit, « Ein etruskisches Plektron in Karlsruhe », in *Miscellanea archaeologica Tobias Dohrn dedicata*, Rome, 1982, p. 53-62.
- Karo 1896** : G. Karo, *De arte vascularia antiquissima quaestiones*, Bonn, 1896.
- Keck 1881** : O. Keck, « Pitture sepolcrali cornetane. Tomba degli Auguri o della Caccia », in *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 53, 1881, p. 5-28.
- Kei 2010** : N. Kei, *L'esthétique des fleurs : kosmos, poikilia et chari dans la céramique attique du VIe et Ve siècle avant J.-C. [thèse de doctorat menée sous la direction de F. Lissarrague et soutenue à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales]*, Paris, 2010.
- Kei 2007** : N. Kei, « La fleur, signe de grâce dans la céramique attique », in *Images re-vues, histoire, anthropologie et théorie de l'art*, 4, 2011 [en ligne]. URL : <http://imagesrevues.revues.org/142>.
- Kerényi 1976** : K. Kerényi, *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*, Londres, 1976.
- Kestner 1834** : A. Kestner, « Détails sur la grotta Francesca », in *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 1834, p. 190-192.
- Kestner 1833** : A. Kestner, « Sopra le antiche dipinture de due altre tombe recentemente discoperte ai Montarozzi e presso il Ponte della Badia », in *Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 5, 1833, p. 73-81.

Kestner 1829 : A. Kestner, « Rapport sur les peintures antiques de Tarquinia découvertes en 1827, avec un aperçu de celles découvertes à Chiusi », in *Annali dell'Institut di corrispondenza archeologica*, 5, 1829, p. 101-120.

Kilani 1996 : M. Kilani, *Introduction à l'anthropologie*, Lausanne, 1996.

Kloocke-Thouard 2015 : K. Kloocke, D. Thouard, *De la Religion, considérée dans sa source, ses formes et ses...*, vol. III, Berlin, 2015.

Klügman-Körte 1897 : A. Klügmann, G. Körte, *Etruskische Spiegel*, Berlin, 1897.

Koffka 1935 : K. Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, Londres, 1935.

Köhler 1930 : W. Köhler, *Gestalt Psychology*, Londres, 1930.

Kossack 1999 : G. Kossack, *Religiöses Denken in dinglicher und bildlicher Überlieferung Alteuropas aus der Spätbronze- und frühen Eisenzeit (9.-6. Jahrhundert v. Chr. Geb.)*, Munich, 1999.

Krauskopf 1987 : I. Krauskopf, *Todesdämonen und Totengötter im Vorhellenistischen Etrurien. Kontinuität und Wandel*, Florence, 1987.

Krauskopf 1984 : I. Krauskopf, « Apollon/Aplu », in *LIMC* II-1 1984, p. 335-363.

Krauskopf 1974 : I. Krauskopf, *Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, Mainz am Rhein, 1974.

Krauskopf-Simon 1997 : I. Krauskopf, E. Simon, « Mainades », in *LIMC* VIII-1 1997, p. 783-803.

Krentz 1999 : D. Krentz, « Nature de la bataille hoplitique », in Brulé-Oulhen 1999, p. 205-218.

Krinzinger-Otto-Walde 1980 : F. Krinzinger, B. Otto, E. Walde (éd.), *Forschungen und Funde. Festschrift Bernhard Neutsch*, Innsbruck, 1980.

Kunze 2009 : Kunze M. (dir.), *Die Etrusker. Die Entdeckung ihrer Kunst seit Winckelmann. Winckelmann-Museum, Stendal, 19 septembre-29 novembre 2009*, Ruppolding-Wiesbaden, 2009.

Kurtz 1989 : D. C. Kurtz, *Greek vases. Lectures by J. D. Beazley*, Oxford, 1989.

Kurtz 1975 : D. C. Kurtz, *Athenian White Lekythoi*, Oxford, 1975.

Kurtz-Boardman 1971 : D. C. Kurtz, J. Boardman, *Greek Burial Customs*, Londres, 1971.

Laban 1956 : R. Von Laban, *Principles of dance and movement notation*, Boston 1956.

Lair-Dubreuil-Sambon-Canessa 1910 : F. Lair-Dubreuil, A. Sambon, C. Canessa, *Catalogue des objets antiques et du moyen âge, marbres, orfèvrerie, verrerie, céramique*,

bronzes, ivoires etc. provenant des collections du Dr B. et de M.C. et dont la vente aura lieu à Paris, Hôtel Drouot, salles n°7 et 8, du jeudi 19 au samedi 21 mai 1910, à deux heures précises, Paris, 1910.

Lajard 1833 : F. Lajard, « Lettre à M. Th. Panofka, sur les peintures des grottes Marzi et Querciola », in *Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica*, 1833, p. 90-98.

Lamb 1929 : W. Lamb, *Greek and Roman bronzes*, Londres, 1929.

Lambrechts 1978 : R. Lambrechts, *Les miroirs étrusques et prénestins des Musées Royaux d' Art et d' Histoire à Bruxelles*, Bruxelles, 1978.

Lambrechts 1946 : P. Lambrechts, « Mars et les Saliens », in *REL*, 5, 1946, p. 111-119.

Lange 2005 : R. Lange, « A propos du fonctionnement de la danse et de ses formes », in *Grau-Wierre-Gore 2005*, p. 93-104.

Lange 1975 : R. Lange, « How dance functions and the forms it takes », in *The Nature of Dance : an anthropological perspective*, Londres, 1975, p. XXX.

Langlotz 1975 : p. 190-suiv.

Langlotz 1932 : E. Langlotz, *Griechische Vasen in Würzburg*, Munich, 1932.

Latte 1913 : K. Latte, *De Saltationibus Graecorum*, Giessen, 1913.

Lavedan 1931 : P. Lavedan, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1931.

Lawler 1964 : L. B. Lawler, *The Dance in Ancient Greece*, Middletown, 1964.

Lehmann 1999 : Y. Lehmann, *Religions de l'Antiquité*, Paris, 1999.

Leisinger 1953a : H. Leisinger, *Les Peintures étrusques de Tarquinia*, Lausanne, 1953.

Leisinger 1953b : H. Leisinger, *Malerei der Etrusker*, Stuttgart, 1953.

Leontis-Kolocotroni-Mitsi 2008 : A. Leontis, V. Kolocotroni, E. Mitsi « Eva Palmer's Distinctive Greek Journey », in *Women Writing Greece: Essays on Hellenism, Orientalism and Travel*, Rodopi, 2008, p. 159-suiv.

Lepetz 2008 : S. Lepetz, « La nécropole romaine de Porta Nocera à Pompéi », in *Dossiers d'Archéologie*, 330, 2008, p. 58-65.

Lerici 1965 : C. M. Lerici, *Una grande avventura della archeologia moderna. 1955-65 : dieci anni di prospezioni archeologiche*, Turin, 1965.

Lerici 1960a : C. M. Lerici, *Alla scoperta delle civiltà sepolte. I nuovi metodi di prospezione archeologica*, Milan, 1960.

Lerici 1960b : C. M. Lerici, *Nuove testimonianze dell'arte e della civiltà etrusca*, Milan, 1960.

Lerici 1958 : C. M. Lerici, « Le applicazioni geofisiche alla ricerca archeologica », in *SE*, 26, 1958, p. 297-302.

Lerici 1958 : C. M. Lerici, *Prospezioni archeologiche a Tarquinia. La necropoli delle tombe dipinte*, Milan, 1958.

Leroi-Gourhan 1965 : A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, vol. I : Technique et langage, vol. 2 : La mémoire et les rythmes*, Paris, 1964-1965.

Lesky 2000 : M. Lesky, *Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung antiker Waffentänzer in Griechenland und Etrurien*, Munich, 2000.

Leveratto 2006 : J.-M. Leveratto, « Lire Mauss. L'authentification des 'techniques du corps' et ses enjeux épistémologiques », in *Le Portique. Marcel Mauss et les techniques du corps*, 17, 2006, [en ligne]. URL : <http://leportique.revues.org/778>.

Levi 1935 : D. Levi, *Il museo civico di Chiusi*, Rome, 1935.

Lévi-Strauss 1958 : C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958.

Lévi-Strauss 1996 : C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, 1996 [1ère édition 1962].

Liébert 2006 : Y. Liébert, *Regards sur la « truphè » étrusque*, Limoges, 2006.

Liepmann 1988 : U. Liepmann, *Corpus Speculorum Etruscorum. Bundesrepublik Deutschland 2*, Munich, 1988.

LIMC : *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-Munich, 1984.

Lindblom 2011 : A. Lindblom, *Take a walk on the wild side : the behaviour, attitude and identity of women approached by satyrs on Attic red-figure vases from 530 to 400 BC*, Stockholm, 2011.

Lissarrague 2014 : F. Lissarrague, *La Cité des satyres*, Paris, 2014.

Lissarrague 2013 : F. Lissarrague, « La place des mots dans l'imagerie attique », in *Pallas. Revue d'études antiques*, 93, 2013, p. 69-79.

Lissarrague 1999 : F. Lissarrague, *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images*, Paris, 1999.

Lissarrague 1995 : F. Lissarrague, « Un rituel du vin : la libation », in Murray-Tecusan 1995, p. 126-144.

Lissarrague 1990 : F. Lissarrague, *L'autre guerrier : archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris-Rome, 1990.

Lissarrague 1987a : F. Lissarrague, *Un flot d'images, une esthétique du banquet grec*, Paris, 1987.

Lissarrague 1987b : F. Lissarrague, « De la sexualité des satyres », in *Métis*, II-1, 1987, p. 63-90.

Lissarrague 1985 : F. Lissarrague, « La libation : essai de mise au point », in Lissarrague-Bérard-Laurens 1985, p. 3-16.

Lissarrague-Bérard-Laurens 1985 : F. Lissarrague, C. Bérard, A.-F. Laurens, *Image et rituel en Grèce ancienne*, L'Arbresie, 1985.

Lissarrague-Schnapp 1981 : F. Lissarrague, A. Schnapp, « Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers ? », in *Le Temps de la Réflexion*, 2, 1981, p. 275-297.

Lissarrague-Thélamon 1983 : F. Lissarrague, F. Thélamon (éd.), *Image et céramique grecque. Actes du colloque de Rouen (25-26 novembre 1982)*, Rouen, 1983.

Locatelli 2008 : D. Locatelli, *Banchetto e simposio in Etruria. Simboli e immagini del potere. Catalogue de l'exposition tenue à l'espace d'exposition Packe à Castelvetro di Modena du 29 mars au 28 septembre 2008*, Modène, 2008.

Longo-Scarpi 1989 : O. Longo, P. Scarpi, *Homo Edens : regimi, miti e pratiche dell'alimentazione nella civiltà del mediterraneo*, Vérone, 1989.

Loroux 1977 : N. Loroux, « La 'belle mort' spartiate », in *Ktéma*, 2, 1977, p. 105-120.

Lorcy 2012 : A. Lorcy, « 'Faire la joie'. Les enfants dans les rituels funéraires (Noirs du littoral équatorien). », in *AnthropoChildren. Enfance et Religion. Religions des enfants*, 2, 2012 [en ligne]. URL : <http://popups.ulg.ac.be/2034-8517/index.php?id=1441>.

Losfeld 1994 : G. Losfeld, *L'Art grec et le vêtement*, Paris, 1994.

Loukomski 1930 : G. K. Loukomski, *Art étrusque. Etude illustrée sur la peinture murale de Corneto-Tarquini suivie, à titre comparatif, d'un choix d'œuvres caractéristiques des principaux musées d'Europe*, Paris, 1930.

Low-Bowden 2013 : J. Low, G. Bowden (éd.), *The Chicago School diaspora : epistemology and substance*, Montréal, 2013.

Lubchansky (s.d.) : N. Lubchansky, « Iconography and Iconology: 19th to 21st centuries », in A. Naso (éd.), *Handbook of Etruscan Studies*, New York, De Gruyter, à paraître.

Lubchansky 2015 : M. Lubchansky, « Sociétés cavalières dans l'Italie préromaine », in *La Revue des Amis du Cadre Noir*, 88, 2015, p. 17-20.

Lubchansky 2014 : N. Lubchansky, « Les Etrusques et Van Gennep. Rites de séparation, de marge et d'agrégation en histoire de l'art: le cas de l'iconographie funéraire étrusque », in Hugot-Frère 2014, p. 243-253.

Lubtchansky 2013 : N. Lubtchansky, « Sous le regard de Rodin. Réflexions sur les pratiques d'acculturation dans l'iconographie de la consommation du vin étrusque », in Grandjean-Hugoniot-Lion 2013, p. 399-423.

Lubtchansky 2012 : N. Lubtchansky, « Pratiques normées dans la peinture étrusque archaïque : de la technique au rituel », in *MEFRA*, 124-2, 2012, p. 297-308.

Lubtchansky 2010 : N. Lubtchansky, « Les petits chevaux de Pometia. Les significations du programme iconographique des frises de Caprifico », in Palombi 2010, p. 133-171.

Lubtchansky 2008 : N. Lubtchansky, *Des images pour l'au-delà. Peinture murale, peinture sur céramique dans les nécropoles étrusques à l'époque de Sostratos*, Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches soutenue en 2008 à l'université de Nanterre (dir. Agnès Rouveret), 2008.

Lubtchansky 2006 : N. Lubtchansky, « Divines ou mortelles ? Les femmes de la tombe du Baron à Tarquinia », in Massa-Pairault 2006, p. 219-236.

Lubtchansky 2005 : N. Lubtchansky, *Le cavalier tyrrhénien : représentations équestres dans l'Italie archaïque*, Rome, 2005.

Lubtchansky 1999 : N. Lubtchansky, « La technique du dessin au trait dans les productions étrusco-italiques », in *Céramique et peinture grecques. Mode d'emploi. Actes du colloque international (Ecole du Louvre, 26-27-28 avril 1995)*, Paris, 1999, p. 305-308.

Lubtchansky 1998 : N. Lubtchansky, « Le pêcheur et la mêtis. Pêche et statut social en Italie centrale à l'époque archaïque », in *MEFRA*, 110-1, 1998, p. 111-146.

Lubtchansky 1996 : N. Lubtchansky, « Le maître du dessin au trait. L'amphore aux cavaliers victorieux du Musée Grégorien Etrusque », in *BMMP*, 16, 1996, p. 5-41.

Lubtchansky 1993 : N. Lubtchansky, « La valse tragique des cavaliers sybarites selon Aristote », in *AION (archeol)*, 15, 1993, p. 31-57.

Lubtchansky-Pouzadoux 2003 : N. Lubtchansky, C. Pouzadoux, « Figures d'ancêtres dans l'imagerie étrusque, italique et italiote », in Bakhouche 2003, p. 115-131.

Lubtchansky-Pouzadoux 2001 : N. Lubtchansky, C. Pouzadoux, « Le vieil homme, une figure exemplaire dans la célébration des morts », in Dumoulins-Thélamon 2001, p. 89-106.

Lugand 1930 : R. Lugand, « Le viol rituel chez les Romains », in *RA*, 32, 1930, p. 36-57.

Lulof 1996 : P. S. Lulof, *The ridge-pole statues from the late archaic temple at Satricum*, Amsterdam, 1996.

Lulof-Rescigno 2011 : P. Lulof, C. Rescigno (éd.), *Deliciae fictiles IV. Architectural terracottas in Ancient Italy. Images of gods, monsters and heroes. Proceedings of the international conference, Rome-Syracuse, 2009*, Oxford, 2011.

Lungu-Badea 2009 : G. Lungu-Badea, « Remarques sur le concept de culturème », in *Translationes, Editura Universitatii de Vest*, 1, 2009, p. 19.

Lusingh Scheurleer 1927 : G. W. Lusingh Scheurleer, *Corpus vasorum antiquorum. Pays-Bas. 1. La Haye, Musée Scheurleer, fascicule 1*, Paris, 1927.

Macintosh 2013 : F. Macintosh, « From Sculpture to Vase-painting: Archaeological Models for the Actor », in Harrison-Liapis 2013, p. 517-534.

Macintosh 2010 : F. Macintosh, *The Ancient Dancer in the Modern World*, Oxford, 2010.

MacIntosh Turfa 2005 : J. MacIntosh Turfa, *Catalogue of the Etruscan Gallery of the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology*, Philadelphie, 2005.

Macnamara 1986 : E. F. Macnamara, « The construction of some Etruscan incense-burners and candelabra », in Swaddling 1986, p. 81-98.

MacNiven 1982 : T. MacNiven, *Gestures in Attic vase painting: use and meaning, 550-450 B.C.*, Université du Michigan, 1982.

Maetzke 1993 : G. Maetzke (dir.), *La Civiltà di Chiusi e del suo territorio, Atti del XVII convegno di studi Etruschi ed Italici, Chianciano Terme (28 maggio - 1 giugno 1989)*, Florence, 1993.

Maffesoli 1984 : M. Maffesoli, « La prostitution comme « forme » de sociabilité », in *Cahiers internationaux de Sociologie*, 76, 1984, p. 119-133.

Maggiani 2001 : A. Maggiani, « Magistrature cittadine, magistrature federali », in *La lega etrusca dalla dodecapoli ai quindecim populi*, Pise-Rome, 2001, p. 37-49.

Maggiani 1997 : A. Maggiani, « Réflexions sur la religion étrusque "primitive" : de l'époque villanovienne à l'époque archaïque », in Gaultier-Briquel 1997, p. 431-447.

Maggiani 1996 : A. Maggiani, « Un programma figurativo alto arcaico a Tarquinia », in *RdA*, 20, 1996, p. 5-37.

Maggiani 1983 : A. Maggiani, « Nuovi dati per la ricostruzione del ciclo pittorico della tomba François », in *DdA*, 8-2, 1983, p. 71-78.

Maggiani et al. 1997 : A. Maggiani, F. Curti, M. P. Baglione, G. Colonna, *Vasi attici figurati con dediche a divinità etrusche*, Rome, 1997.

