

Warland, D. La tombe < du Plongeur >

Revue de l'histoire des religions 1996 213 143-160 C8 Paestum

6291

WARLAND, D.

1996

La tombe « du Plongeur ».

Daisy Warland

Revue de l'histoire des religions, Année 1996, Volume 213, Numéro 2
p. 143 - 160

[Voir l'article en ligne](#)

Cet article vise à établir les relations existant entre les thèmes du "symposion" et du "katapontismos", réunis dans le programme iconographique de la tombe « du Plongeur » de Poseidonia-Paestum, en procédant à des comparaisons avec des œuvres d'art grecques et étrusques et en éclairant leurs significations par la littérature grecque. Les deux images, évoquant le passage vers une vie supérieure après la mort, tissent un faisceau de correspondances sémantiques et visuelles mises en relation avec le corps du défunt, se renforçant mutuellement pour lui garantir son union au divin dans l'au-delà.

Avertissement

L'éditeur du site « PERSEE » – le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation – détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation. A ce titre il est titulaire des droits d'auteur et du droit sui generis du producteur de bases de données sur ce site conformément à la loi n°98-536 du 1er juillet 1998 relative aux bases de données.

Les oeuvres reproduites sur le site « PERSEE » sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Droits et devoirs des utilisateurs

Pour un usage strictement privé, la simple reproduction du contenu de ce site est libre.

Pour un usage scientifique ou pédagogique, à des fins de recherches, d'enseignement ou de communication excluant toute exploitation commerciale, la reproduction et la communication au public du contenu de ce site sont autorisées, sous réserve que celles-ci servent d'illustration, ne soient pas substantielles et ne soient pas expressément limitées (plans ou photographies). La mention Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation sur chaque reproduction tirée du site est obligatoire ainsi que le nom de la revue et- lorsqu'ils sont indiqués - le nom de l'auteur et la référence du document reproduit.

Toute autre reproduction ou communication au public, intégrale ou substantielle du contenu de ce site, par quelque procédé que ce soit, de l'éditeur original de l'oeuvre, de l'auteur et de ses ayants droit.

La reproduction et l'exploitation des photographies et des plans, y compris à des fins commerciales, doivent être autorisés par l'éditeur du site, Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation (voir <http://www.sup.adc.education.fr/bib/>). La source et les crédits devront toujours être mentionnés.

DAISY WARLAND

La tombe «du Plongeur»

Étude de la relation entre le *symposion* et le plongeon

Cet article vise à établir les relations existant entre les thèmes du symposion et du katapontismos, réunis dans le programme iconographique de la tombe « du Plongeur » de Poseidonia-Paestum, en procédant à des comparaisons avec des œuvres d'art grecques et étrusques et en éclairant leurs significations par la littérature grecque. Les deux images, évoquant le passage vers une vie supérieure après la mort, tissent un faisceau de correspondances sémantiques et visuelles mises en relation avec le corps du défunt, se renforçant mutuellement pour lui garantir son union au divin dans l'au-delà.

The Tomb « of the Diver » : Study of the Connections between *Symposion* and Diving

This article aims at establishing the connections between symposion and katapontismos, depicted together in the iconographic programme of the tomb « of the Diver » at Poseidonia-Paestum, by comparisons with Greek and Etruscan works of art and by enlightening their meanings by Greek literature. Both images evoking the transition to an after death superior life weave a network of semantic and visual correspondances well connected with the defunct's body, and strengthen each other to guarantee his union with the divine in the next world.

1. Introduction

La tombe « du Plongeur », du type à ciste, a été découverte par Mario Napoli en 1968, dans la nécropole de « Tempa del Prete », située à environ 1,5 km de la colonie grecque de Poseidonia, dans le golfe de Salerne¹. Un lécythe attique à vernis noir fournit un *terminus post quem* de 480 av. J.-C. C'est une des rares tombes peintes connues dans le monde grec du v^e siècle av. J.-C., et l'unique à être décorée de scènes figurées. Leur style confirme la datation à la transition entre l'art archaïque et l'art classique. Ces fresques constituent le seul document en notre possession permettant d'approcher la « grande peinture ». Elles témoignent en outre de l'importance des influences étrusco-italiques dans les colonies de Grande Grèce, tout particulièrement à Poseidonia qui se situe par sa position géographique et sa politique commerciale à la charnière des deux mondes, au point qu'on puisse imaginer l'existence d'une *koinè* gréco-étrusco-italique, qui sera, un siècle plus tard, débordée par l'arrivée massive des Lucaniens.