Magi 1944 : A. Magi, « Materiali per un « corpus » della ceramica etrusca. Vasi etruschi a figure nere della collezione Vagnonville del R. Museo Archeologico di Firenze », in *SE*, 17, 1944, p. 523-526.

Magi 1942a : A. Magi, « Materiali per un « corpus » della ceramica etrusca. Anfore etrusche a figure nere del R. Museo Archeologico di Firenze », in *SE*, 16, 1942, p. 553-556.

Magi 1942b : A. Magi, « Anfore etrusche a FN del R. Museo Archeologico di Firenze », in *SE*, 16, 1942, p. 553-556.

Magi 1941 : A. Magi, « Materiali per un « corpus » della ceramica etrusca. Anfore etrusche a figure nere del R. Museo Archeologico di Firenze », in *SE*, 15, 1941, p. 317-321.

Magi 1932 : A. Magi, « Stele e cippi fiesolani », in *SE*, 6, 1932, p. 11-85.

Magne 2009 : E. Magne, « Entrer dans les images. Analyse anthropologique et esthétique des dispositifs immersifs », in Jimenez 2009, p. 161-172.

Maletic 2011 : V. Maletic, *Body, space, expression : the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts*, Palo Alto, 2011.

Malhomme-Wersinger 2007 : F. Malhomme, A. G. Wersinger, *Mousikè et aretè : la musique et l'éthique, de l'antiquité à l'âge moderne*, Paris, 2007.

Malliot-Martin 1804 : J. Malliot, P. Martin, *Costumes des Romains*, Paris, 1804.

Mancini-Betti 2006 : M. Mancini, M. Betti, *Istruzioni per l'uso : indice analitico topografico e fotografico della Guida illustrata del Museo nazionale di Ancona di Innocenzo Dall'Osso*, Urbino, 2006.

Mangalaza 1999 : E. R. Mangalaza, *Vie et mort chez les Betsimisaraka de Madagascar*, Paris, 1999.

Mangani 1983 : E. Mangani, *Museo civico di Arciano. I materiali da Poggio Pinci*, Siena, 1983.

Mangani 1977 : E. Mangani, « Due anfore della scuola del Pittore di Micali a Orbetello », in *Prospettiva*, 11, 1977, p. 41-46.

Mansuelli 1974 : G. A. Mansuelli, « La civiltà urbana degli Etruschi », in Tusa-Contu-Mansuelli 1974, p. 205-322.

Mansuelli 1968 : G. A. Mansuelli, « Individuazione e rappresentazione storica nell'arte etrusca », in *SE*, 36, 1968, p. 3-19.

Mansuelli 1967 : G. A. Mansuelli, « Le sens architectural dans les peintures des tombes tarquiniennes avant l'époque hellénistique », in *RA*, 1967, p. 41-74.

Mansuelli 1965a : G. A. Mansuelli, *Les Etrusques et les commencements de Rome*, Paris, 1965.

Mansuelli 1965b : G. A. Mansuelli, *Le Tombe di Tarquinia*, Florence, 1965.

Mansuelli 1965c : G. A. Mansuelli, *Les Étrusques*, Paris, 1965.

Mansuelli 1948 : G. A. Mansuelli, « Studi sugli specchi etruschi. IV. La mitologia figurata negli specchi etruschi », in *SE*, 20, 1948-49, p. 59-98.

Mansuelli 1946 : G. A. Mansuelli, « Gli specchi figurati etruschi », in *SE*, 19, 1946-47, p. 9-137.

Mansuelli 1943 : G. A. Mansuelli, « Materiali per un supplemento al “corpus” degli specchi etruschi figurati. II », in *SE*, 17, 1943, p. 487-521.

Marcadé 1968 : J. Marcadé, *Roma Amor*, Genève, 1968.

Marcattili 2012 : F. Marcattili, « Il colore di Caronte e le porte dell’Ade », in Harari-Paltineri 2012, p. 69-78.

Marcellini-Miliani 1999 : A. Marcellini, M. Miliani, « Lecture de Goffman. L’homme comme objet rituel », in *Corps, Sport et Rites*, 4, 1999 [en ligne]. URL : <https://corpsetculture.revues.org/641>

Marchegay-Le Dinahel-Salles 1998 : S. Marchegay, M. T. Le Dinahel et J. F. Salles (éd.), *Nécropoles et pouvoir. Idéologies, pratiques et interprétations. Actes du colloque Théories de la nécropole antique (Lyon 21-25 janvier 1995)*, Lyon, 1998.

Mariën 1964 : M. E. Mariën, « Compte rendu. Wolfgang Lucke, *Die Situla in Providence (Rhode Island). Ein Beitrag zur Situlenkunst des Osthallstattkreises*, publié par Otto Herman Frey, Berlin, 1962 », in *AC*, 33, 2, 1964, p. 582-584.

Marinetti 1982 : A. Marinetti, « Atta/us : Appius ; lat. atta, sabino*appa e subpiceno apaio-. Sabini a Roma e ‘Salfini’ nelle iscrizioni sudpicene », in *Res Publica Litterarum*, V, 1, 1982, p. 169-181.

Maringer 1981 : J. Maringer, « Das Ei in symbolik und Mythe des vor- und frühgeschichtlichen Europa », in *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 33, 1981, p. 357-361.

De Marinis 1988 : R. de Marinis (éd.), *Gli Etruschi a nord del Po*, vol. II, 1988.

De Marinis 1961 : S. De Marinis, *La tipologia del banchetto nell’arte etrusca arcaica*, Rome, 1961.

De Marinis-Fossati 2012 : D.-A. Marinis-I. Fossati, « A che punto è lo studio dell’arte rupestre della Valcamonica », in *Preistoria Alpina*, 46, 2012, p. 7-34.

Markussen 1993 : E. P. Markussen, *Painted Tombs in Etruria. A Catalogue*, Rome, 1993.

Markussen 1983 : E. P. Markussen, « Tomba del Gorgoneion reviewed », in *ARID*, 12, 1983, p. 55-63.

Markussen 1979 : E. P. Markussen, *Painted tombs in Etruria. A Bibliography*, Odense, 1979.

Marrou 1948 : H.-I. Marrou, *Histoire de l’éducation dans l’Antiquité, I. Le monde grec*, 1948.

Martelli 2000 : M. Martelli, *La Ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare*, Novara, 2000.

Martelli 1994 : M. Martelli (dir.), *Tyrrhenoi philotechnoi, Atti della giornata di studio, Viterbo, 13 ottobre 1990*, Rome, 1994.

Martelli 1988 : M. Martelli, « Un'anfora orientalizzante ceretana a Würzburg ovvero il Pittore dell'Eptacordo », in AA, 1988, p. 285-296.

Martelli 1985 : M. Martelli, « Gli avori tardo-arcaici », in Cristofani-Moscato 1985, p. 207-248.

Martelli 1981 : M. Martelli, « Un askos del Museo di Tarquinia e il problema delle presenze nord-ioniche in Etruria », in *Prospettiva*, 27, 1981, p. 2-14.

Martelli 1978 : M. Martelli, « La ceramica greco-orientale in Etruria », in *Les céramiques de la Grèce de l'Est et leur diffusion en Occident. Actes du colloque, Naples 1976*, Naples, 1978, p. 150-212.

Martelli 1976 : M. Martelli, « A. Emiliozzi, *La Collezione Rossi Danielli nel Museo Civico di Viterbo* », in *Prospettiva*, 4, 1976, p. 42-49.

Martens 1992 : D. Martens, *Une esthétique de la transgression : le vase grec de la fin de l'époque géométrique au début de l'époque classique*, Bruxelles, 1992.

Martha 1889 : J. Martha, *L'art étrusque*, Paris, 1889.

Martinelli 2007 : M. Martinelli, *Spettacolo e sport in Etruria. Musica, danza agonismo e rappresentazioni tra Italia e Mediterraneo*, Florence, 2007.

Martinez-Millepied-Vigarelo 2016 : J.-L. Martinez, B. Millepied, G. Vigarello, *Corps en mouvement : la danse au musée*, Paris, 2016.

De Martino 1983 : E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Turin, 1983 [1^{ère} éd. 1975].

De Martino 1955 : E. De Martino, « La Ritualità del lamento funebre antico come tecnica di reintegrazione », in *Studi e materiali di storia delle religioni*, 26, 1955, p. 15-59.

Mascione 1987 : C. Mascione, « Il Sileno nell'arcaismo etrusco », in *AnnSiena*, 8, 1987, p. 13-40.

Masner 1892 : K. Masner, *Die Sammlung Antiker Vasen und Terracotten im K. K. Oesterreich. Museum, Katalog und historische Einleitung*, Vienne, 1892.

Massa-Pairault 2006 : F.-H. Massa-Pairault (dir.), *L'image antique et son interprétation*, Rome, 2006.

Massa-Pairault 2004 : F.-H. Massa-Pairault, « Iconologia e storia dell'arte oggi alla luce dell'insegnamento di Ranuccio Bianchi Bandinelli », in Barbanera 2004, p. 41-65.

Massa-Pairault 1999 : M.-H. Massa-Pairault (éd.), *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*, Rome, 1999.

Massa-Pairault 1998 : F.-H. Massa-Pairault, « La tombe des lionnes à Tarquinia. Emporion, cultes et société », in *SE*, 64, 1998, (2001), p. 43-70.

Massa-Pairault 1997 : F.-H. Massa-Pairault, « Religion étrusque et culture grecque. Quelques problèmes », in Gaultier-Briquel 1997, p. 325-353.

Massa-Pairault 1996 : F.-H. Massa-Pairault, *La Cité des Etrusques*, Paris, 1996.

Massa-Pairault 1993 : F.-H. Massa-Pairault, « Aspects idéologiques des ludi », in Thuillier 1993a, p. 247-279.

Massa-Pairault 1992 : F.-H. Massa-Pairault, *Iconologia e politica nell'Italia antica. Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo a. C.*, Milan, 1992.

Massa-Pairault 1990 : F.-H. Massa-Pairault, « L'art et la définition de la cité », in AA.VV. 1990a, p. 198-228.

Masségliia 2015 : J. Masségliia, *Body language in Hellenistic Art*, Oxford, 2016.

Masségliia 2012 : J. Masségliia, « Conflicting Emotions in the Drunken Old Women of Munich and Rome », in Chaniotis 2012, p. 413-430.

Masur 1999 : L. P. Masur (dir.), *The Challenge of American History*, Baltimore-Londres, 1999.

Mathieu 1984 : J. Mathieu, « Le mobilier contenant : traitement comparatif Perche-Québec, d'après des inventaires de biens après décès des XVIIe et XVIIIe siècles », in *Revue de la culture matérielle*, vol. 20, 1984 [en ligne]. URL : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MCR/article/view/17205/22766>

Matthies 1912 : G. Matthies, *Die praenestinschen Spiegel*, Strasbourg, 1912.

Maule 1977 : Q. Maule, « A Near-classical Sculptural Style in Italy », in *AJA*, 1977, p. 487-505.

Mauss 1993 : M. Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », in *Année sociologique*, Paris, 1993 [1^{ère} édition : Paris, 1923-1924].

Mauss 1935 : M. Mauss, « Les techniques du corps », in *Journal de Psychologie*, 32, 1935, p. 271-293.

Mayer-Prokop 1967 : I. Mayer-Prokop, *Die gravierten etruskischen Griffspiegel archaischen Stils*, Heidelberg, 1967.

Mazel 1968 : J. Mazel, « Hommage aux Phéniciens », in *Archeologia*, 23, 1968, p. 86-87.

Mazzetti 1829 : A. Mazzetti, « Scavi etruschi », in *Bullettino dell'Instituto di corrispondenza archeologica*, 7, 1829, p. 70-71.

McDonnel 1993 : M. McDonnel, « Athletic Nudity among the Greek and the Etruscans. The Evidence of the Perizoma Vases », in Thuillier 1993a, p. 395-407.

McDonnel 1991 : M. McDonnel, « The introduction of athletic nudity: Thucydides, Plato and the vases », in *JHS*, 111, 1991, p. 182-193.

van der Meer 2011 : L. van der Meer, *Etrusco ritu : case studies in etruscan ritual behaviour*, Louvain, 2011.

van der Meer 1995 : L. B. van der Meer, *Interpretatio etrusca. Greeks myths on Etruscan mirrors*, Amsterdam, 1995.

Meester de Ravestein 1871 : E. de Meester de Ravestein, *Musée de Ravestein, catalogue descriptif. I*, Liège, 1871-82.

Meester de Ravestein 1884 : E. de Meester de Ravestein, *Musée de Ravestein, notice*, Bruxelles, 1884.

Mehl 2006 : V. Mehl (éd.), *L'expression des corps : gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes, 2006, p. 153-163.

Mellink 1976 : M. J. Mellink, « Local, phrygian, and greek traits in northern Lycia », in *RA*, 1976, p. 21-34.

Mellink 1970 : M. J. Mellink, « The painted tomb near Elmali », in *AJA*, 74, 1970, p. 251-253.

Menichetti 2012 : M. Menichetti, « La guerra, il vino, l'immortalità. Alle origini della cerimonia del trionfo etrusco-romano », in Amann 2012, p. 393-406.

Menichetti 1998 : M. Menichetti, « La pyrriche degli eroi : a proposito di un'anfora del pittore dell'eptacordo », in *Ostraka*, V, 1-2, 1998, p. 71-84.

Menichetti 1994 : M. Menichetti, *Archeologia del potere. Re, immagini e miti a Roma e in Etruria in eta arcaica*, Milan, 1994.

Mercklin 1937 : E. von Mercklin, « Monumenti etruschi nei musei italiani ed esteri », in *SE*, 11, 1937, p. 359-385.

Mercklin 1930 : E. von Mercklin, *Führer durch das hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. II. Griechische und Römische Altertümer*, Hambourg, 1930.

Messerschmidt 1937 : F. Messerschmidt, « La Tomba Querciola I bei Tarquinia », in *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara*, Cité du Vatican, 1937, p. 289-304.

Messerschmidt 1930 : F. Messerschmidt, « Inedita Etruriae », in *SE*, 4, 1930, p. 421-430.

Messerschmidt 1929 : F. Messerschmidt, « Untersuchungen zur Tomba del Letto Funebre in Tarquinia », in *SE*, 3, 1929, p. 519-524.

Messerschmidt 1926 : F. Messerschmidt, *Beitrage zur Chronologie der etruskischen Wandmalerei*, Halle, 1926.

Mesure-Savidan 2006 : S. Mesure, P. Savidan, *Dictionnaire des sciences humaines*, Paris, 2006.

Metcalf-Huntington 1992 : P. Metcalf, R. Huntington, *Celebrations of death. The Anthropology of mortuary ritual*, Cambridge, 1992.

Micali 1849 : G. Micali, *Antichi monumenti per servire all'opera intitolata L'Italia avanti il dominio dei Romani*, Florence, 1849.

Micali 1844 : G. Micali, *Monumenti inediti a illustrazione della storia degli antichi popoli italiani*, Florence, 1844.

Micali 1836 : G. Micali, *Storia degli antichi popoli italiani*, Milan, 1836.

Micali 1810 : G. Micali, *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, Florence, 1810.

Michalowski 1994 : K. Michalowski, *L'Art de l'Égypte*, Paris, 1994.

Michaud-Michaud 1991 : R. Michaud, S. Michaud, *Derviches du Hind et du Sind*, Paris, 1991.

Milani 1912 : L. Milani, *Il reale museo archeologico di Firenze*, Florence, 1912.

Milani 1894 : L. A. Milani, « Arredi di una tomba chiusina a camera », in *NS* 1894, p. 237-242.

Minervini 1851 : G. Minervini, *Vaso di bronzo rinvenuto in Santa Maria di Capua*, Rome, 1851.

Minetti 2003 : A. Minetti (dir.), *Pittura etrusca : problemi e prospettive. Atti del Convegno, 26 ottobre 2001-27 ottobre 2001*, Sienne, 2003.

Minetti 1998 : A. Minetti, « La tomba della Pania : corredo e rituale funerario », in *AION(archeo)*, 5, 1998, p. 27-59.

Minetti 1997a : A. Minetti, *Museo Civico Archeologico di Sarteano*, Sienne, 1997.

Minetti 1997b : A. Minetti, *Etruschi e Romani ad Acquaviva di Montepulciano*, Montepulciano, 1997.

Mingazzini 1958 : P. Mingazzini, *Corpus vasorum antiquorum. Italia. 29. Capua, Museo campano. 3*, Rome, 1958.

Mingazzini 1930 : P. Mingazzini, *Vasi della collezione Castellani*, Rome, 1930.

- Minissi-Vighi 1955** : F. Minissi, R. Vighi, *Il nuovo museo di Villa Giulia*, Rome, 1955.
- Minsky 1975** : M. Minsky, « A Framework for Representing Knowledge », in Winston 1975, p. 211-277.
- Minto 1940** : A. Minto, « Materiali per un « corpus » della ceramica etrusca. Vasi dipinti della necropoli di Cannicella (Orvieto) », in *SE*, 14, 1940, p. 368-375.
- Minto 1931-1932** : A. Minto, « Museo archeologico di firenze : galleria in fac-simile della pittura etrusca », in *Bollettino d'arte*, 25, 1931-1932, p. 335-336.
- Minzoni-Alessio 1981** : A. Minzoni-Alessio, *Typologies en Préhistoire*, Paris, 1981.
- Mirzabekiantz 2015** : E. Mirzabekiantz, « Comment la notation Benesh relève et révèle l'interprétation », in *La Revue du Conservatoire*, 4, 2015 [en ligne]. URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=298>
- Mirzoëff 1999** : N. Mirzoëff, *Introduction to Visual Culture*, Londres, 1999.
- Mitchell 2005** : W. J. T. Mitchell, *What do pictures want ? The lives and loves of images*, Chicago, 2005.
- Mitchell 1994** : W. J. T. Mitchell, *Picture theory : essays on verbal and visual représentation*, Chicago, 1994.
- Mitten 1975** : D. G. Mitten, *Catalogue of the Classical Collection. Classical Bronze*, Providence, 1975.
- Moesch 1988** : R.-M. Moesch, « Le mariage et la mort sur les loutrophores », in *AION(archeo)*, 10, 1988, p. 117-139.
- Moignard 1989** : E. Moignard, *Corpus vasorum antiquorum. Great Britain. 16. The national museums of Scotland, Edinburgh*, Londres, 1989.
- Moltesen-Weber-Lehmann 1992** : M. Moltesen, C. Weber-Lehmann, *Etruskische Grabmalerei, Faksimiles und Aquarelle Dokumentation aus der Ny Carlsberg Glyptotek und dem Schwedischen Institut in Rom*, Mainz am Rhein, 1992.
- Moltesen-Weber-Lehmann 1991** : M. Moltesen, C. Weber-Lehmann, *Catalogue of the copies of Etruscan tomb paintings in the NY Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen, 1991.
- Del Monaco 1969** : R. Del Monaco, « Osservazioni su alcune pitture etrusche del V secolo », in *Contributi dell'istituto di archeologia*, 2, 1969, p. 15-43.
- De Mondenard 2001** : A. De Mondenard, *La maison héliographique : cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris, 2001.
- Montanari 1997** : E. Montanari, « Phersu e Persona », in *SMSR*, 63, 1997, p. 5-22.

Montelius 1895-1910 : O. Montelius, *La civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux*, Stockholm, 1895-1910.

Moon 1983 : W. G. Moon (dir.), *Ancient Greek art and Iconography*, Madison, 1983.

Morandi 1986 : A. Morandi, *Le pitture della tomba del Cardinale. Monumenti della pittura antica scoperti in Italia I*, 6, Rome, 1986.

Morandi Tarabella 2004 : M. Morandi Tarabella, *Prosopografia etrusca, I. Corpus. I. Etruria meridionale*, Rome, 2004.

Moreau 1992 : A. Moreau, « Initiation en Grèce ancienne », in *DHA*, 18-1, 1992, p. 191-244.

Moretti 1977 : M. Moretti, « Scavi e scoperte. Tarquinia », in *SE*, 45, 1977, p. 451-453.

Moretti 1975 : M. Moretti (dir.), *Nuove scoperte e acquisizioni nell'Etruria meridionale*, Rome, 1975.

Moretti 1974 : M. Moretti, *Pittura etrusca di Tarquinia*, Milan, 1974.

Moretti 1970 : M. Moretti, « Risultati della prospezione geofisica nell'Etruria meridionale », in Cavagnaro Vanoni-Ponzanelli 1970, p. 51-57.

Moretti 1967 : M. Moretti, « Nuove pitture etrusche », in *Archeologia*, 6, 1967, p. 53-60.

Moretti 1966 : M. Moretti, *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, Milan, 1966.

Moretti 1964 : M. Moretti, *Il Museo Nazionale di Villa Giulia*, Rome, 1964.

Moretti 1962 : M. Moretti, *Mostra di recenti acquisizioni e di opere restaurate : 25 marzo-1 aprile 1962, Museo di Villa Giulia, Roma*, Rome, 1962.

Moretti 1961 : M. Moretti, *La Tomba della Nave*, Milan, 1961.

Moretti 1960 : M. Moretti, « Tarquinia. La tomba della Nave », in *Bollettino d'arte*, 45, 1960, p. 346-352.

Moretti 1955 : M. Moretti, « Necropoli della Banditaccia. Zona B 'della tegola dipinta' », in *Monumenti antichi*, 42, 1955, col. 1049-1135.

Moretti Sgubini 2010 : A. M. Moretti Sgubini, *Il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Guida breve*, Rome, 2010.

Moretti Sgubini 2002 : A. M. Moretti Sgubini (éd.), *Vulci : scoperte e riscoperte : nuovi dati dal territorio e dai depositi del museo, Montalto di Castro, Palazzo del Comune, 10 maggio-30 agosto 2002*, Florence, 2002.

Moretti Sgubini-Ricciardi 2011a : A. M. Moretti Sgubini, L. Ricciardi, « Considerazioni sulle testimonianze di Tuscania e di Vulci », in Conti 2011, p. 75-86.

Moretti Sgubini-Ricciardi 2011b : A. M. Moretti Sgubini, L. Ricciardi, « Terrecotte architettoniche da Guadocinto di Tuscania », in Lulof-Rescigno 2011, p. 155-163.

Moretti Sgubini-Ricciardi 2010 : A. M. Moretti Sgubini, L. Ricciardi, « Ricerche nella necropoli di Guadocinto », in Gianfrotta-Moretti Sgubini 2010, p. 49-69.

Moretus 1970 : J. Moretus, « Les peintures détruites des tombes à chambre étrusques de style archaïque à Chiusi », in *Recherches d'Archéologie et d'Histoire de l'Art (Antiquité)*, Louvain, 1970, p. 81-115.

Morigi Govi 2009 : C. Morigi Govi, *Guida al Museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna, 2009.

Morigi Govi 1992 : C. Morigi Govi, « Le style étrusque », in AA.VV. 1992, p. 300-309.

Morin 1911 : J. Morin, *Le dessin des animaux en Grèce d'après les vases peints*, Paris, 1911.

Morris 1994 : I. Morris (éd.), *Classical Greece. Ancient histories and modern archaeologies*, Cambridge, 1994.

Morizot 2009 : J. Morizot, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Paris, 2009.

Morris 1995 : I. Morris, « Burning the Dead in Archaic Athens : Animals, Men and Heroes », in Verbanck-Piérard-Viviers 1995, p. 45-74.

Morris 1992 : I. Morris, *Death-ritual and social structure in classical Antiquity*, Cambridge, 1992.

Morris 1987 : I. Morris, *Burial and Ancient society*, Cambridge, 1987.

Moscatti 1984 : S. Moscati, *Italia ricomparsa*, Milan, 1984.

Mühlestein 1929 : H. Mühlestein, *Die Kunst der Etrusker : die Ursprünge*, Berlin, 1929.

Murray 1990 : O. Murray (dir.), *Symptica, a symposium on the Symposion*, Oxford, 1990.

Murray 1988 : O. Murray, « Death and symposion » in *AION(archeo)*, 10, 1988, p. 239-257.

Murray-Price 1990 : O. Murray, S. Price (éd.), *The Greek City : From Homer to Alexander*, Oxford, 1990.

Murray-Tecusan 1995 : O. Murray, M. Tecusan (éd.), *In Vino Veritas*, Oxford, 1995.

Muybridge 1957 : E. Muybridge, *Animals in Motion*, New York, 1957 [1ère édition 1887].

Muybridge 1955 : E. Muybridge, *The Human Figure in Motion*, New York, 1955.

Naerebout 1997 : F. G. Naerebout, *Attractive Performances : Ancient Greek Dance*, Amsterdam, 1997.

Naoum-Muskett-Georgiadis 2004 : D.-C. Naoum, G. Muskett, M. Georgiadis, *Cult and Death. Proceedings of the Third Annual Meeting of Postgraduate Researchers. The University of Liverpool, May 2002*, Oxford, 2004.

Nash Briggs 2003 : D. Nash Briggs, « Metals, Salt, and Slaves : Economic Links between Gaul and Italy from the Eighth to the late Sixth Century », in *Oxford Journal of Archaeology*, 22, 2003, p. 243-259.

Naso 2000 : A. Naso, *I Piceni. Storia e archeologia delle Marche in epoca preromana*, Milan, 2000.

Naso 1996 : A. Naso, *Architetture dipinte. Decorazioni parietali non figurate nelle tombe a camera dell'Etruria meridionale (VII-V sec. a. C.)*, Rome, 1996.

Neri 2009 : S. Neri, « Una nuova fiasca del pellegrino: integrazioni al repertorio vascolare veiente dell'Orientalizzante », in *Aristonothos. Scritti per il Mediterraneo antico*, 3, 2009, p. 87-110.

Neugebauer 1943b : K. A. Neugebauer, « Archaische Vulcenter Bronzen », in *JDAI*, 58, 1943, p. 206-278.

Neugebauer 1924 : K. A. Neugebauer, *Führer durch das Antiquarium, I, Bronzen*, Berlin, 1924.

Neumann 1965 : Neumann G., *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin, 1965.

Neuser 1982 : K. Neuser, *Anemoi. Studien zur Darstellung der Winde und Windgottheiten in der Antike*, Rome, 1982.

Nguyen 2001 : V. B. Nguyen, *Guide technique du karaté. Postures et parades*, Paris, 2001.

Nicholls 1966 : R. Nicholls, *Greek and Roman bronzes in Cambridge*, Londres, 1966.

Nicolas 2000 : M. Nicolas, « Ce que danser veut dire », in *Revue Terrain*, 35, 2000, p. 41-56.

Nicole 1926 : G. Nicole, *La Peinture des vases grecs*, Paris-Bruxelles, 1926.

Nielsen 1986 : M. Nielsen, « Late Etruscan cinerary urns from Volterra at the J. Paul Getty Museum : a lid figure altered from male to female, and an ancestor to satirist Persius », in *The Paul Getty Museum journal*, 14, 1986, p. 43-58.

Nizet-Rigaux 2005 : J. Nizet, N. Rigaux, *La sociologie de Erving Goffman*, Paris, 2005.

Nizzo-La Rocca 2012 : V. Nizzo, L. La Rocca, *Antropologia e archeologia a confronto : rappresentazioni e pratiche del sacro. Atti dell'Incontro Internazionale di studi. Roma, Museo Nazionale Preistorico Etnografico « Luigi Pigorini ». 20-21 Maggio 2011*, Rome, 2012.

Nochlin 1988 : L. Nochlin, *Women, art and power: and other essays*, New York, 1988.

Noël des Vergers 1857 : A. Noël des Vergers, « Peintures de Vulci. Lettre adressée à M. G. Henzen », in *Bullettino dell'Instituto di corrisponzenza archeologica*, 29, 1857, p. 113-131.

Noël des Vergers 1862-1864 : A. Noël des Vergers, *L'Etrurie et les Etrusques. Ou 10 ans de fouilles dans les Maremmes toscanes*, Paris, 1862-1864.

Núñez-Regueiro-Rodriguez 2012 : P. Núñez-Regueiro, V. O. Rodriguez, « La danse de la Diablada du carnaval d'Oruro », in *La revue des musées de France, Revue du Louvre*, 2012-1, p. 92-104.

Oakley 2004 : J. H. Oakley, *Picturing death in classical Athens : the evidence of the white lekythoi*, Cambridge, 2004.

Oakley-Sinos 1993 : J. H. Oakley, R. H. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens*, University of Wisconsin, 1993.

Olivotto 1994 : V. Olivotto, *Caere, necropoli di Monte Abatone : tombe 110, 112, 121, 154, 164, 166, 167, 191 : ricerche dell'università di studi di Milano*, s.l., 1994.

Ortalli 2002 : J. Ortalli, « La "rivoluzione" felsinea: nuove prospettive dagli scavi di Casalecchio di Reno », in *Padusa*, 38, 2002, p. 57-90.

Orthmann 1985 : W. Orthmann, *Der alte Orient*, Berlin, 1985.

Osborne 2011 : R. Osborne, *The History Written on the Classical Greek Body*, Cambridge, 2011.

Otto 1960 : W. F. Otto, *Dionysos, le mythe et le culte*, Francfort, 1960.

Pace 2014 : R. Pace, « La Tombe Strada de Francavilla Marittima et les modes de représentations funéraires de femmes éminentes dans une communauté indigène de la Calabre au VIII^e s. av. J.-C. » in *Pallas. Revue d'études antiques*, 94, 2014, p. 123-137.

Pace 2013 : R. Pace, « Les femmes gauloises et la Méditerranée à la fin du VI^e siècle avant J.-C. », in Verger-Pernet 2013, p. 345-350.

Pace 2010 : R. Pace, « Le Timpone Motta à Francavilla Marittima de la résidence indigène au temple grec ? », in *Dossiers d'archéologie. Palais en Méditerranée de Mycènes aux Tarquins*, 339, 2010, p. 22-27.

Pacetti 2011 : M. S. Pacetti, *Corpus Speculorum Etruscorum, Italia 6, Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Antiquarium : la collezione del museo Kircheriano, fasc. III*, Rome, 2011.

Pailler 2005 : J.-M. Pailler, « Les Bacchanales : du scandale domestique à l'affaire d'Etat et au modèle pour les temps à venir (Rome, 186 avant J.-C.) », in *Politix*, 71-3, 2005 [en ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-politix-2005-3-page-39.htm>

Pailler 1988 : J.-M. Pailler, *Bacchanalia. La répression de 186 av. J.-C. à Rome et en Italie : vestiges, images, tradition*, Rome, 1988.

- Paléothodoros 2004** : D. Paléothodoros, *Epictétos*, Paris, 2004.
- Pallottino 1997** : M. Pallottino, *Etruscologia*, Milan, 1997.
- Pallottino 1992** : M. Pallottino, « L'étruscologie au XIXe siècle », in AA.VV. 1992, p. 458-461.
- Pallottino 1989** : M. Pallottino, « La pittura etrusca », in Rizzo 1989a, p. 11-18.
- Pallottino 1984** : M. Pallottino, « Introduzione », in Steingraber 1984, p. 8-14.
- Pallottino 1980** : M. Pallottino, *Il Museo nazionale etrusco di Villa Giulia*, Rome, 1980.
- Pallottino 1978** : M. Pallottino, *La langue étrusque*, Paris, 1978.
- Pallottino 1975** : M. Pallottino, *The Etruscans*, Londres, 1975.
- Pallottino 1967** : M. Pallottino, *Arte e civiltà degli Etruschi (Torino, giugno-luglio 1967)*, Turin, 1967.
- Pallottino 1955** : M. Pallottino, *Etruskische Kunst*, Zurich, 1955.
- Pallottino 1952** : M. Pallottino, *La Peinture étrusque*, Genève, 1952.
- Pallottino 1942** : M. Pallottino, *Etruscologia*, Milan, 1942.
- Pallottino 1939** : M. Pallottino, *Gli Etruschi*, Rome, 1939.
- Pallottino 1937** : M. Pallottino, « Tarquinia », in *Monumenti antichi*, 36, 1937, col. 1-162.
- Pallottino 1931-1932** : M. Pallottino, « Tipologia dei frontoni arcaici », in *Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia*, 8, 1931-1932, p. 187-225.
- Pallottino-Cavagnaro Vanoni 1962** : M. Pallottino, L. Cavagnaro Vanoni, « Rivista di epigrafia etrusca », in *SE*, 30, 1962, p. 283-307.
- Pallottino-Jucker 1955** : M. Pallottino, H. Jucker, *Kunst und Leben der Etrusker*, Zurich, 1955.
- Palombi 2010** : D. Palombi (éd.), *Il tempio arcaico di Caprifico di Torrecchia. Cisterna di Latina. I materiali e il contesto*, Rome, 2010.
- Pampanini 1931** : R. Pampanini, « Altri soggetti fitomorfi nell'arte decorativa etrusca », in *SE*, 5, 1931, p. 415-426.
- Pampanini 1930** : R. Pampanini, *St. Etr.*, IV, 1930.
- Pandolfini Angeletti 2000** : M. Pandolfini Angeletti, « Iscrizione e didascalie degli specchi etruschi: alcune riflessioni », in Gentili 2000, p. 209-224.

Panofka 1845 : T. Panofka, *Antikenkranz zum fünften Berliner Winckelmannsfest*, Berlin, 1845.

Panofsky 1964 : E. Panofsky, « The mouse that Michelangelo failed to Carve », *Essays in memory of Karl Lehmann*, New York, 1964, p. 242-251.

Panofsky 1939 : E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, (1939), trad. fr. C. Herbette et B. Teisseydre, Paris, 1966.

Paoletti 2005 : O. Paoletti (éd.), *Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria meridionale. Veio, Caere, Tarquinia, Vulci. Atti del XXIII Convegno di Studi Etruschi ed Italici, 1-6 ottobre 2001*, Pise-Rome, 2005.

Paolucci 2008 : G. Paolucci, *Chianciano Terme, Museo Civico Archeologico*, Milan, 2008.

Paolucci 2007a : G. Paolucci (éd.), *Immagini etrusche. Tombe con ceramiche a figure nere dalla necropoli di Tolle a Chianciano Terme*, Cinisello Balsamo, 2007.

Paolucci 2007b : G. Paolucci (éd.), *La collezione Grossi di Camporsevoli nel Museo Civico Archeologico di Chianciano Terme*, Rome, 2007.

Paolucci 2005 : G. Paolucci, *Documenti e memorie sulle antichità e il museo di Chiusi, Coll. Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici, Biblioteca di "Studi Etruschi" 39*, Pise-Rome, 2005.

Paolucci 1999 : G. Paolucci, « Rivista di Epigrafia Etrusca », in *SE*, 63, 1999, p. 374-376.

Paolucci 1998 : G. Paolucci, « La diffusione dei tumuli nell'area chiusina e l'errata provenienza della seconda pisside della Pania », in *AION(archeo)*, 5, 1998, p. 11-26.

Paolucci 1993 : G. Paolucci, « Due krateriskoi etruschi a figure nere da Camporsevoli sul Monte di Cetona », in *AION(archeo)*, 15, 1993, p. 109-117.

Paolucci 1988 : G. Paolucci, *Il territorio di Chianciano terme*, Rome, 1988.

Paolucci 1986 : G. Paolucci, *Le necropoli etrusche di Chiancano Terme*, Montepulciano, 1986.

Paolucci-Rastrelli 1999 : G. Paolucci, A. Rastrelli, *Chianciano Terme, 1 : necropoli della Pedata, tombe 1-21, necropoli di via Montale, tombe 2-4*, Rome, 1999.

Paquette 1985 : D. Paquette, *L'instrument de musique dans la Grèce antique*, Paris, 1985.

Pareti 1947 : L. Pareti, *La Tomba Regolini-Galassi del Museo Gregoriano Etrusco e la civiltà dell'Italia centrale nel sec. VII a.c.*, Cité du Vatican, 1947.

Paribeni 1972 : E. Paribeni, *Corpus Vasorum Antiquorum, Italia, Milano, Collezione « H.A »*, Rome, 1972.