L'unicité de la trouvaille ne pouvant être attribuée à des raisons taphonomiques au vu des intenses campagnes de fouilles menées dans la *chora* de Poseidonia, il est impensable que l'existence de ces images ne revête pas une valeur particulière. Elles ont été réalisées en atelier, sur commande, en fonction de la personnalité du défunt. Peintes sur les parois internes de la tombe, c'est à lui, et à lui seul, qu'elles s'adressent. Elles n'ont pas la vocation de perpétuer sa mémoire parmi les vivants, ni d'exalter

1. La première signalisation de la découverte fut communiquée dans M. Napoli, L'attività archeologica nelle provincie di Avellino, Benevento e Salerno, in *La Magna Grecia e Roma nell'età arcaica. Atti dell'VIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia. Taranto, 6-11 ottobre 1968 (Atti Taranto VIII)*, Naples, 1969, p. 139-152. Il affina son analyse dans M. Napoli, Le pitture greche della Tomba del Tuffatore, in *Le Scienze*, vol. 2, 8, 1969, p. 9-19; et publia le seul ouvrage entièrement consacré à l'étude de la tombe dans M. Napoli, *La Tomba del Tuffatore. La scoperta della grande pittura greca*, Bari, 1970.

sa condition sociale. L'absence totale d'un étalage de luxe dans les scènes de *symposion*, contrairement aux représentations de banquets dans les tombes étrusques, confirme cette hypothèse. Elle concorde avec la modestie du mobilier funéraire.

La protection exceptionnelle des peintures par le stucage des parois, montre que leur conservation, donc leur signification, était de première importance. Elles font partie de la panoplie des rites funéraires destinés à accompagner le défunt dans l'au-delà et sont inséparables d'une croyance en une survie après le trépas.

Les parois latérales présentent des scènes de *symposion*, thème de prédilection de la céramique attique à figures rouges d'après 520-510 av. J.-C.² et de la peinture funéraire étrusque³, avec l'illustration du désir amoureux, du jeu du *kottabos*, de l'extase musicale, de la conversation, de l'œuf, de l'éphèbe-serviteur et du *kômos*⁴. La dalle de couverture présente une scène de plongeon, sujet pratiquement inconnu⁵. Des comparaisons

2. Le thème du banquet dans l'art grec a été étudié par B. Fehr, *Orientalische und griechische Gelage*, Bonn, 1971; J. M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle av. J.-C.*, BEFAR 246, Rome, 1982; R. Hirschmann, *Symposienszenen auf unteritalischen Vasen*, Wurzburg, 1985.

3. Dont un répertoire figure dans S. De Marinis, *La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica*, Rome, 1961, noté «DM». D'autres occurrences se trouvent dans le catalogue plus récent de S. Steingraber (éd.), *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milan, 1984, noté «S».

4. Une plus ample recherche iconographique semble confirmer l'identification de la scène de la paroi ouest proposée dans W. Rösler, *Eine Komos-Darstellung im « Grab des Tauchers » in Paestum?*, in *Archäologischer Anzeiger*, 1983, p. 13-15.