- Paribeni 1939** : E. Paribeni, « I rilievi chiusini arcaici. II. Repertorio figurativo », in *SE*, 13, 1939, p. 179-202.
- Paribeni 1938** : E. Paribeni, « I rilievi chiusini arcaici. I », in *SE*, 12, 1938, p. 57-139.
- Parise Badoni 1968** : F. Parise Badoni, *Capua preromana. Ceramica campana a figure nere*, Florence, 1968.
- Parke 1976** : H. W. Parke, *Festivals of the Athenians*, Londres, 1976.
- Parlebas 1999** : P. Parlebas, « Les tactiques du corps », in Julien-Warnier 1999, p. 29-43.
- Parlebas 1981** : P. Parlebas, *Contribution à un lexique commenté en science de l'action motrice*. Paris, 1981.
- Paschinger 1993** : E. Paschinger, « Über ein mögliches familiäres Verhältnis der in der Tomba Regolini-Galassi bestatteten Personen », in *AW*, 24-2, 1993, p. 111-124.
- Pasquier 1977** : A. Pasquier, « Pan et les Nymphes à l'autre corycien », in *BCH. Supplément*, 4-1, 1977, p. 365-387.
- Pasquier 1975** : A. Pasquier, « Un nouveau vase étrusque au musée du Louvre », in *Revue du Louvre*, 25, 1975, p. 354-358.
- Passeri 1775** : G. B. Passeri, *Picturae Etruscorum in vasculis nunc primum in unum collectae explicationibus, et dissertationibus illustratae*, vol. III, Rome, 1775.
- Pastoureau 1989** : M. Pastoureau (dir.), *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris, 1989.
- Patroni 1941** : G. Patroni, *Architettura preistorica generale ed Italica. Architettura etrusca. Storia dell'architettura I*, Bergamo, 1941.
- Pedrina 2001** : M. Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.) : per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venise, 2001.
- Péquignot 2008** : B. Péquignot, *Recherches sociologiques sur les images*, Paris, 2008.
- Pernice 1925** : E. Pernice, *Gefässe und Geräte aus Bronze. Die hellenistische Kunst in Pompeij*, Berlin-Leipzig, 1925.
- Pernier 1920** : L. Pernier, « La raccolta archeologica Bargagli a Sarteano presso Chiusi », in *Rassegna d'arte senese*, 13-3, 1920, p. 65-84.
- Petermandl 1997** : W. Petermandl, « Überlegungen zur Funktion der Altersklassen bei den griechischen Agonen », in *Nikephoros*, 10, 1997, p. 135-147.
- Pfiffig 1975** : A. J. Pfiffig, *Religio etrusca*, Grasse, 1975.

Pfiffig 1962 : A. J. Pfiffig, *Die etruskische Sprache : Versuch einer Gesamtdarstellung*, Grasse, 1962.

Philippe Gallon-Sauvage 2005 : A.-L. Philippe Gallon-Sauvage, « Un delfino dionisiaco nella tomba dell'Orco di Tarquinia ? », in Paoletti 2005, p. 415-421.

Phillips 1978 : K. M. Phillips, « Orientalizing gem stones from Poggio Civitate (Murlo, Siena) », in *PP*, 182, 1978, p. 355-369.

Phillips 1980 : K. M. Phillips, « The date of the archaic terracottas from Poggio Civitate », in *PP*, 192, 1980, p. 202-206.

Phillips-Talocchini 1970 : K. M. Phillips, A. Talocchini, *Poggio Civitate (Murlo, Siena) : il santuario arcaico, catalogo della mostra, Firenze-Siena, 1970*, Florence, 1970.

Pierrugues 1965 : P. Pierrugues, *Glossarium eroticum linguae latinae, sive theogoniae, legum et morum nuptialium apud Romanos*, Amsterdam, 1965.

Pietrangeli 1949 : C. Pietrangeli, *Museo Barracco di scultura antica. Guida*, Rome, 1949.

Pincelli 1943 : R. Pincelli, « Il Tumulo vetuloniese della Pietrera », in *SE*, 17, 1943, p. 47-113.

Pistoi 2007 : M. Pistoi, *Il territorio di Montepulciano nell'antichità*, Montepulciano, 2007.

Pittau 1990 : M. Pittau, *Testi etruschi*, Rome, 1990.

Pocetti 2009 : P. Pocetti (dir.), *L'onomastica dell'Italia antica. Aspetti linguistici, storici, culturali, tipologici e classificatori*, Rome, 2009.

Podro 1972 : M. Podro, *The manifold in perception : theories of art from Kant to Hildebrand*, Oxford, 1972.

Polignac 2007 : F. De Polignac, « Sexe et genre dans les rites funéraires grecs : quelques aperçus », in Baray-Brun-Testart 2007, p. 351-358.

Polignac 1996 : F. De Polignac, « Rites funéraires, mariage et communauté politique. Archéologie des rites et anthropologie historique », in *Métis*, 11, 1996, p. 197-207.

Pontrandolfo-Rouveret 1992 : A. Pontrandolfo, A. Rouveret, *Le Tombe dipinte di Paestum*, Modène, 1992.

Pottier 1901 : E. Pottier, *Vases antiques du Louvre, salles E-G*, Paris, 1901.

Pottier 1899 : E. Pottier, *Catalogue des vases antiques de terre cuite, vol. II, salles E-G*, Paris, 1899.

Pottier 1896 : E. Pottier, *Catalogue des vases antiques de terre cuite. Etudes sur l'Histoire de la peinture et du dessin dans l'Antiquité*, Paris, 1896.

Pottier 1893 : E. Pottier, « Documents céramiques du musée du Louvre », in *BCH*, 17, 1893, p. 423-444.

Pottier 1892 : E. Pottier, « Les sarcophages de Clazomènes et les hydries de Caéré », in *BCH*, 16, 1892, p. 240-262.

Potts 2015 : C. Potts, *Religious Architecture in Latium and Etruria*, Oxford, 2015.

Poulsen 1970 : F. Poulsen, *Etruscan tomb paintings. Their subjects and significance*, Rome, 1970.

Poulsen 1928 : F. Poulsen, *Katalog der etruskischen Museums (Helbigmuseum) der Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen, 1928.

Poulsen 1927a : F. Poulsen, *Aus einer alten Etruskerstadt*, Copenhagen, 1927.

Poulsen 1927b : F. Poulsen, *Das Helbig Museum der Ny Carlsberg glyptothek : Beschreibung der etruskischen Sammlung*, Copenhagen, 1927.

Poulsen 1922 : F. Poulsen, *Etruscan tomb-paintings. Their subjects and significance*, Oxford, 1922.

Poursat 1968 : J.-C. Poursat, « Les représentations de danse armée dans la céramique attique », in *BCH*, 92-2, p. 550-615.

Poursat 1967 : J.-C. Poursat, « Une base signée du Musée National d'Athènes : pyrrhichistes victorieux », in *BCH*, 91-1, 1967, p. 102-110.

Prayon 1975 : F. Prayon, *Frühetruskische Grab-und Hausarchitektur : Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, suppl. 22, 1975.

Preston-Dunlop 2002 : V. Preston-Dunlop, A. Sanchez-Colberg, *Dance dan the performative : a choreological perspective : Laban and beyond*, Londres, 2002.

Price 1927 : E. R. Price, *East Greek Pottery*, Mâcon, 1927.

Prieur 1986 : J. Prieur, *La Mort dans l'antiquité romaine*, Paris, 1986.

Prin-Prin 1997 : G. Prin, J. Prin, *Encyclopédie des Colombidés*, Limoges, 1997.

Pritchett 1974 : W. K. Pritchett, *The Greek State at War, vol. I, II et III*, Berkeley, 1974.

Proietti 1980 : G. Proietti, *Il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*, Rome, 1980.

Prodocimi 2009 : A. Prodocimi, « Note sull'onomastica di Roma e dell'Italia antica », in Pocetti 2009, p. 73-151.

Prost-Wilgaux 2006 : F. Prost, J. Wilgaux, *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes, 2006.

- Prudhommeau 1965** : G. Prudhommeau, *La Danse grecque antique*, Paris, 1965.
- Pryce 1931** : F. Pryce, *Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities of the British Museum*, I, 2, Londres, 1931.
- Pugliese Carratelli 1986** : G. Pugliese Carratelli (dir.), *Rasenna. Storia e civiltà degli Etruschi*, Milan, 1986.
- De Puma 2000** : R. D. De Puma, *Corpus vasorum antiquorum. United States of America. Fascicule 34. The J. Paul Getty museum, Malibu. Fascicule 9. Etruscan painted pottery*, Malibu, 2000.
- De Puma 1993** : R. D. De Puma, *Corpus Speculorum Etruscorum, U.S.A. 2 : Boston and Cambridge*, Ames, 1993.
- De Puma 1986** : R. D. De Puma, *Etruscan tomb-groups : ancient pottery and bronzes in Chicago's Field Museum of Natural History*, Mainz am Rhein, 1986.
- De Puma 1976** : D. De Puma, « Unpublished Bucchero Pesante in Chicago », in *SE*, 44, 1976, p. 33-42.
- De Puma-Small 1994** : R. D. De Puma, J. P. Small, *Murlo and the Etruscans*, Madison, 1994.
- Pütz 2003** : B. Pütz, *The Symposium and komos in Aristophanes*, Stuttgart, 2003.
- Ragazzi 2015** : G. Ragazzi, *Interpreting the Prehistoric Visual Sources for Dance*, 2015.
- Ragazzi 2010** : G. Ragazzi, *Danze circolari e in linea dell'età del Bronzo e del Ferro nella regione alpina e aree limitrofe. Un approccio*, p. 132.
- Ragazzi 2001** : G. Ragazzi, « La Danza nella Preistoria », in *Il Sacro in Vallecamonica fra Incisioni rupestri e Arte Romanica. Actes du colloque tenu le 8 juin 2001. Circolo S. Alessandro, Ono San Pietro (BS)*.
- Rallo 2000** : A. Rallo, « Il ruolo della donna », in Torelli 2000a, p. 131-139.
- Rallo 1989a** : A. Rallo, *Le Donne in Etruria*, Rome, 1989.
- Rallo 1989b** : A. Rallo, « Classi sociali e mano d'opera femminile », in Rallo 1989a, p. 147-156.
- Ramée-Philippe-Bourget 1995** : A. Ramée, C. Philippe, P. Bourget, *Imagerie par les rayons X et radioprotection*, Rennes, 1995.
- Raoul-Rochette 1853** : M. Raoul-Rochette, *Notice sur les fouilles de Capoue*, Paris, 1853.
- Rasmussen 1979** : T. Rasmussen, *Bucchero Pottery from Southern Etruria*, Cambridge, 1979.

Rastrelli 2000 : A. Rastrelli, *Chiusi Etrusca*, Chiusi (Sienne), 2000.

Rastrelli 1998 : A. Rastrelli, « La necropoli di Poggio Gaiella », in *Studi su Chiusi arcaica, Annali dell'Istituto universitario Orientale di Napoli. Sezione Archeologia e Storia antica*, 5, 1998, p. 57-79.

Rastrelli 1993 : A. Rastrelli, « Le scoperte archeologiche a Chiusi negli ultimi decenni », in Maetzke 1993, p. 115-130.

Rebuffat-Emmanuel 1973 : D. Rebuffat-Emmanuel, *Le miroir étrusque : d'après la collection du Cabinet des Médailles*, Rome, 1973.

Rebuffat-Emmanuel 1967 : D. Rebuffat-Emmanuel, « Singes de Mauritanie tingitane et d'Italie. Réflexions sur une analogie iconographique », in *SE*, 35, 1967, p. 595-601.

Régis 2005 : L. Régis, « Larmes », in Costantini 1990, p. 33-40.

Rendeli 1996 : M. Rendeli, « Anagoge », in *Prospettiva*, 83-84, 1996, p. 10-29.

Renfrew 2003 : C. Renfrew, *Figuring It Out. What are we? Where do we come from? The parallel visions of artists and archaeologists*, Londres, 2003.

Renous 1994 : S. Renous, *La locomotion*, Paris, 1994.

Reusser 1988 : C. Reusser, *Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig. Etruskische Kunst*, Basel, 1988.

Reusser 1986 : C. Reusser, *Testimonianze d'arte etrusca in collezioni private ticinesi*, Lugano, 1986.

Reverdin-Brutsch-Dreifuss 2000 : O. Reverdin, J.-C. Brutsch, R. Dreifuss, *Homère chez Calvin, figures de l'hellénisme à Genève*, Genève, 2000.

Rey 1979 : J. Rey-Debove, *Sémiotique*, Paris, 1979.

Riccioni 1961 : G. Riccioni, *Corpus Vasorum Antiquorum. Italia 34, Museo del teatro romano di Verona, fascicolo 1*, Rome, 1961.

Riccioni-Falconi Amorelli 1968 : G. Riccioni, M. T. Falconi Amorelli, *La Tomba della Panatenaica di Vulci*, Rome, 1968.

Richard 1962 : J.-C. Richard, « Le Triomphe au dernier siècle de la République romaine », in *Annuaire de l'École pratique des hautes études. IV^e section, Sciences historiques et philologiques*, 1962, p. 269-278.

Richardson 1983 : E. H. Richardson, *Etruscan votive bronzes: geometric, orientalizing, archaic*, Mainz am Rhein, 1983.

Richter 2000 : W. Richter, *Les jeux des Grecs et des Romains*, Mayenne, 2000.

- Richter 1966** : G. Richter, *The furniture of Greeks Etruscans and Romans*, Londres, 1966.
- Richter 1940a** : G. M. A. Richter, « A bronze Cinerary Urn », in *AJA*, 44, 1940, p. 431-434.
- Richter 1940b** : G. M. A. Richter, *Handbook of the Etruscan Collection of the Metropolitan Museum*, New York, 1940.
- Richter 1915** : G. M. A. Richter, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes, The Metropolitan Museum of Art*, New York, New York, 1915.
- De Ridder 1915** : A. De Ridder, *Les Bronzes antiques du Louvre, t. 2, les instruments*, Paris, 1915.
- De Ridder 1902** : A. De Ridder, *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1902.
- Riis 1998** : P. J. Riis, *Vulcientia vetustiora. A study of archaic Vulcian bronzes*, Copenhagen, 1998.
- Riis 1953** : P. J. Riis, *Etruscan Art*, Copenhagen, 1953.
- Riis 1941** : P. J. Riis, *Tyrrhenika. An archaeological study of the etruscan sculpture in the archaic and classical periods*, Copenhagen, 1941.
- Riis 1938** : P. J. Riis, « Some Campanian Type of Heads », in *From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptotek. 2*, Copenhagen, 1938, p. 140-168.
- Rizzo 1990** : M. A. Rizzo, *Le Anfore da trasporto e il commercio etrusco arcaico*, Rome, 1990.
- Rizzo 1989a** : M. A. Rizzo (dir.), *Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia*, Rome, 1989.
- Rizzo 1989b** : M. A. Rizzo, « Ceramografia e pittura parietale in età orientalizzante e arcaica », in Rizzo 1989a, p. 179-186.
- Rizzo 1988** : M. A. Rizzo (dir.), *Un artista etrusco e il suo mondo. Il Pittore di Micali*, Rome 1988.
- Rizzo 1981** : M. A. Rizzo, « Corredi convasi pontici da Vulci », in *Xenia*, 2, 1981, p. 31-42.
- Robert 2004** : J.-N. Robert, *Les Étrusques*, Paris, 2004.
- Robertson 1992** : M. Robertson, *The art of vase-painting in classical Athens*, Cambridge, 1992.
- Robertson 1990** : M. Robertson, « Troilos and Polyxene : notes on changing legend », in *Descodres* 1990, p. 63-70.
- Robertson 1970** : M. Robertson, « Ibycus, Polycrates, Troïlus, Polyxema », in *BICS*, 17, 1970, p. 11-15.

Robinson-Harcum 1930 : D. M. Robinson, C. Harcum, *A Catalogue of the greek vases in the Royal Ontario Museum of archaeology Toronto*, Toronto, 1930.

La Rocca 1978 : E. La Rocca, « Craterie di argilla figulina del geometrico recente a Vulci. Aspetti della produzione ceramica d'imitazione euboica nel villanoviano avanzato », in *MEFRA*, 90, 1978, p. 465-514.

Roeder 1999 : G. Roeder, « Filling in the picture : visual culture », in Masur 1999, p. 275-293.

Rolley 1986 : C. Rolley, *Greek bronzes*, Londres, 1986.

Romanelli 1957 : P. Romanelli, *Tarquinia, la necropoli e il museo*, Rome, 1957.

Romualdi 1981 : A. Romualdi, *Catalogo del deposito di Brolio in Val di Chiana. Museo archeologico nazionale di Firenze*, Rome, 1981.

Roncalli 2006 : F. Roncalli, « La Tomba dei Giocolieri di Tarquinia : una proposta di lettura », in Adembri 2006, 2006, p. 407-423.

Roncalli 2003 : F. Roncalli, « La definizione dello spazio tombale in Etruria tra architettura e pittura », in Minetti 2003, p. 52-62.

Roncalli 2001 : F. Roncalli, « Spazio reale e luogo simbolico : alcune soluzioni nell'arte funeraria etrusca », in *Acta Hyperborea*, 8, 2001, p. 249-272.

Roncalli 2000 : F. Roncalli, « Painting », in Torelli 2000a, p. 345-363.

Roncalli 1997 : F. Roncalli, « Iconographie funéraire et topographie de l'au-delà en Etrurie », in Gaultier-Briquel 1997, p. 37-54.

Roncalli 1994 : F. Roncalli, « Culture religiosa, strumenti, pratiche cultuali nel santuario di Cannicella a Orvieto », in Martelli 1994, p. 99-118.

Roncalli 1990 : F. Roncalli, « La definizione pittorica dello spazio tombale nella "età della crisi" », in AA.VV. 1990a, p. 229-243.

Roncalli 1986 : F. Roncalli, « L'arte », in Pugliese Carratelli 1986, p. 533-676.

Roncalli 1965 : F. Roncalli, *Le Lastre dipinte da Cerveteri*, Florence, 1965.

Roos 1951 : E. Roos, *Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie*, Lund, 1951.

Roque 1999 : G. Roque, « Quelques préalables à l'analyse des couleurs en peinture », in *Technè. Couleur et perception*, n° 9-10, 1999, p. 40-51.

Roscher 1894 : W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. II, 2*, Leipzig, 1894-1897.

Roscher 1884 : W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. I, 1*, Leipzig, 1884-1886.

Rosenblum 1992 : N. Rosenblum, *Une histoire mondiale de la photographie*, Paris, 1992.

Ross Holloway 1965 : R. Ross Holloway, « Conventions of Etruscan Painting in the Tomb of Hunting and Fishing at Tarquinii », in *AJA*, 69, 1965, p. 341-347.

Rouillard 1980 : P. Rouillard, *Corpus Vasorum Antiquorum. France. 30. Musée des Beaux-Arts à Tours, Musée du Berry à Bourges*, Paris, 1980.

Rouillard-Verbanck-Piérard 2003 : P. Rouillard, A. Verbanck-Piérard (éd.), *Le vase grec et ses destins*, Munich, 2003.

Rouquet 2004a : O. Rouquet, « Les techniques d'analyse du mouvement », in *Balises, l'analyse du mouvement dansé. CESMD Poitou-Charentes*, 2004.

Rouquet 2004b : O. Rouquet, « Erick Hawkins et son intérêt pour les sciences du mouvement », in *Balises, l'analyse du mouvement dansé. CESMD Poitou-Charentes*, 2004.

Rouveret 1992 : A. Rouveret, « La Tombe tarquinienne de la Chasse et de la Pêche : quelques remarques sur la peinture de paysage à l'époque archaïque », in *RA*, 1992-1, p. 170-171.

Rouveret 1988 : A. Rouveret, « Espace sacré, espace pictural : une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia », in *AION(archeo)*, 10, 1988, p. 204-216.

Rouveret 1976 : A. Rouveret, « La peinture dans l'art funéraire : la Tombe du Plongeur à Paestum », in Bloch 1976, p. 116.

Rouveret 1974 : A. Rouveret, « La tombe du plongeur et les fresques étrusques : témoignages sur la peinture grecque », in *RA*, 1974, p. 15-32.

Rouveret-Greco Pontrandolfo 1983 : A. Rouveret, A. Greco Pontrandolfo, « Pittura funeraria in Lucania e Campania : puntualizzazioni cronologiche e proposte di lettura », in *DdA*, 2, 1983, p. 91-130.

Roux 1979 : G. Roux, « Le vrai temple d'Apollon à Délos », in *BCH*, 103-1, 1979, p. 109-135.

Roux 1924 : H. Roux, « Deux tribus de la région de Phongsaly (Laos septentrional) », in *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, 24, 1924, p. 373-500.

Royce 2004 : A. P. Royce, *Anthropology of the Performing Arts: artistry, virtuosity and interpretation in a cross-cultural perspective*, Walnut Creek, 2004.

Royce 2002 : A. P. Royce, *The Anthropology of Dance*, Alton, 2002 [1e édition 1977].

- Royce 1984** : A. P. Royce, *Movement and Meaning: creativity and interpretation in ballet and mime*, Bloomington, 1984.
- Royce 1982** : A. P. Royce, *Ethnic Identity: strategies of diversity*, Bloomington, 1982.
- Rückert 1996** : B. Rückert, *Corpus vasorum antiquorum. Deutschland. Band 68. Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität. Band 6*, Munich, 1996.
- Rudhardt 1992** : J. Rudhardt, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Paris, 1992.
- Ruggiero 1888** : M. Ruggiero, *Degli scavi di antichità nelle Province di Terra fermo dell'antico vegno di Napoli dal 1743 al 1876*, Naples, 1888.
- Rumpf 1928** : A. Rumpf, *Katalog der Etruskischer Skulpturen Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der Sammlung antiker Skulpturen, Bd I*, Berlin, 1928.
- Ruspi 1831** : C. Ruspi, « Le dipinture tarquiniensi dell'ultimo scoperte », in *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 1831, p. 324-327.
- Rutter-Sparkes 2000** : N. K. Rutter, B. A. Sparkes, *Word and image in ancient Greece*, Edinburgh, 2000.
- Rysted 1983** : E. Rysted, *Early Etruscan Akroteria from Acquarossa and Poggio Civitate (Murlo)*, Stockholm, 1983.
- Sabbatucci 1982** : D. Sabbatucci, *Essai sur le mysticisme grec*, Paris, Flammarion, 1982.
- Sacchetti 2000** : F. Sacchetti, « Charu(n) nella pittura funeraria etrusca », in *Ocnus*, 8, 2000, p. 127-164.
- Sachs 1938** : C. Sachs, *Histoire de la danse*, Paris, 1938.
- Sachs 1933** : C. Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin, 1933.
- Von Sacken-Kenner 1866** : E. Von Sacken, F. Kenner, *Die Sammlungen des K. Münz und Antike Kabinet*, Vienne, 1866.
- Salskov Roberts 1981** : H. Salskov Roberts, *Corpus Speculorum Etruscorum, Denmark I, Copenhagen, The Danish National Museum, The NY Carlsberg Glyptotek*, Odense, 1981.
- Sánchez Romero 2005** : M. Sánchez Romero (éd.), *Arqueología y género*, Grenade, 2005.
- Sannibale 2008** : M. Sannibale, *La Raccolta Giacinto Guglielmi. Parte II. Bronzi e materiali vari. Musei Vaticani. Museo Gregoriano Etrusco*, Rome, 2008.
- Sannibale 2007** : M. Sannibale, « Tra cielo e terra. Considerazioni su alcuni aspetti della religione etrusca a Vulci », in *SE*, 72, (2006) 2007, 117-151.

Santangelo 1960 : M. Santangelo, *Musei e monumenti etruschi. Museo archeologico nazionale di Firenze*, Novara, 1960.

Santangelo 1954 : M. Santangelo, *L'Antiquarium di Orbetello*, Rome, 1954.

Santrot 2004 : M.-H. Santrot, *Vases en voyage : de la Grèce à l'Étrurie*, Paris, 2004.

Sassi 2001 : M. M. Sassi, *The Science of Man in Ancient Greece*, Chicago, 2001.

Sauzeau-van Compernelle 2003 : P. Sauzeau, T. Van Compernelle (éd.), *Les armes dans l'Antiquité : de la technique à l'imaginaire, actes du colloque international du SEMA, Montpellier, 20 et 22 mars 2003*, Montpellier, 2003.

Scala 1997 : N. Scala, « La tomba del Letto Funebre di Tarquinia : un tentativo di interpretazione », in *Prospettiva*, 85, 1997, p. 46-52.

Scamuzzi 1940 : E. Scamuzzi, « Di alcuni recenti trovamenti archeologici interessanti la topografia dell'Etruria », in *SE*, 14, 1940, p. 353-357.

Scarpi 1979 : P. Scarpi, « Pyrrhiché o le armi della persuasione », in *DdA*, 1, 1979, p. 78-suiv.

Schäfer 1989 : T. Schäfer, *Imperii insignia, sella curulis und fasces : zur Repräsentation römischer Magistrate*, Mainz, 1989.

van Schaik 1998 : M. J. H. van Schaik, *The Marble Harp Players from the Cyclades*, 1998.

Schattenburg 1969 : K. Schattenburg, *Jagddarstellungen in der griechischen Vasenmalerei*, Hambourg, 1969.

Schauenburg 1980 : K. Schauenburg, « Szenische Aufführungen in Etrurien ? », in *Krinzinger-Otto-Walde* 1980, p. 439-443.

Schauenburg 1960 : K. Schauenburg, *Perseus in der Kunst des Altertums*, Bonn, 1960.

Scheffer 2003 : C. Scheffer, « Dangerous driving : an Etruscan motif against the Greek and Roman background », in *Opuscula romana*, 28, 2003, p. 47-72.

Scheffer 1984 : C. Scheffer, « The selective Use of Greek Motifs in Etruscan Black-Figured Vase Painting », in *Proceedings of the Third Symposium on Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen 1987*, Copenhagen, 1988, p. 229-233.

Schefold 1960 : K. Schefold, *Meisterwerke griechischer Kunst*, Bâle, 1960.

Scheid 1990 : J. Scheid, *Romulus et ses frères : le collège des frères arvaies, modèle du culte public dans la Rome des empereurs*, Rome, 1990.

Scheid-Svenbro 2003 : J. Scheid et J. Svenbro, *Le Métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, 2003.

Schmidt 1963 : M. Schmidt, *Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland, 23, Heildeberg, Universität, band 2*, Munich. C. H. Beck, 1963.

Schmitt 1990 : J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990.

Schmitt-Pantel 2009 : P. Schmitt-Pantel, *Aithra et Pandora. Femmes, Genre et Cité dans la Grèce classique*, Paris, 2009.

Schmitt-Pantel 2003 : P. Schmitt-Pantel, « Le banquet et le 'genre' sur les images grecques. Propos sur les compagnes et compagnons », in *Pallas. Revue d'études antiques*, 61, 2003, p. 83-95.

Schmitt-Pantel 1997 : P. Schmitt-Pantel, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Rome, 1997.

Schmitt-Pantel 1995 : P. Schmitt-Pantel, « Rite culturel et rituel social : à propos des manières de boire le vin dans les cités grecques », in Murray-Tecusan 1995, p. 93-105.

Schmitt-Pantel 1990 : P. Schmitt-Pantel, *Storia delle donne in Occidente. L'Antichità*, Rome, 1990.

Schmitt-Pantel-Lissarrague 2006 : P. Schmitt-Pantel, F. Lissarrague, L. Bruit, A. Zografou, « Le banquet en Grèce », in *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, Los Angeles, 2006, p. 218-250.

Schmitt-Pantel-Thélamon 1983 : P. Schmitt-Pantel, F. Thélamon, « Image et histoire. Illustration ou document », in Lissarrague-Thélamon 1983, p. 9-20.

Schnapp 1997 : A. Schnapp, *Le chasseur et la cité : chasse et érotique en Grèce ancienne*, Paris, 1997.

Schrader 1924 : H. Schrader, *Phidias*, Frankfurt am Main, 1924.

Schwarz 1984 : S. J. Schwarz, « Etruscan Black-Figure Vases in the U.S. National Museum of Natural History », in *MDAI(R)*, 91, 1984, p. 47-77.

Schwarz 1983 : S. J. Schwarz, « A Vulci Vase in the Getty Museum », in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum, vol. 1, Occasional Papers on Antiquities, vol. 1*, Malibu, 1983, p. 121-134.

Scott 1988 : J. Scott, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », in *Les Cahiers du GRIF*, 37-1, 1988, p. 125-153.

Scott Ryberg 1955 : I. Scott Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art. Memoirs of the American Academy in Rome, vol. XXII*, 1955.

Séchan 1930 : L. Séchan, *La danse grecque antique*, Paris, 1930.

Séchan 1909 : L. Séchan, « Saltatio », in Daremberg-Saglio 1909, p. 1025-1054.

Seeberg 1971 : A. Seeberg, *Corinthian komos vases*, Londres, 1971.

Semper 1879 : G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik : ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, II, Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik, für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Munich, 1879.

Della Seta 1922 : A. Della Seta, *Italia antica. Dalla caverna preistorica al palazzo imperiale*, Bergame, 1922.

Della Seta 1912 : A. Della Seta, *Religione e arte figurata*, Roma, 1912.

Sève 2008 : M. Sève, « Les Grecs de l'Antiquité connaissaient-ils leur âge ? », in *Le Portique*, 21, 2008 [en ligne]. URL : <https://leportique.revues.org/1703>

Shah 2004 : I. Shah, *Les Soufis et l'ésotérisme*, Paris, 2004.

Shah 1981 : I. Shah, *The magic monastery : analogical and action philosophy of the Middle East and Central Asia*, Londres, 1981.

Shapiro 2009 : M. Shapiro, *Meyer Shapiro Abroad : Letters to Lillian and Travel Notebooks*, Los Angeles, 2009.

Shapiro 2006 : M. Shapiro, *Romanesque Architectural Sculpture : The Charles Eliot Norton Lecture*, Chicago, 2006.

Shapiro 1991 : H. A. Shapiro, « The Iconography of Mourning in Athenian Art », in *AJA*, 95, 1991, p. 629-656.

Shipley 2015 : L. Shipley, *Experiencing etruscan pots: ceramics, bodies and images in Etruria*, Oxford, 2015.

Shoe 1965 : L. T. Shoe, « Etruscan and Republican Roman Mouldings », in *MAAR*, 28, 1965, p. 1-132.

Sichtermann 1966 : H. Sichtermann, *Griechische Vasen in Unteritalien*, Tübingen, 1966.

Sigari 2011 : D. Sigari, « Scene di guerra nel repertorio dell'arte rupestre della Valcamonica : il caso della roccia 4 di in Valle, Paspardo », in *Bulletin d'études préhistoriques et archéologiques alpines*, 22, 2011, p. 167-174.

Silvestrini-Sabbatini 2008 : M. Silvestrini, T. Sabbatini, *Potere e Splendore : gli antichi Piceni a Matelica, 19 aprile-31 ottobre 2008, Matelica, Palazzo Ottoni*, Rome, 2008.

Simon 1973 : E. Simon, « Die Tomba dei Tori und der etruskische Apollonkult », in *JDAI*, 88, 1973, p. 26-42.

De Simone 1968-1970 : C. de Simone, *Die griechischen Entlehnungen im etruskischen*, vol I et II, Wiesbaden, 1968-1970.

- Sittl 1890** : K. Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig, 1890.
- Sittl 1885** : C. Sittl, « Le pitture della tomba Cornetana detta della Pesca e della Caccia », in *Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica*, 57, 1885, p. 132-146.
- Sivaramamurti 1974** : C. Sivaramamurti, *L'Art en Inde*, Paris, 1974.
- Skinner 2010** : J. Skinner, « L'imagination kinesthésique », in *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles, 2010, p. 104-117.
- Small 1987** : J.-P. Small, « Left, right, and center : direction in Etruscan art », in *Opuscula romana*, 16-7, 1987, p. 125-135.
- Smith 2014** : T. J. Smith, « Revel without a Cause ? Danse, Performance and Greek Vase-painting », in Soar-Aamodt 2014, p. 85-sui.
- Smith 2010** : T. J. Smith, *Komast dancers in archaic Greek art*, Oxford, 2010.
- Smith 2008** : M. Smith, *Visual culture studies*, Los Angeles, 2008.
- Smith 1936** : H. R. W. Smith, *Corpus vasorum antiquorum. United States of America. 5. University of California, fascicule I*, Cambridge, 1936.
- Smith 1894** : C. Smith, « Polledrara ware », in *JHS*, 14, 1894, p. 206-223.
- Soar-Aamodt 2014** : K. Soar, C. Aamodt (éd.), *Archaeological Approaches to Dance Performance, B. A. R. International Series*, Oxford, 2014.
- Solari 1931** : A. Solari, *Vita pubblica e privata degli Etruschi*, Florence, 1931.
- Sordi 1981** : M. Sordi, « La donna etrusca », in *Misoginia e maschilismo in Grecia e in Roma*, Gênes, 1981, p. 49-67.
- Sotheby 1939** : *Catalogue of the important collection of antiquities, prehistoric, babylonian and egyptian, greek, roman, etruscan, irish celtic, merovingian and south american antiquities, etc.*, Sotheby, Londres, 1939.
- Sotheby 1919** : *Catalogue of Greek Roman and Egyptian Antiquities*, Sotheby, Londres, 1919.
- Sotheby 1860** : *Catalogue of Greek Roman and Egyptian Antiquities*, Sotheby, 28 juin 1860, Londres, 1860.
- Sourvinou-Inwood 1987** : C. Sourvinou-Inwood, « Images grecques de la mort : représentations, imaginaire, histoire », in *AION*, 9, 1987, p. 145-158.
- Spadea 1982** : G. Spadea, « L'attività archeologica a Tarquinia », in *Archeologia nella Tuscia. Primo incontro di studio, Viterbo, 1980*, Rome, 1982, p. 109-116.
- Spivey 1988a** : N. J. Spivey, « Il Pittore di Micali », in Rizzo 1988, p. 11-21.

Spivey 1988b : N. J. Spivey, « The armed Dance on Etruscan Vases », in *Proceedings of the Third Symposium on Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen 1987*, Copenhagen, 1988, p. 588-603.

Spivey 1987 : N. J. Spivey, *The Micali Painter and his Followers*, Oxford, 1987.

Spivey 1985 : N. J. Spivey, « La carriera del Pittore di Micali, una rivalutazione », in *Prospettiva*, 40, 1985, p. 10-19.

Spivey-Stoddart 1990 : N. Spivey, S. Stoddart, *Etruscan Italy*, Londres, 1990.

Sprenger 1969 : M. Sprenger, « Qualche annotazione sull'esegesi e la cronologia della tomba dipinta detta del Guerriero a Tarquinia », in *SE*, 37, 1969, p. 403-412.

Sprenger-Bartoloni 1983 : M. Sprenger, G. Bartoloni, *The Etruscans: their history, art, and architecture*, New York, 1983.

Stalinski 1993 : A. Stalinski, « Tra rito e spettacolo, nuove testimonianze sull'arte prescena in Etruria e a Roma », in *AnnPerugia*, 31, 1993-1995, p. 323-377.

Stefani 1954 : E. Stefani, « Scoperta di due tombe etrusche dipinte », in *NS*, 1954, p. 185-194.

Steingraber 2009 : S. Steingraber, « Strumenti musicali nell'arte etrusca: contesti iconografici e confronti con l'Italia meridionale », in *Sutkowska 2009*, p. 37-44.

Steingraber 2006 : S. Steingraber, *Les Fresques étrusques*, Paris, 2006.

Steingraber 1984 : S. Steingraber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milan, 1984.

Steingraber 1979 : S. Steingraber, *Etruskische Möbel*, Rome, 1979.

Stengel 1910 : P. Stengel, *Opferbrauche der Griechen*, Leipzig, 1910.

Stewart 1997 : A. Stewart, *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge, 1997.