5. Outre la tombe « du Plongeur », les seules œuvres d'art antiques qui nous ont transmis des images de *katapontismos* sont : la tombe « de la Chasse et de la Pêche » de Tarquinia (S 50, DM 36, ca. 510 av. J.-C.) et le cratère apulien en calice à figures rouges dit « du Soleil et des Heures » du British Museum (C. H. Smith, *Catalog of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum*, III, *Vases of the Finest Period*, Londres, 1896, p. 284-285 (ca. 480 av. J.-C.); *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, II, 1, s.v. *Astra* (S. Karusu), p. 910-911, fig. 22; *LIMC*, III, 1, s.v. *Endymion* (H. Gabelmann), p. 729 et III, 2, p. 552, fig. 11 (ca. 420 av. J.-C.). Elles appartiennent au domaine italien. Dans les deux cas, il s'agit d'un jeune homme nu se précipitant la tête la première dans la mer, mais en position verticale et entouré de nombreux autres personnages.

iconographiques, il ressort que les artistes ont procédé à une véritable création, extrapolant les modèles à leur disposition.

Ces images ont déjà fait couler beaucoup d'encre mais rares sont les auteurs qui se sont attachés à comprendre la relation entre le thème du *symposion* et le thème du plongeur⁶. Dans le cadre d'une étude non publiée portant sur l'analyse iconologique de la tombe, j'y ai consacré un chapitre, dont voici la substance.

Le contour noir qui encadre le tableau peint sur le couvercle l'isole clairement des scènes des parois latérales. Le plongeur, seul personnage du cycle à ne pas être couronné, ne participe pas au banquet⁷. L'action est située à l'extérieur par des éléments de paysage, tandis que les scènes de *symposion*, ayant lieu probablement dans une salle intérieure, en sont dépourvues.

6. Il faut retenir l'excellente étude de L. Cerchiai, Sulle tombe «del Tuffatore» e «della Caccia e Pesca». Proposta di lettura iconologica, in *Dialoghi di Archeologia (DdA)*, 5, 1987, p. 113-123, dont je me suis inspirée; et l'hypothèse pythagoricienne de P. Somville, La tombe du plongeur à Paestum, in *RHR*, 196, 1, juillet 1979, p. 41-51 (reprise dans P. Somville, La tombe du plongeur in *Études grecques*, Bruxelles-Liège, 1990, p. 25-33), brièvement suggérée par Napoli, *op. cit.* Pour l'interprétation de W. J. Slater, High Flying at Paestum, in *American Journal of Archaeology (AJA)*, 80, 1976, p. 423-425, et High Flying at Paestum: Further Comments, in *AJA*, 81, 1977, p. 555-557, critiquée par R. Ross Holloway, High Flying at Paestum: a Reply, in *AJA*, 81, 1977, p. 554-555, cf. note 7.

7. Contrairement à l'avis émis par Slater (*op. cit.*), qui interprète le plongeur comme un *kubistétéres* distrayant les convives. Or, jamais ces acrobaties ne sont effectuées en relation avec l'élément aquatique, ni dans la littérature, ni dans l'art figuré. La position du plongeur n'est comparable à aucune figure exécutée, telles qu'elles apparaissent notamment sur les vases italiotes. Sa lecture de la pièce d'eau comme étant une piscine me paraît tout aussi douteuse. L'archéologie et les sources littéraires montrent que les structures susceptibles de recevoir cette interprétation, comme celle de Paestum, sont en réalité des citernes ou des bassins réservés aux poissons (ex. piscine de Gélon d'Agrigente contenant poissons et cygnes : Diodore in Athénée, *Deipnosophistes*, XII, 541 f) – d'où l'étymologie du mot ! Avant 400 av. J.-C., l'eau destinée aux ablutions provient exclusivement de fontaines, de *pithoi*, de cuvettes, de vasques sur pied (R. Ginouves, Balaneutiké, *Recherches sur le bain dans l'Antiquité grecque*, BEFAR 200, Paris, 1962, p. 125-137). Les piscines comme celle de Delphes sont très rares et nettement postérieures (*ibid.*, p. 133-135). De plus, il est possible qu'elles n'aient eu qu'une vocation hydrothérapique (J. Delorme, *Gymnasion*, BEFAR 196, Paris, 1960, p. 311-312).

D'un point de vue sémantique, les deux scènes ne sont pas sans relations, puisqu'elles ont été choisies conjointement pour accompagner le défunt dans son dernier voyage. Je reprends l'hypothèse que l'ensemble des images peintes dans la tombe répond à une « logique formelle rigoureuse, fonction d'un niveau psychologique plus profond »⁸.