Stilp 2011 : F. Stilp, « Scylla l'ambivalente », in *RA*, 51-1, 2011, p. 3-26.

Stopponi 1985 : S. Stopponi (dir.), *Case e palazzi d'Etruria. Catalogo della mostra, Siena, 1985*, Milan, 1985.

Stopponi 1983 : S. Stopponi, *La tomba della Scrofa nera*, Rome, 1983.

Stopponi 1968 : S. Stopponi, « PARAPETASMATA etruschi », in *BA*, 53, 1968, p. 60-62.

Strandberg Olofsson 2006 : M. Strandberg Olofsson, « Heracles revisited. On the interpretation of the mould-made architectural terracottas from Acquarossa », in *Deliciae Fictiles III*, p. 122-129.

Strandberg Olofsson 1985 : M. Strandberg Olofsson, « Acquarossa. Zona F : la ricostruzione del complesso monumentale », in Stopponi 1985, p. 54-58.

Strandberg Olofsson 1984 : M. Strandberg Olofsson, *Acquarossa : results of excavations. V. The head antefixes and relief plaques. I. A reconstruction of a terracotta decoration and its architectural setting*, Stockholm, 1984.

Strazzulla 1994 : M. J. Strazzulla, « Attestazioni figurative dei Dioscuri nel mondo etrusco », in *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma*, Rome, 1994, p. 39-52.

Strong 1968 : D. Strong, *The Early Etruscans*, Londres, 1968.

Strong-Jolliffe 1924 : E. Strong, N. Jolliffe, « The stuccoes of the underground Basilica near the Porta Maggiore », in *JHS*, 44, 1924, p. 65-111.

von Stryk 1910 : F. T. Von Stryk, *Studien über die etruskischen Kammergräber*, Dorpat, 1910.

Sturken-Cartwright 2001 : M. Sturken, L. Cartwright, *Practices of looking*, Oxford, 2001.

Summers 1991 : D. Summers, « Real Metaphor », in Bryson-Holly-Moxey 1991, p. 231-259.

Sutil 2015 : N. S. Sutil, *Motion and representation : the language of human movement*, Cambridge, MA, 2015.

Sutkowska 2009 : O. Sutkowska, *La Musica in Etruria*, Florence, 2009.

Swaddling 2001 : J. Swaddling, *Corpus speculorum etruscorum. Great Britain. 1. The British Museum : fascicule 1, archaic and classical mirrors (early tanged & related mirrors)*, Londres, 2001.

Swaddling 1986 : J. Swaddling, *Italian Iron Age artefacts in the British Museum. Papers of the Sixth British Museum Classical Colloquium*, Londres, 1986.

Szilágyi 2007 : J. G. Szilágyi, *Corpus vasorum antiquorum. Hongrie. Fascicule 2*, Budapest, Musée des Beaux-Arts, Rome, 2007.

Szilágyi 1992 : J. G. Szilágyi, *Corpus speculorum etruscorum. Hongrie. Budapest, Musée des beaux-arts. Debrecen, Musée Déri. Tchecoslovaquie. Prague, Université Charles IV, Musée national. Brno, Galerie de Moravie. Liberec, Musée de la Bohême du Nord*, Rome, 1992.

Szilagy 1986 : J. G. Szilagy, « Etrusco-korintische Vasen in Malibu », in *Greek vases in the J. Paul Getty Museum, Occasional papers on Antiquities*, 3, 1986, p. 1-16.

Szilágyi 1981a : J. G. Szilágyi, *Corpus vasorum antiquorum. Hongrie, fascicule 1*, Budapest, Musée des Beaux-arts, fascicule 1, Bonn, 1981.

Szilágyi 1981b : J. G. Szilágyi, « Impletæ modis saturæ », in *Prospettiva*, 24, 1981, p. 2-25.

Szulc-Cohn 2012 : A. Szulc, C. Cohn, « Anthropology and Childhood in South Africa : Perspectives from Brazil and Argentina », in *AnthropoChildren. Perspectives ethnographiques sur les enfants & l'enfance*, 1, 2012 [en ligne]. URL : <http://popups.ulg.ac.be/2034-8517/index.php?id=121>

Talleux 2005 : D. Talleux, *Corpus Vasorum Antiquorum. France. Lille. Palais des Beaux-Arts. Université Charles-de-Gaulle*, Paris, 2005.

Tassi Scandone 2001 : E. Tassi Scandone, *Verghe, scuri e fasci littori in Etruria. Contributi allo studio degli Insegnia Imperii*, Rome, 2001.

Taylor 2014 : L. Taylor, « Performing the Prothesis: Gender, Gesture, Ritual and Role on the Chiusine Reliefs from Archaic Etruria », in *Etruscan Studies*, 17, 1, 2014, p. 1-27.

Taylor 2011 : L. Taylor, « Mourning becomes Etruria: Ritual, Performance and Iconography », in *Etruscan Studies*, 14, 2011, p. 91-106.

Teitz 1967 : R. S. Teitz, *Master Pieces of Etruscan Art, Worcester Art Museum*, Worcester, 1967.

Terrosi Zanco 1984 : O. Terrosi Zanco, « Piccola plastica del periodo arcaico nel versante Medio-Adriatico d'Italia », in *Studi di Antichità in onore di Guglielmo Maetzke, III*, Rome, 1984, p. 481-490.

Testa 1989 : A. Testa, *Candelabri e Thymiateria. Museo Gregoriano Etrusco*, Rome, 1989.

Testart 1986 : A. Testart, « L'Objet de l'anthropologie sociale », in *L'Homme*, vol. 26, n° 97, 1986, p. 139-142.

Thelamon 2001 : F. Thelamon, « Avant-propos », in *Dumoulin-Thelamon 2001*, p. 5-6.

ThesCra I 2004 : *Thesaurus cultus et rituum antiquorum. I. Processions, sacrifices, libations, fumigations, dedications*, Los Angeles, 2004.

ThesCra II 2004 : *Thesaurus cultus et rituum antiquorum. II. Purification, initiation, heroization, apotheosis, banquet, dance, music, cult images*, Los Angeles, 2004.

ThesCra V 2005 : *Thesaurus cultus et rituum antiquorum. V. Personnel of cult, cult instruments*, Los Angeles, 2004.

ThesCra VII 2011 : *Thesaurus cultus et rituum antiquorum. VII. Festivals and contests*, Los Angeles, 2004.

Thomson de Grummond 2006 : N. Thomson de Grummond, *Etruscan Myth, Sacred History, and Legend*, Philadelphie, 2006.

Thomson de Grummond 2000 : N. Thomson de Grummond, « An Etruscan mirror in Tokyo », in *Gentili 2000*, p. 69-77.

Thuillier 2006a : J.-P. Thuillier, *Les Etrusques*, Paris, 2006.

Thuillier 2006b : J.-P. Thuillier, « Gestuelle sportive en Etrurie et à Rome », in Bodiou-Frère-Mehl 2006, p. 375-385.

Thuillier 2003 : J.-P. Thuillier, *Les Etrusques. Histoire d'un peuple*, Paris, 2003.

Thuillier 2001 : J.-P. Thuillier, « Peintures funéraires et jeux étrusques. L'exemple de la tombe des Olympiades à Tarquinia », in Barbet 2001, p. 15-19.

Thuillier 1997 : J.-P. Thuillier, « Dieux grecs et jeux étrusques », in Gaultier-Briquel 1997, p. 373-390.

Thuillier 1996 : J.-P. Thuillier, *Le Sport dans la Rome antique*, Paris, 1996.

Thuillier 1993a : J.-P. Thuillier (éd.), *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique. Actes de la table ronde. Rome, 3-4 mai 1991*, Ecole française de Rome, 1993.

Thuillier 1993b : J.-P. Thuillier, « Les représentations sportives dans l'œuvre du Peintre de Micali », in Thuillier 1993a, p. 21-44.

Thuillier 1992 : J.-P. Thuillier, « Sur les origines étrusques du théâtre romain », in *Spectacula-II. Le théâtre antique et ses spectacles, actes de colloque, Lattes, 1989*, Lattes, 1992, p. 201-208.

Thuillier 1990 : J.-P. Thuillier, *Les Étrusques, la fin d'un mystère ?*, Paris, 1990.

Thuillier 1989 : J.-P. Thuillier, « Les desultores de l'Italie antique », in *CRAI*, 133-1, 1989, p. 33-53.

Thuillier 1986 : J.-P. Thuillier, « Les danseurs qui tuent... et autres athlètes étrusques », *Ktéma*, 11, 1986, p. 211-219.

Thuillier 1985a : J.-P. Thuillier, *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque*, Rome, 1985.

Thuillier 1985b : J.-P. Thuillier, « Mort d'un lutteur », in *MEFRA*, 97, 1985, p. 639-646.

Thuillier 1976 : J.-P. Thuillier, « La frise gravée du Lébès Barone de Capoue », in *L'Italie préromaine et la Rome républicaine : mélanges offerts à Jacques Heurgon*, Rome, 1976, p. 981-990.

Thuillier 1974 : J.-P. Thuillier, « Un motif original de l'art orientalisant étrusque », in *MEFRA*, 86, 1974, p. 41-78.

Timbart et al. 2015 : N. Timbart, A. R. A. M. Rahma, M. Aucouturier, M. Baud, G. Andreu-Lanoë, T. Borel, B. Mille et C. Pariselle, « A bronze statue of a Meroitic archer-king : New data », in *Studies in Conservation*, 60-3, 2015, p. 194-210.

Todisco 1999 : L. Todisco, « La tomba delle danzatrici di Ruvo di Puglia », in Massa-Pairault 1999, p. 435-465.

- Tonini 1970** : A. Tonini, « La tomba tarquiniese del Cacciatore », in *SE*, 38, 1970, p. 45-65.
- Torelli 2011** : M. Torelli, « *Fictilia tecta*. Riflessioni storiche sull'arcaismo etrusco e romano », in Lulof-Rescigno 2011, p. 3-15.
- Torelli 2004** : M. Torelli, « Quali Greci a Gravisca », in Della Fina 2004, p. 119-147.
- Torelli 2002** : M. Torelli, « Ideologia e paesaggi della morte in Etruria tra arcaismo ed età ellenistica », in Colpo-Favaretto-Ghedini 2002, p. 45-61.
- Torelli 2000a** : M. Torelli (dir.), *The Etruscans*, Milan, 2000 / Id., *Gli Etruschi*, Milan, 2000.
- Torelli 2000b** : M. Torelli, « Le regiae etrusche e laziali tra Orientalizzante ed Arcaismo », dans *Principi etruschi tra Mediterraneo ed Europa. Catalogo della mostra, Bologna, 2000*, Venise, 2000, p. 67-78.
- Torelli 1999** : M. Torelli, « Funera Tusca : reality and representation in Archaic Tarquinian painting », in Bergmann-Kondoleon 1999, p. 147-161.
- Torelli 1997** : M. Torelli, *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milan, 1997.
- Torelli 1992a** : M. Torelli, *L'Arte degli Etruschi*, Bari, 1992.
- Torelli 1992b** : M. Torelli, « I fregi figurati delle 'regiae' latine e etrusche. Immaginario del potere arcaico », in *Ostraka*, 1, 1992, p. 249-274.
- Torelli 1989** : M. Torelli, « Banchetto e simposio nell'Italia arcaica : qualche nota » in Longo-Scarpi 1989, p. 301-310.
- Torelli 1983a** : M. Torelli, « Ideologia e rappresentazione nelle tombe tarquiniesi dell'orco I e II », in *DdA*, 2, 1983, p. 7-17.
- Torelli 1983b** : M. Torelli, « Polis e palazzo. Architettura, ideologia e artigianato greco in Etruria tra VII e VI sec. a.c. » in *Architecture et société de l'archaïsme grec à la fin de la République romaine. Actes du colloque international organisé par le CNRS et l'Ecole française de Rome, 2-4 décembre 1980*, Paris-Rome, 1983, p. 471-492.
- Torelli 1981** : M. Torelli, « Delitto religioso. Qualche indizio sulla situazione in Etruria », in *Le délit religieux dans la cité antique. Table ronde, Rome, 6-7 avril 1978*, Rome, 1981, p. 1-7.
- Torelli-Moretti Sgubini 2008** : M. Torelli A. M. Moretti Sgubini, *Etruschi : le antiche metropoli del Lazio (mostra, Roma, palazzo delle esposizioni, 21 ottobre 2008 - 6 gennaio 2009)*, Naples, 2008.
- Torr 1887** : C. H. Torr, *Catalogue of the classical antiquities from the collection of the late Sir Gardner Wilkinson*, Harrow, 1887.
- Toynbee 1974** : J. M. C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, Londres, 1974.

Turcan 1960 : R. Turcan, « Un rite controuvé de l'initiation dionysiaque. A propos de Servius, Ad Aen., VI, 741 », in *RHR*, 158-2, 1960, p. 129-144.

Tusa 2006 : V. Tusa, « Coppa di bucchero con coperchio figurato », in Adembri 2006, p. 343-346.

Tusa-Contu-Mansuelli 1974 : V. Tusa, E. Contu, G. A. Mansuelli, *Popoli e civiltà dell'Italia antica. III*, Rome, 1974.

Ugaglia 1986 : E. Ugaglia, *Aspects de l'art des Étrusques*, Toulouse, 1986.

Uggeri 1975 : G. Uggeri, « Una nuova anfora del Pittore di Micali in una collezione ticinese », in *Quaderni ticinesi. Numismatica e antichità classiche*, 4, 1975, p. 17-43.

Von Vacano 1980 : O.-W. von Vacano, « Überlegungen zu einer Gruppe von Antefixen aus Pyrgi », in Krinzinger-Otto-Walde 1980, p. 463-475.

Von Vacano 1957 : O. W. von Vacano, *Die Etrusker in der Welt der Antike*, Hambourg, 1957.

Von Vacano 1955 : O. W. Von Vacano, *Die Etrusker. Werden und geistige Welt*, Stuttgart, 1955.

Da Vela 2006 : R. Da Vela, « Equilibrio e movimento del corpo in alcuni rilievi chiusini di età arcaica e subarcaica », in *Italia antica. Storia dell'etruscologia tra archeologia e storia della cultura*, Rome, 2006, p. 141-187.

Vendries-Prost-Wilgaux 2006 : C. Vendries, « Abstinence sexuelle et infibulation des chanteurs dans la Rome impériale », in Prost-Wilgaux 2006, p. 247-261.

Verbanck-Piérard-Viviers 1995 : A. Verbanck-Piérard, D. Viviers, *Culture et Cité. L'avènement d'Athènes à l'époque archaïque. Actes du Colloque international organisé à l'Université libre de Bruxelles du 25 au 27 avril 1991 par l'Institut des Hautes Études de Belgique et la Fondation Archéologique de l'U.L.B.*, Bruxelles, 1995.

Verger 2013a : S. Verger, « Le guerrier italique », in Girard 2013, p. 45-50.

Verger 2013b : S. Verger, « Le défunt de la grande tombe celtique de Hochdorf : du chef de famille aristocratique au roi bienheureux », in *Histoire, archéologie et société, conférences académiques franco-chinoises, cahier n° 16*, Pékin, 2013.

Verger 2012 : S. Verger, « Du princeps mourant au défunt héroïsé : les métamorphoses d'un trône. La situle Benvenuti d'Este (Vénétie, Italie), premier chef-d'œuvre de l'art des situles », in Cordie-Teegen 2012 (sous presse).

Verger 2008 : S. Verger, « Notes sur les vêtements féminins complexes figurés sur les stèles dauniennes », in Volpe-Strazzulla-Leone 2008, p. 103-132.

Verger 2006 : S. Verger, « La grande tombe de Hochdorf, mise en scène funéraire d'un « *cursus honorum* » tribal hors pair », in *Siris*, 7, 2006, p. 5-44.

Verger 2001 : S. Verger, « Duel privé, duel public. Le trône de la tombe 89/1972 Lippi de Verucchio, aux origines de la représentation des rituels politiques étrusques », in Cantino Wataghin 2011, p. 171-215.

Verger 2000 : S. Verger (éd.), *Rites et espace en pays celtique et méditerranéen*, Rome, 2000.

Verger et al. 2010 : H.-P. Francfort, C. Huth, R. Olmos, M. Szabó, S. Verger, « Qu'est-ce que l'art protohistorique ? », in *Perspective*, 2, 2010, p. 195-214.

Verger-Pernet 2013 : S. Verger, L. Pernet (dir.), *Une Odyssée gauloise. Parures féminines à l'origine des premiers échanges entre la Grèce et la Gaule*, Arles, 2013.

Vermeule 1979 : E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Londres, 1979.

Vernant 2001 : J.-P. Vernant, « La mort ou les morts ? », in Dumoulin-Thelamon 2001, p. 7-10.

Vernant 1990a : J.-P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris, 1990.

Vernant 1990b : J.-P. Vernant, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, 1990.

Vernant 1989 : J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, 1989.

Vernant 1985 : J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, 1985.

Vernant 1984 : J.-P. Vernant, « Préface », in AA.VV. 1984b, p. 4-5.

Vernant 1983 : J.-P. Vernant, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », in *Image et signification. Rencontres de l'École du Louvre*, Paris, 1983, p. 25-37.

Vernant-Vidal-Naquet 1992 : J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *La Grèce ancienne, III, Rites de passage et transgressions*, Paris, 1992.

Vidal-Naquet 1999 : P. Vidal-Naquet, « La tradition de l'hoplite athénien », in Brulé-Oulhen 1999, p. 315-354.

Vidal-Naquet 1993 : P. Vidal-Naquet, *Le Chasseur noir, formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, 1993.

Vidal-Naquet 1968 : P. Vidal-Naquet, « Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne », in *A.E.S.C.*, 23, 1968, p. 947-964.

Vigarello 2004a : G. Vigarello, *Histoire de la beauté, le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, 2004.

Vigarello 2004b : G. Vigarello, *Le corps redressé*, Paris, 2004.

Vigarello 1998 : G. Vigarello, *Histoire du viol, XVIe-XXe siècle*, Paris, 1998.