La combinaison des images dans la tombe « du Plongeur » crée un discours complexe qui évoque certains procédés métaphoriques de la lyrique grecque. Ce parallèle renvoie à une conception identique et nouvelle de l'image, qui s'affirme justement entre la fin du VI^e et le début du V^e siècle av. J.-C. et provoque l'essor de la « grande peinture »⁹.

2. Les images

Le plongeon en mer et le banquet sont associés dans la tombe « De la Chasse et de la Pêche » de Tarquinia¹⁰, qui répète des thèmes à connotation initiatique appartenant aux sphères érotique, cynégétique, symposiaque et marine. Le retour de la chasse et le *kômos* de la première chambre montrent deux aspects du monde viril. Le banquet présente l'amour conjugal, opposé à l'amour homosexuel évoqué dans le couple de cavaliers rentrant de la chasse au lièvre. La danse peut être mise en parallèle avec les sauts des dauphins¹¹. Le rapport s'établit entre le banquet et la pêche par analogie entre la séduction et la capture par la ruse de l'appât ou dans les filets. La chasse au lièvre répond à la chasse aux oiseaux ; le vin relie le banquet au *kômos*. Le plongeon est

8. Cerchiai, *op. cit.*, p. 113-123 : « Tale approccio si fonda su un presupposto metodologico : che il complesso di immagini messo in gioco dalla "tomba del Tuffatore" non sia casuale ma costituisca l'espressione di una logica formale rigorosa, funzione di un livello psicologico più profondo » (p. 113).

9. A. Rouveret, Les langages figuratifs de la peinture funéraire paestane, in *Atti Taranto XXVII*, p. 266-314, particulièrement p. 281.

10. S 50, DM 36, ca. 510 av. J.-C.

11. Cf. W. Burkert, *Homo Necans : Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin-New York, 1972, p. 222 ; iconographie de l'association des danseurs du cortège dionysiaque et des dauphins : *ibid.*, note 22.

une métaphore de la mort, expérience qui dépasse le rationnel, comme l'érotisme et l'ivresse¹². La tombe « du Navire »¹³ rassemble aussi des scènes de banquet, de *kômos* et de paysage marin. Probablement, environ un siècle plus tard, ce cycle fait-il appel à la même symbolique.

L'art funéraire étrusque regorge d'animaux marins, réels ou imaginaires, mais toujours amphibies. L'hippocampe est un cheval, animal terrestre psychopompe, dont le corps se termine par une queue de poisson. Le triton combine humanité et animalité aquatique. Le dauphin, par le plongeon, incarne l'idée du passage d'un élément à un autre¹⁴. Ils sont associés au banquet dans les tombes « des Lionnes »¹⁵, « Bartoccini »¹⁶ et « des Vases peints »¹⁷.

De même, dans la céramique attique à figures noires, le banquet peut être accompagné de dauphins et d'oiseaux marins¹⁸, de même que le *kômos*¹⁹. Une *kylix* d'Exékias, conservée aux Antikensammlungen de Munich²⁰ montre Dionysos en banqueteur. Il est couché dans un bateau à proue delphinomorphe, au mât chargé de sept grappes de raisin. Tout autour virevoltent sept dauphins²¹. Cette image réalise la synthèse

12. Cf. Cerchiai, *op. cit.*, p. 117-122.

13. S 91, DM 49, fin du V^e siècle av. J.-C.

14. Un rapprochement entre le plongeur de Poseidonia et les frises de dauphins des tombes étrusques, en tant qu'allusion au plongeur dans *Okeanos*, a déjà été suggéré dans R. Bianchi Bandinelli, Mario Napoli, La Tomba del Tuffatore. La scoperta della grande pittura greca, Bari, De Donato, 1970. L. 7000, in *DdA*, 4, 1970-1971, p. 135-142, particulièrement p. 141.

15. S 77, DM 35, ca. 520 av. J.-C.

16. Tarquinia n° 905 ; S 45, ca. 520 av. J.-C.

17. S 123, DM 37, datation non indiquée.

18. Ex. cratère de style attique à figures noires du Louvre : *Corpus Vasorum Antiquorum (CVA)*, France 19, Louvre 12, pl. 160, ca. 580-570 av. J.-C.

19. Ex. les satyres voisinent avec les dauphins sur une *kylix* attique à figures noires du Louvre : J. D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956 (*ABV*), p. 635, n° 34.

20. Beazley, *ABV*, p. 146, n° 21, ca. 530 av. J.-C., provenant de Vulci.

21. Cette image rappelle l'épisode où le dieu, entre autres prodiges, métamorphose les pirates qui l'ont enlevé et fait pousser la vigne sur leur navire : *Hymne pseudo-homérique à Dionysos*, v. 52-54 et Ovide, *Métamorphoses*, III, 679-686. Cf. P. Somville, L'image du dauphin, in *Études grecques*, Bruxelles-Liège, 1990, p. 35-53, particulièrement p. 44-47.

entre Dionysos, le banquet, la mer et le plongeon des cétacés psychopompes²².

La céramique attique à figures rouges représente parfois l'immersion de comastes ou de satyres dans des cratères²³. Oscillant entre la condition humaine et animale, cette dernière finit par triompher quand, englouti tête la première dans le vase, le satyre ne laisse pratiquement plus voir que sa queue chevaline²⁴. Ces figurations rappellent un plat, provenant de Spina, de la fin du V^e siècle av. J.-C., conservé au Museo Nazionale de Ferrare, représentant un satyre penché vers une vasque, dans la position de quelqu'un qui s'apprête à plonger²⁵.

Le mythe d'Héraklès traversant *Okeanos* dans la coupe d'or d'Hélios, pour atteindre l'île d'Erythie où vit Géryon²⁶ est

22. Le dauphin est la figure symétrique et opposée du monstre marin dévoreur. Plongeur par excellence, il incarne le salut des victimes précipitées dans la mer : il conduit Mélikertès et Ino à Corinthe (Pausanias, I, 44, 8), Enalos et la jeune fille sacrifiée chez les Néréides (Athénée, *Deipnosophistes*, XI, 466 c-d), Thésée chez Amphitrite (Bacchylide, *Odes*, XVII), Arion à Corinthe (Hérodote, I, 23-24). Étymologiquement confondu avec la matrice (*delphus*) et la terre de Delphes (*delphis gè*), il est l'emblème maternel marin (Somville, *op. cit.*, p. 37) ; il participe au cycle vie-mort-rennaissance. Il s'associe à Artémis, Aphrodite, Déméter et Poséidon (*ibid.*, p. 38-40).

23. Ex. avec un satyre : *kylix* du Kunsthistorisches Museum de Vienne (CVA, Österreich 1, Wien 1, pl. 2, 3, ca. 530 av. J.-C.). Ex. avec un comaste : *kylix* de l'Ashmolean Museum (CVA, Great Britain 9, Oxford 2, pl. 51, 3, ca. 510 av. J.-C.) ; *kylix* de la Ricketts and Shannon Collection de Cambridge (CVA, Great Britain 11, Cambridge 2, pl. 8, 4, ca. 510 av. J.-C.) ; fragment de *kylix* du Herzog Anton Ulrich Museum de Braunschweig (CVA, Deutschland 4, Braunschweig 1, pl. 15, 1, ca. 510 av. J.-C.). Ginouvès y voit des scènes de vendange (Ginouves, *op. cit.*, p. 52). Ces grands récipients de terre cuite, sorte de cratères en cloche sans pieds, dont on a retrouvé des exemplaires à Athènes et à Corinthe, étaient le plus souvent utilisés pour la fabrication ou la conservation du vin. Il envisage également une interprétation balnéaire (*ibid.*, p. 53).

24. Ex. *kylix* du Musée d'art et d'histoire de Genève (CVA, Suisse 1, Genève 1, pl. 9, 2, fin du VI^e siècle av. J.-C.) et lécythe du Badisches Landesmuseum de Karlsruhe (CVA, Deutschland 7, Karlsruhe 1, pl. 26, 4, ca. 450 av. J.-C.). Cf. C. Berard (dir.), *La cité des images. Religion et société en Grèce antique*, Lausanne, 1984, p. 124.