Vigarello 1993 : G. Vigarello, *Le sain et le malsain. Santé et mieux être depuis le Moyen Âge*, 1993.

Vigarello 1985 : G. Vigarello, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, 1985.

Vilatte 1988 : S. Vilatte, « Art et polis : le bouclier d'Achille », in *DHA*, 14-1, 1988, p. 89-107.

Villanueva-Puig 2009 : M.-C. Villanueva-Puig, *Ménades : recherches sur la genèse iconographique du thiasse féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaïque*, Paris, 2009.

Villanueva-Puig 2004 : M.-C. Villanueva-Puig, « Des « coupes à yeux » de la céramique grecque », in *Journal des savants*, 1-1, 2004, p. 3-20.

Villanueva-Puig 2003 : M.-C. Villanueva-Puig, « Les vases attiques du VIe et du Ve siècle trouvés en contexte funéraire à Athènes », in Rouillard-Verbanck-Piérard 2003, p. 63-66.

Villanueva-Puig 1992 : M.-C. Villanueva-Puig, *Images de la vie quotidienne en Grèce dans l'Antiquité*, Paris, 1992.

Villard 1949 : F. Villard, « Deux *dinoi* d'un peintre ionien au Louvre », in *Monuments Piot*, 43, 1949, p. 55-57.

Villard 1945 : F. Villard, *Catalogue des vases antiques de la collection Guimet déposés au Musée du Louvre*, mémoire dactylographié de l'Ecole du Louvre, Paris, 1945.

Vincent 2008a : A. Vincent, « Auguste et les tibicines », in *MEFRA*, 120-2, 2008, p. 427-446.

Vincent 2008b : A. Vincent, « Les *aenatores*, une catégorie de musiciens au service de l'Etat », in *Emerit* 2008, p. 239-258.

Vitray-Meyerovitch 1972 : E. Vitray-Meyerovitch, *Mystique et Poésie en Islam : Djalâl-ud-Dîn Rûmî et l'Ordre des Derviches tourneurs*, Paris, 1972.

Vlad Borrelli 2003 : L. Vlad Borrelli, « Profilo storico della tecnologia della pittura tombale etrusca », in Minetti 2003, p. 140-153.

Vlad Borrelli 1989 : L. Vlad Borrelli, « Nota sulla tecnica e sulla conservazione della pittura parietale », in Rizzo 1989a, p. 33-36.

Vlad Borrelli 1983 : L. Vlad Borrelli, « Nota sulla tecnica nella pittura parietale etrusca », in *DdA*, 1-2, 1983, p. 89-90.

Vlad Borrelli 1974 : L. Vlad Borrelli, « Rapporto sulle cause di deperimento delle pitture murali di Tarquinia », in *SE*, 42, 1974, p. 161-172.

Vlad Borrelli 1965 : L. Vlad Borrelli, « Nuovi supporti per affreschi staccati : la tomba della Scrofa nera », in *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 1965, p. 37-48.

Vlad Borrelli 1958 : L. Vlad Borrelli, « Il distacco delle pitture di una tomba tarquiniese di recente scoperta », in *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 34-35, 1958, p. 71-84.

Vlad Borrelli 1954 : L. Vlad Borrelli, « Il distacco delle pitture della tomba del Letto funebre », in *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 17-18, 1954, p. 19-31.

Van Vliet 2010 : M. Van Vliet (dir.), *Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique*, Rennes, 2010.

Volpe-Strazzulla-Leone 2008 : G. Volpe, M. J. Strazzulla, D. Leone, *Storia e archeologia della Daunia. In ricordo di Marina Mazzei*, Bari, 2008.

Vos 1978 : M. F. Vos, *Corpus Vasorum Antiquorum. 4. Leiden, Rijksmuseum Van Oudheden*. 2, Leyde, 1978.

Walberg 1986 : G. Walberg, « The Tomb of the Baron Reconsidered », in *SE*, 54, 1986, p. 51-59.

Waldhauer 1923 : O. Waldhauer, « A black Figured Hydria of the Polyglotan Period », in *JHS*, 43, 1923, p. 170-175.

Wallace 1927 : F. E. Wallace, *Color in Homer and in ancient art : preliminary studies*, Northampton, 1927.

Walter-Karydi 1991 : E. Walter-Karydi, « Chrôs : die Entstehung des griechischen Farbwortes », in *Gymnasium*, 98, 1991, p. 517-533.

Walter-Karydi 1973 : E. Walter-Karydi, *Samos VI, 1, Samische Gefässe des 6. Jahrhunderts v. Chr.*, Bonn, 1973.

Walters 1905 : H. B. Walters, *History of ancient pottery, vol. I et II*, Londres, 1905.

Walters 1899 : H. B. Walters, *Catalogue of Bronzes, Greek, Roman and Etruscan in the British Museum*, Londres, 1899.

Wanscher 1980 : O. Wanscher, *Sella curulis : the folding stool, an ancient symbol of dignity*, Copenhagen, 1980.

Warburg 2003 : A. Warburg, *Essais florentins*, Paris, 2003.

Webb 2008 : R. Webb, *Demons and Dancers : Performance in Late Antiquity*, Cambridge, MA, 2008.

Weber-Lehmann 2001 : C. Weber-Lehmann, « Zur Ausstattung etruskischer Klinengelage: Ergebnisse historischer und moderner Dokumentationen der Grabmalerei Tarquinias », in *Barbet* 2001, p. 29-37.

Weber-Lehmann 1985 : C. Weber-Lehmann, « Spätarchaische Gelagebilder in Tarquinia », in *MDAI(R)*, 92, 1985, p. 19-44.

Webster 1970 : T. B. L. Webster, *The Greek Chorus*, Londres, 1970.

Webster 1928 : T. B. L. Webster, "A rediscovered Caeretan hydria", in *JHS*, 48, 1928, p. 196-205.

Weege 1926 : F. Weege, *Der Tanz in der Antike*, Halle, 1926.

Weege 1916 : F. Weege, « Etruskische Gräber mit Gemälden in Corneto », in *Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts*, 31, 1916, p. 105-168.

Wehgartner 1983 : I. Wehgartner, *Corpus vasorum antiquorum. Deutschland. Band 51. Würzburg, Martin von Wagner Museum. Band 3*, Munich, 1983.

Weicker 1902 : G. Weicker, *Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst*, Leipzig, 1902.

Werner 2006 : M. Werner, « Transferts culturels », in *Mesure-Savidan* 2006, p. 1189-1192.

Wertheimer 1938a : M. Wertheimer, « Gestalt Theory » in *Ellis* 1938, p. 1-11.

Wertheimer 1938b : M. Wertheimer, « Laws of Organization in Perceptual Forms », in *Ellis* 1938, p. 71-88.

West 1992 : M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992.

Wetter-Östenberg-Moretti 1972 : E. Wetter, C. E. Östenberg, M. Moretti, *Med kungen på Acquarossa : den arkeologiska utgrävningen av en etruskisk stad*, Malmö, 1972.

Whitley 1994 : J. Whitley, « Protoattic pottery : a contextual approach », in *Morris* 1994, p. 51-70.

Whitley 1991 : J. Whitley, *Style and society in Dark Age Greece*, Cambridge, 1991.

Wiman 1994 : I. M. B. Wiman, « "Bid the shrill fife outsuond". An Archaic Etruscan Mirror from Kulturen in Lund », in *Opus Mixtum. Essays in Ancient Art and Society*, Stockholm, 1994, p. 165-173.

Wiman 1990 : I. M. B. Wiman, *Malstria – Malena. Metals and motifs in Etruscan mirror craft*, Göteborg, 1990.

Winston 1975 : P. H. Winston (éd.), *The Psychology of Computer Vision*, New York, 1975.

Winter 2009 : N. Winter, *Symbols of wealth and power : architectural terracotta decoration in Etruria and Central Italy, 640-510 B.C.*, Ann Arbor, 2009.

De Witte 1837 : J. De Witte, *Description d'une collection de vases peints et bronzes antiques provenant des fouilles de l'Étrurie*, Paris, 1837.

Wollheim 1973 : R. Wollheim, *On art and the mind: essays and lectures*, Londres, 1973.

Wollheim 1968 : R. Wollheim, *Art and its objects: an introduction to aesthetics*, New York, 1968.

Wollheim-Gerwen 2001 : R. Wollheim, R. Van Gerwen, *Richard Wollheim on the art of painting: art as representation and expression*, Cambridge, 2001.

Woytowitsch 1978 : E. Woytowitsch, *Die Wagen der Bronze- und fruhen Eisenzeit in Italien*, Munich, 1978.

Youngerman 1975 : S. Youngerman, « Method and theory in dance research : an anthropological approach », in *Yearbook of the IFMC*, 7, 1975, p. 116-133.

Zaghetto 2002 : L. Zaghetto, « Dalla 'parola' alle 'frasi' : unità semplici e unità strutturate nel linguaggio delle immagini. Il caso dell'Arte delle Situle », in *Colpo-Favaretto-Ghedini 2002*, p. 31-43.

Zamarchi Grassi 1992 : P. Zamarchi Grassi (dir.), *La Cortona dei principes*, Cortone, 1992.

Zanoni 1998 : I. Zanoni, *Natur und Landschaftsdarstellungen in der etrusckischen und unteritalischen Wandmalerei*, Bern-Berlin-Frankfurt, 1998.

Zazoff 1968 : P. Zazoff, *Etruskische Skarabäen*, Mainz am Rhein, 1968.

Zevi 1993 : F. Zevi, « La tomba del guerriero di Lanuvio », in Thuillier 1993a, p. 409-442.

Zimmer 1995 : G. Zimmer, *Corpus Speculorum Etruscorum. Bundesrepublik Deutschland 4. Staatliche Museen zu Berlin. Antikensammlung 2*, Munich, 1995.

Zimmer 1987 : G. Zimmer, *Spiegel in Antikenmuseum*, Berlin, 1987.

SOURCES :

Apollodore de Pergame, *Fragments et témoignages*, trad. F. Woerther, Paris : Les Belles Lettres, 2013.

Aristophane, *Les Acharniens*, trad. H. Van Daele, Paris : Les Belles Lettres, 1960.

Aristophane, *Cavaliers*, trad. H. Van Daele, Paris : Les Belles Lettres, 1960.

Aristote, *Politique*, trad. J. Aubonnet, Paris : Les Belles Lettres, 2002.

Athénée, *Deipnosophistes*, trad. A.-M. Desrousseaux, Paris : Les Belles Lettres, 1956.

Denys d'Halicarnasse, *Antiquités Romaines*, trad. V. Fromentin et J. Schnäbele, Paris : Les Belles Lettres, 1990.

Eschyle, *Les Perses*, trad. P. Mazon, Paris : Les Belles Lettres, 2000.

Euripide, *Alceste*, trad. M. Gondicas, Montpellier : Maison Antoine Vitez et Théâtre des Treize Vents, 1993.

Euripide, *Andromaque*, trad. J. et M. Bollack, Paris : Les Éditions de Minuit, 1994.

Euripide, *Les Bacchantes*, trad. H. Grégoire, Paris : Les Belles Lettres, 1998.

Euripide, *Les Suppliantes*, trad. M. Delcourt-Curvers, Paris : Editions Gallimard, 1962.

Hérodote, *Histoires*, trad. P.-E. Legrand, Paris : Les Belles Lettres, 2003.

Homère, *Iliade*, trad. fr. P. Mazon, Paris : Les Belles Lettres, 2005.

Horace, *Odes et Epodes*, trad. F. Villeneuve, Paris : Les Belles lettres, 2013.

Ovide, *Fastes*, trad. R. Schilling, Paris : Les Belles Lettres, 1993.

Ovide, *Métamorphoses*, trad. G. Lafaye, Paris : Les Belles Lettres, 1925.

Pausanias, *Description de la Grèce*, trad. M. Casevitz, Paris : Les Belles Lettres, 2005.

Platon, *Lois*, trad. A. Diès, Paris : Les Belles Lettres, 1976.

Pline, *Histoire Naturelle*, trad. A. Ernout, Paris : Les Belles Lettres, 2003.

Plutarque, *Vies. Tome I*, trad. E. Chambry, R. Flacelière, M. Juneaux, Paris : Les Belles Lettres, 1958.

Quintilien, *Institution oratoire*, trad. J. Cousin, Paris : Les Belles Lettres, 1975.

Sénèque, *Lettres à Lucilius*, trad. H. Noblot, Paris : Les Belles Lettres, 2009.

Tite-Live, *Histoire Romaine*, trad. J. Bayet, Paris : Les Belles Lettres, 2012.

Vitruve, *De Architettura*, trad. fr. par P. Gros (*De l'Architecture*. Les Belles Lettres), Paris, 1992.

Xénophon, *Anabase*, trad. P. Masqueray, Paris : Les Belles Lettres, 1967.

Remerciements.	5
INTRODUCTION. Du corps en mouvement dans l'Antiquité à la danse étrusque : points de repères.	7
1. La danse dans l'Antiquité. Préliminaire.	9
2. Du mouvement à la performance. Caractérisation moderne du phénomène de danse.	10
2.1. Qu'est-ce que danser ?	10
2.2. Une dimension esthétisante.	13
2.3. De l'acte performatif à l'expressivité rituelle.	13
3. Repères historiographiques et méthodologiques pour l'étude de la danse antique.	15
3.1. Danse et performance dans le monde méditerranéen gréco-romain.	16
3.2. Danse et performance en Italie préromaine.	17
4. Cadres de l'étude.	19
4.1. Etude du corps...	19
4.2. ... en mouvement.	19
4.3. Corpus.	22
4.4. VIIIe-Ve siècle avant J.-C. Délimitations chronologiques.	22
4.5. Italie préromaine et Etrurie. Délimitations géographiques.	23
5. Orientations, approches et perspectives.	23
5.1. Anthropologie du mouvement humain.	23
5.2. Analyse sérielle et typologique de l'image de la danse.	25
5.3. « Comparer l'incomparable ».	25
5.4. Etude anthropo-iconologique.	26
6. Plan de l'étude.	26
I. DELIMITATION. La mise en image de la danse en Etrurie.	29
Préliminaire.	31
I.A. L'image de la danse étrusque. Eléments de définition.	31
I.A.1. Etude de l'iconographie étrusque.	31
I.A.2. L'étude des textes : apport et limites.	32
I.A.2.1. Histrions et ludions.	33
I.A.2.2. Des acteurs étrusques.	35
I.A.3. L'image comme « preuve objective » ?	36

I.A.4. « Lire » l'image étrusque : « what is seen depends on what there is to see and how we look at it ».	40
I.A.5. Vers une phénoménologie de l'image.	42
I.B. « S'agiter en rythme ». La mise en image du mouvement dansé.	45
I.B.1. La mise en image de la danse antique. Repères méthodologiques.	45
I.B.1.1. L'école reconstructionniste de la danse grecque.	45
I.B.1.2. Courants parallèles et orientations divergentes. De l'étude des textes à l'approche anthropologique.	49
I.B.1.3. De l'impossible reconstruction ou les limites de la représentation.	50
I.B.1.4. La reconstitution sémioticienne comme approche.	53
I.B.2. Les premières représentations de mouvement dansé en Italie préromaine.	57
I.B.1.1. La mise en image du mouvement. De l'expérience cognitive à la transcription visuelle.	58
I.B.1.2. Eléments de définition. Orants ou danseurs ?	64
I.C. Délimitation de l'image étrusque de la danse : de la représentation de l'action performative à la visualité de l'image.	67
I.C.1. La construction du corps.	67
I.C.1.1. Présentation du problème.	68
I.C.1.2. La position levée des membres supérieurs. Orants ou danseurs ?	70
I.C.1.3. La position asymétrique des membres supérieurs. Danse ou course ?	71
I.C.1.4. Danse ou course : les cas limites.	74
I.C.1.5. Le procédé du retournement.	75
I.C.1.6. La cambrure du corps.	78
I.C.1.7. Le positionnement des membres inférieurs.	78
I.C.1.8. Une gestuelle caractéristique.	81
I.C.1.8.1. De l'importance du geste dans l'image de la danse.	81
I.C.1.8.2. Scènes de danse ou scènes de cortège ? L'exemple de la tombe des Léopards à Tarquinia.	83
I.C.1.8.3. Retour sur la tombe du Baron à Tarquinia. Danse ou cortège ?	84
I.C.1.8.4. Synthèse sur le cortège : critères de définition.	87
I.C.1.8.5. Des danseurs assis ?	87
I.C.1.9. Acrobaties et postures marginales.	89
I.C.2. Chœurs et répétition des acteurs.	91
I.C.3. La présence de musiciens.	93
I.C.4. Apparences : vêtement et nudité.	95
I.C.5. Synthèse sur la définition de l'image étrusque de la danse.	96
I.C.5.1. Critères établis.	96
I.C.5.2. Combinaison des critères et grille d'interprétation.	97
I.C.6. Cas limites.	100
I.C.6.1. Scènes de performance guerrière. Combats fictifs ou affrontements réels ?	100
I.C.6.2. Les limites de la définition de la danse armée.	100
I.C.6.2.1. Du combat réel...	101
I.C.6.2.2. ... à la performance armée en contexte athlétique.	102
I.C.6.3. Les combats rituels.	106
I.C.6.3.1. Une lutte pour la prise de pouvoir ?	106
I.C.6.3.2. Une remise en cause du statut de chef ?	110
I.C.6.4. La question des <i>desultores</i> .	111

I.C.6.5. Pugilistes ou danseurs armés ? Retour sur quelques exemples de l'art des situles.	113
I.C.7. Autres cas écartés.	118
I.C.7.1. La question de l'authenticité des représentations.	118
I.C.7.2. L'état de conservation des sources.	119

I.D. Synthèse générale. **123**

II. DECOMPOSITION. Analyse typologique et sérielle de l'image étrusque de la danse. **125**

Préliminaire.	127
II.1. Méthodes et objectifs de la typologie et de l'analyse sérielle.	127
II.2. Du corps au décor : approche.	128
II.2.1. Des techniques corporelles à l'anthropologie de la danse.	128
II.2.2. Kinèmes et écriture du mouvement.	130
II.2.3. La mise en scène du corps et des gestes.	130
II.2.4. Cadre.	134