25. Ginouves, *op. cit.*, pl. XXV, fig. 77.

26. Apollodore, *Bibliothèque*, II, 5, 10.

représenté dans la céramique attique à figures rouges entre 510 et 450 av. J.-C.²⁷, concentrant en une image le passage vers l'au-delà, les flots, le vase, et la symbolique solaire.

Une amusante et énigmatique terre cuite de Tanagra figure un poisson, sans doute une raie, couché sur une *klinè*²⁸.

3. Les textes

La mer et le vin sont intimement mêlés dans l'épopée homérique par l'expression *oinops pontos*²⁹. L'image perdure chez les poètes lyriques³⁰.

Les enfants spartiates étaient baignés dans du vin pur dès leur naissance. Les épileptiques mouraient et les nouveau-nés de constitution saine voyaient leur vigueur augmentée³¹. C'est une sorte de rite d'initiation qui imprégnait l'enfant de la force du vin, correspondant aux lustrations par l'eau. C'est la mer, incorruptible, la purificatrice suprême³². Le bain, et par extension la simple aspersion, procurent la participation à une force magique régénératrice et fécondatrice. « Les lustrations et les purifications rituelles avec l'eau ont pour but l'actualisation fulgurante du moment intemporel où eut lieu la création ; elles sont la répétition symbolique de la naissance des mondes ou de l' "homme nouveau". »³³

En grec, comme en français, le vocabulaire désignant les vases

27. Ex. *kylix* attique à figures rouges à la manière de Douris, des musées du Vatican, provenant de Vulci : J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2^e éd., Oxford, 1963, p. 449, n° 2. Autres ex. dans *LIMC*, s.v. *Héraklès* (P. Brize), p. 81.

28. Conservée au musée du Louvre : G. M. A. Richter, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, Londres, 1966, fig. 336.

29. Homère, *Odyssée*, V, 221 ; VII, 250, etc.

30. Cf. F. Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, 1987, p. 103.

31. Plutarque, *Vie de Lycurge*, 16, 3.

32. Euripide, *Iphigénie en Tauride*, v. 1193.

33. M. Éliade, *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, 1952, p. 201.

est associé à celui de la navigation³⁴. Le gouffre marin est un contenant comme le cratère et les coupes ; ils appartiennent au même régime nocturne de l'image, selon les catégories de Durand³⁵. Le cratère est le signe matériel de la mesure du vin, du mélange et du partage. Il occupe le point focal de l'espace symposiaque : dans la tombe « du Plongeur », juste derrière la tête du défunt, entre les parois longues où sont peints les banqueteurs. Il « se situe à mi-chemin entre les images du ventre digestif ou sexuel et celles du liquide nutritif, de l'élixir de vie et de jouvence »³⁶. Or, le breuvage qui confère l'immortalité, associé au vin dans le monde méditerranéen, est obtenu, dans la plupart des mythologies indo-européennes, par brassage de la mer³⁷. L'abîme aquatique est la matrice primordiale³⁸. C'est d'*Okeanos* qu'émanent toutes les eaux³⁹. A la fois nymphes ou naïades désirables et taureau mugissant, elles sont androgynes⁴⁰, réalisant la fusion totalisante des contraires. Mais la mer est l'élément féminin par excellence⁴¹. A la famille des contenants, prometteurs de renaissance par leur archétype matriciel, appartiennent également la tombe elle-même et l'œuf, tenu par un banqueteur de la paroi sud⁴².

34. Ex. *skapè* désigne aussi bien la cruche que la barque ; la coupe (*dépas*) d'or d'Hélios est sa couche voguant sur *Okeanos* (Mimnerne, frgmt. 9). Cf. Lissarrague, *op. cit.*, p. 110-111. (En français, on associe vaiselle et vaisseau, qui est aussi la nef d'une église, comprise comme une coque de bateau retournée.)

35. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 10^e éd., Paris, 1984.