II.A. Façade personnelle. **137**

II.A.1. Physionomie des acteurs.	137
II.A.1.1. Sexe anatomique.	137
II.A.1.1.1. Masculin.	137
II.A.1.1.2. Féminin.	138
II.A.1.2. Le genre.	138
II.A.1.2.1. La carnation.	139
II.A.1.2.2. La chevelure.	141
II.A.1.2.2.1. Longueur.	141
II.A.1.2.2.1.1. La chevelure courte.	141
II.A.1.2.2.1.2. La chevelure longue.	142
II.A.1.2.2.2. Couleur.	143
II.A.1.2.2.2.1. La chevelure foncée.	143
II.A.1.2.2.2.2. La chevelure blonde ou rousse.	144
II.A.1.2.2.3. Coiffure.	145
II.A.1.2.2.3.1. Les cheveux noués en une tresse.	145
II.A.1.2.2.3.2. Les cheveux traités en mèches.	145
II.A.1.2.2.3.3. Les cheveux relevés : le <i>krobylos</i> .	146
II.A.1.2.2.3.4. Les cheveux relevés : le <i>speira</i> .	147
II.A.1.2.3. Le vêtement.	148
II.A.1.2.4. Synthèse. Genre féminin et genre masculin.	149
II.A.1.3. Hybridité.	151
II.A.1.3.1. Les personnages ailés.	151
II.A.1.3.2. Les centaures.	152
II.A.1.3.3. Les satyres.	153
II.A.1.4. Âge.	155
II.A.1.4.1. Les adultes.	155
II.A.1.4.1.1. Les acteurs masculins.	156
II.A.1.4.1.2. Les acteurs féminins.	157
II.A.1.4.2. Les enfants et adolescents.	159
II.A.1.4.3. Variations d'âge chez les êtres hybrides.	160

II.A.2. Le vêtement.	161
II.A.2.1. Nudité.	163
II.A.2.2. Les pagnes.	163
II.A.2.3. Les tuniques courtes.	166
II.A.2.4. Tunique mi-longue.	169
II.A.2.5. Les tuniques longues.	170
II.A.2.6. Les manteaux.	177
II.A.2.7. Les peaux animales.	187
II.A.3. Les accessoires vestimentaires.	188
II.A.3.1. Couvre-chef.	188
II.A.3.2. Bijoux et éléments de faciès.	192
II.A.3.3. Les chaussures.	198
II.A.4. Les accessoires tenus.	202
II.A.4.1. Les objets naturels ou assimilés.	202
II.A.4.2. Les éléments de décor.	204
II.A.4.3. Les contenants.	204
II.A.4.4. Les armes.	210
II.A.4.5. Les instruments de musique.	215
II.B. Les postures et les gestes de la danse étrusque.	223
II.B.1. Type A : positionnement des membres supérieurs vers le bas.	224
II.B.1.1. Sous-type 1.	224
II.B.1.1.1. <i>Schema</i> AA.1.	224
II.B.1.1.2. <i>Schema</i> AB.1.	234
II.B.1.1.3. <i>Schema</i> AC.1.	237
II.B.1.1.4. <i>Schema</i> AD.1.	238
II.B.1.2. Sous-type 2.	240
II.B.1.2.1. <i>Schema</i> AA.2.	241
II.B.1.2.2. <i>Schema</i> AB.2.	243
II.B.1.2.3. <i>Schema</i> AC.2.	245
II.B.1.2.4. <i>Schema</i> AD.2.	245
II.B.1.3. Sous-type 3.	247
II.B.1.3.1. <i>Schema</i> AA.3.	247
II.B.1.3.2. <i>Schema</i> AB.3.	248
II.B.1.3.3. <i>Schema</i> AC.3.	249
II.B.1.3.4. <i>Schema</i> AD.3.	251
II.B.2. Type B : position centrale des membres supérieurs.	252
II.B.2.1. Sous-type 1.	252
II.B.2.1.1. <i>Schema</i> BA.1.	253
II.B.2.1.2. <i>Schema</i> BB.1.	254
II.B.2.1.3. <i>Schema</i> BC.1.	257
II.B.2.1.4. <i>Schema</i> BD.1.	261
II.B.2.2. Sous-type 2.	267
II.B.2.2.1. <i>Schema</i> BA.2.	267
II.B.2.2.2. <i>Schema</i> BB.2.	268
II.B.2.2.3. <i>Schema</i> BC.2.	284
II.B.2.2.4. <i>Schema</i> BD.2.	303
II.B.2.3. Sous-type 3.	322
II.B.2.3.1. <i>Schema</i> BA.3.	322
II.B.2.3.2. <i>Schema</i> BB.3.	322

II.B.2.3.3. <i>Schema</i> BC.3.	323
II.B.2.3.4. <i>Schema</i> BD.3.	324
II.B.3. Type C : position asymétrique des membres supérieurs.	326
II.B.3.1. Sous-type 1.	326
II.B.3.1.1. <i>Schema</i> CA.1.	327
II.B.3.1.2. <i>Schema</i> CB.1.	330
II.B.3.1.3. <i>Schema</i> CC.1.	347
II.B.3.1.4. <i>Schema</i> CD.1.	368
II.B.3.2. Sous-type 2.	391
II.B.3.2.1. <i>Schema</i> CA.2.	391
II.B.3.2.2. <i>Schema</i> CB.2.	392
II.B.3.2.3. <i>Schema</i> CC.2.	406
II.B.3.2.4. <i>Schema</i> CD.2.	428
II.B.3.3. Sous-type 3.	452
II.B.3.3.1. <i>Schema</i> CA.3.	452
II.B.3.3.2. <i>Schema</i> CB.3.	456
II.B.3.3.3. <i>Schema</i> CC.3.	471
II.B.3.3.4. <i>Schema</i> CD.3.	499
II.B.4. Type D : position en hauteur des membres supérieurs.	513
II.B.4.1. Sous-type 1.	513
II.B.4.1.1. <i>Schema</i> DA.1.	513
II.B.4.1.2. <i>Schema</i> DB.1.	515
II.B.4.1.3. <i>Schema</i> DC.1.	526
II.B.4.1.4. <i>Schema</i> DD.1.	536
II.B.4.2. Sous-type 2.	547
II.B.4.2.1. <i>Schema</i> DA.2.	547
II.B.4.2.2. <i>Schema</i> DB.2.	547
II.B.4.2.3. <i>Schema</i> DC.2.	552
II.B.4.2.4. <i>Schema</i> DD.2.	555
II.B.4.3. Sous-type 3.	562
II.B.4.3.1. <i>Schema</i> DA.3.	562
II.B.4.3.2. <i>Schema</i> DB.3.	564
II.B.4.3.3. <i>Schema</i> DC.3.	565
II.B.4.3.4. <i>Schema</i> DD.3.	568
II.B.4.4. Sous-type 4.	574
II.B.4.4.1. <i>Schema</i> DA.4.	574
II.B.4.4.2. <i>Schema</i> DB.4.	575
II.B.4.4.3. <i>Schema</i> DC.4.	579
II.B.4.4.4. <i>Schema</i> DD.4.	581
II.C. Décor.	589
II.C.1. Les objets mobiliers.	589
II.C.1.1. Le mobilier support.	589
II.C.1.2. Le mobilier contenant.	596
II.C.1.3. Le mobilier de toilette.	600
II.C.1.4. Les accessoires vestimentaires.	601
II.C.1.5. Les armes.	603
II.C.1.6. Les assimilés humains : le phallus.	605
II.C.1.7. Synthèse : la position des objets mobiliers dans l'espace visuel de la danse.	606

II.C.2. Les objets immobiliers.	606
II.C.2.1. Les colonnes.	606
II.C.2.2. Les portes.	606
II.C.2.3. Les corniches.	607
II.C.2.4. Les consoles.	609
II.C.2.5. Les dais.	609
II.C.2.6. Les poutres faîtières.	610
II.C.3. Les objets naturels.	611
II.C.3.1. Les animaux.	612
II.C.3.2. Les végétaux.	617
II.C.3.3. Les minéraux.	623
II.D. Synthèse générale.	625
II.D.1. De la grammaire visuelle...	625
II.D.2. ... à la distinction de différents types de danse.	629
III. RESTITUTION. La danse dans le rituel et le rituel dans l'image : formes, moments, acteurs au prisme de l'iconique.	631
III.1. Préliminaire.	633
III.2. Repères méthodologiques. Du médium au rituel.	633
III.3. Retour sur la question de la restitution.	633
III.4. Etude de la danse étrusque au prisme du rituel.	634
III.5. Approche réaliste ou symbolique des images ?	635
III.6. L'utilisation des sciences auxiliaires.	636
III.A. Les types de la danse étrusque.	637
Préliminaire.	637
III.A.1. Les danses de liaison.	637
III.A.1.1. Définition.	637
III.A.1.2. Repères historiographiques.	638
III.A.1.3. Les formes étrusques de la danse de liaison.	639
III.A.1.4. Mise en séquence.	646
III.A.2. Les danses de lamentation.	647
III.A.2.1. Définition.	647
III.A.2.2. Repères historiographiques.	648
III.A.2.3. Les formes étrusques de la danse de lamentation.	652
III.A.2.3.1. Points de repère : les gestes.	652
III.A.2.3.2. Mise en forme.	663
III.A.2.3.3. Discussion. Du séquençage iconique ?	689
III.A.3. Les danses de combat.	695
III.A.3.1. Définition.	695
III.A.3.2. Les types de danse de combat dans l'iconographie étrusque.	695
III.A.3.2.1. La danse sportive.	695
III.A.3.2.1.1. Points de repère. Définition et étude historiographique.	695
III.A.3.2.1.2. Présentation des types.	697
III.A.3.2.1.3. Cas-limites : la victoire au combat.	706
III.A.3.2.2. Les danses armées processionnelles.	706
III.A.3.2.2.1. Points de repère.	706

III.A.3.2.2.2. Le port seul du bouclier.	707
III.A.3.2.2.3. L'armement hoplitique.	709
III.A.3.2.2.4. Le port seul d'une arme contendante.	711
III.A.3.2.3. Le combat rituel I : de l'affrontement mis en scène.	711
III.A.3.2.3.1. Points de repère. Eléments distinctifs et historiographie.	711
III.A.3.2.3.2. Présentation des types et mise en séquence.	714
III.A.3.2.3.2.1. Le combat alterné.	714
III.A.3.2.3.2.2. Le combat en binôme : défaite de l'acteur éminent.	719
III.A.3.2.3.2.3. Le combat à acteurs multiples.	721
III.A.3.2.4. Le combat rituel II : aux limites de la danse armée.	723
III.A.3.2.4.1. Points de repère.	723
III.A.3.2.4.2. Une danse liée au banquet.	724
III.A.3.2.4.3. Mise en séquences.	726
III.A.3.2.5. Le combat dansé : symétrie et amplitude.	731
III.A.3.2.5.1. Une coloration dionysiaque de la danse.	732
III.A.3.2.5.2. De la présence des enfants.	733
III.A.3.2.5.3. Rôle éducatif de la danse armée...	733
III.A.3.2.5.4. ... et acteurs perturbateurs.	734
III.A.3.2.5.5. De l'originalité de la danse armée en Etrurie : la présence des femmes.	735
III.A.3.2.5.6. Une danse armée sans arme.	736
III.A.3.2.6. La danse armée orgiastique.	737
III.A.3.2.6.1. Points de repère : courètes et corybantes en Grèce.	737
III.A.3.2.6.2. Des chœurs armés bondissants au VIIe siècle avant J.-C.	739
III.A.3.2.6.3. Une version armée du <i>craterismos</i> au VIe siècle avant J.-C. ?	742
III.A.3.2.7. La pyrrhique.	745
III.A.3.2.7.1. Points de repère sur la pyrrhique grecque.	746
III.A.3.2.7.2. Mise en séquences.	748
III.A.3.2.7.3. Synthèse : essai de restitution des enchaînements de la pyrrhique.	754
III.A.3.2.7.4. Une pyrrhique dionysiaque ?	755
III.A.3.2.7.5. La pyrrhique parodique.	756
III.A.3.2.7.6. Des danses saliennes ?	758
III.A.3.2.7.7. Le chœur armé.	761
III.A.4. Les danses orgiastiques.	762
III.A.4.1. Définition.	762
III.A.4.2. Repères historiographiques et aperçu des danses orgiastiques dans l'Antiquité.	763
III.A.4.3. Approche méthodologique. Analyse typologique et étude du vêtement pour la mise en séquence des danses orgiastiques.	766
III.A.4.4. Les types de danse orgiastique dans l'iconographie étrusque.	772
III.A.4.4.1. Le <i>komos</i> : du modèle grec à l'adaptation étrusque.	772
III.A.4.4.1.1. Définition du <i>komos</i> grec.	772
III.A.4.4.1.2. Du <i>komos</i> grec au <i>komos</i> étrusque.	774
III.A.4.4.1.3. Critères de délimitation.	775
III.A.4.4.1.4. Mise en séquences.	776
III.A.4.4.1.5. Compléments.	780
III.A.4.4.1.6. Marginalités.	785

III.A.4.4.2. Rites orgiastiques genrés : masculin et féminin au prisme des rites de passage.	788
III.A.4.4.2.1. Définition et critères de délimitation.	788
III.A.4.4.2.2. Rites de passage et dionysisme.	789
III.A.4.4.2.3. Mise en séquences.	791
III.A.4.4.2.4. Marginalités.	801
III.A.4.4.2.5. Variations masculines.	812
III.A.4.4.2.6. Variations féminines.	825
III.A.4.4.3. Les chœurs orgiastiques.	831
III.A.4.4.3.1. Définition et critères de délimitation.	831
III.A.4.4.3.2. Mise en séquences.	833
III.A.4.4.3.3. Marginalités.	841
III.A.4.4.4. Synthèse sur les danses orgiastiques.	852
III.A.4.4.4.1. L'iconographie des satyres en Etrurie.	852
III.A.4.4.4.2. Les danses orgiastiques, des thiasés dionysiaques ?	854
III.A.4.4.4.3. Une mixité dionysiaque ?	856
III.A.4.4.4.4. De l'art satyresque de séduire.	857
III.A.4.4.4.5. Un cadre végétalisé et naturel.	858
III.B. Modalités chorégraphiques.	861
III.B.1. Les acteurs.	861
III.B.1.1. Le statut des acteurs : repères.	861
III.B.1.2. Le vêtement comme outil de différenciation sociale ?	863
III.B.1.3. Des distinctions de fonction et des liens familiaux ?	867
III.B.1.4. Du vêtement rituel.	868
III.B.1.4.1. Une mise en marge par le vêtement.	868
III.B.1.4.2. Des danseuses en marge de la marge.	873
III.B.1.4.3. De la position des personnages féminins musiciens.	874
III.B.1.4.4. Synthèse sur la position rituelle des personnages féminins.	876
III.B.1.4.5. Du vêtement masculin : acteurs guides et guidés.	878
III.B.1.5. Pratiques détournées et personnel rituel.	886
III.B.1.6. Une nudité marginalisante.	887
III.B.1.7. Une inversion des statuts dans le cadre de la danse ?	888
III.B.1.8. La différenciation genrée des gestes et des postures de danse.	890
III.B.1.9. Du personnel religieux.	894
III.B.2. Les lieux.	895
III.B.2.1. Des rites d'extérieur.	896
III.B.2.2. Des rites d'intérieur.	899
III.B.2.3. Espace d'exécution indéterminé.	901
III.B.3. Les moments.	901
III.B.3.1. Un rituel féminin : le mariage.	902
III.B.3.2. Un rituel masculin : le triomphe.	908
III.B.3.2.1. Les plaques architecturales du palais d'Acquarossa : présentation.	910
III.B.3.2.2. Le programme iconographique : étude de la scène de danse.	913
III.B.3.2.3. Les plaques architecturales de Tuscania.	915
III.B.3.2.4. Conclusion sur la scène de danse.	917
III.B.3.3. Le rituel funéraire.	918

III.B.3.3.1. Approche comparatiste à partir des sources littéraires grecques.	921
III.B.3.3.2. Mise en séquence des lamentations funèbres.	925
III.B.3.3.3. Phases préliminaires. Séquences I et II.	925
III.B.3.3.4. Phase intermédiaire I. Séquence III.	928
III.B.3.3.5. Phase intermédiaire II. Séquence IV.	929
III.B.3.3.6. Phases finales. Séquence V.	930
III.B.3.3.7. Les moments du rituel funéraire.	932
III.B.3.3.8. Un moment d'exhibition de la famille.	941
III.B.3.3.9. Un rite héroïsant.	943
III.B.3.3.10. Des correspondances avec les funérailles héroïques grecques.	944
III.B.3.3.11. Les lamentations et le rituel funéraire comme actions héroïsantes.	948
III.C. Le rituel mis en image : éléments de discussion.	952
III.C.1. Structure du rituel, structure de l'image.	952
III.C.1.1. Pratiques intermédiaires et parcours dansé.	954
III.C.1.2. De la gradation visuelle.	954
III.C.1.3. La métaphore du voyage vers l'au-delà.	955
III.C.2. Système de l'image et mouvement chromatique.	959
III.C.2.1. La couleur et son impact visuel.	959
III.C.2.2. Typologie des couleurs et état des lieux.	961
III.C.2.3. Accords et alternances chromatiques.	968
III.C.2.4. De la couleur incorporée.	971
III.D. Synthèse générale.	976
III.D.1. La danse dans le rituel.	976
III.D.2. Bilan chronologique des postures.	976
III.D.3. Adaptations visuelles au prisme de la sémantique de l'image.	978
III.D.4. Variations rituelles en Italie préromaine.	981
CONCLUSION. De l'utilisation rituelle de l'image étrusque de la danse au geste cérémoniel en Italie préromaine.	985
1. Objectifs préliminaires de l'étude.	987
2. Résultats obtenus.	988
3. Perspectives. Etude du geste cérémoniel en Italie préromaine.	989
Bibliographie.	993
Sommaire.	1091