36. *Ibid.*, p. 293.

37. Notamment chez les Hindous, les Iraniens, les Scandinaves et les Grecs. Cf. G. Dumézil, *Le festin d'immortalité. Étude de mythologie comparée indo-européenne*, Paris, 1924. Les cycles du mystère de l'ambrosie rentrent dans un schéma initiatique. L'initié est le grand pourvoyeur de nourriture, partant de vie.

38. Cf. M. Éliade, Les eaux et le symbolisme aquatique, in *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1989, p. 165-187.

39. Homère, *Iliade*, XXI, 195-197.

40. Cf. G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, 1942, ch. 1.

41. Cf. Durand, *op. cit.*, p. 116.

42. Schéma récurrent dans la peinture funéraire étrusque : ex. tombe « des Lionnes » (S 77, DM 35, ca. 520 av. J.-C.) et tombe n° 2002 « du Petit fronton » (S 66, milieu du VI^e siècle av. J.-C.).

Le *symposion* permet de s'abstraire des réalités contingentes, d'aller au-delà du rationnel, en s'abandonnant à l'ivresse non seulement du vin, mais aussi de la musique et de l'amour. Pour exprimer cette idée, Pindare recourt à une métaphore marine : «... à l'heure où les soucis qui fatiguent les hommes s'évadent de leurs poitrines, où, comme en un océan de richesse, parmi l'or en abondance, tous également nous voguons vers quelque rive imaginaire ; alors le pauvre est riche, alors les riches [...] les cœurs grandissent, domptés par l'arc de la vigne.»⁴³ Des associations de l'amour au monde marin, comme par exemple, l'assimilation des mouvements de l'acte sexuel avec ceux des embarcations ou, plus génériquement, du vagin avec la mer, traversent toute la littérature grecque⁴⁴.

La *mania* qui saisit le buveur est mise en rapport avec le plongeon par Euripide. Silène dit à Ulysse que, fou de vin, il accepterait de se jeter dans la mer du haut de la falaise blanche⁴⁵. L'homme ivre sur le point de s'endormir se compare à un marin qui fait naufrage et coule⁴⁶.

La mythologie de Dionysos, dieu du *symposion*, inclut plusieurs scènes de *katapontismos*. Dans son enfance, effrayé par Lycurgue qui le poursuit armé de la double-hache sacrificielle, il trouve le salut dans le plongeon⁴⁷. Ino, frappée de folie par Héra pour avoir été la nourrice de Dionysos, se jette dans la mer avec ses fils⁴⁸. Boutès, fasciné par les Sirènes, se jette dans la mer où il est sauvé par Aphrodite⁴⁹. Les pirates tyrrhéniens ravisseurs de Dionysos sont transformés par celui-ci en dauphins qui sautent dans la mer⁵⁰. Le dieu plonge dans le lac Alcyonia de Lerne pour aller chercher sa mère dans l'Hadès,

43. Pindare in Athénée, XI, 782 d. (trad. A. Puech, *Éloges*, 5, in *Pindare*, IV, Paris, Éd. Les Belles Lettres, 1923, p. 191).

44. Cf. P. Murgatroyd, The Sea of Love, in *The Classical Quarterly*, 45, 1, 1995, p. 9-25.

45. Euripide, *Cyclope*, v. 166-169.

46. Xénarchos in Athénée, *Deipnosophistes*, XV, 693 b-c.

47. Homère, *Iliade*, VI, v. 130-140.

48. Euripide, *Médée*, v. 1284-1289.

49. Apollodore, *Bibliothèque*, I, 9, 25.

50. Cf. note 21.

selon le chemin que lui montre Polymnos. C'est un lac sans fond et ses eaux apparemment calmes emportent les nageurs. Des rites nocturnes secrets voués au culte de Dionysos y ont lieu⁵¹. Un *xoanon* apporté par la mer est identifié par la Pythie comme la statue de Dionysos⁵². A Hermioné (Arcadie), des concours de natation ou de plongeon étaient organisés en l'honneur de Dionysos *Melanaigis*⁵³. Aux Anthestéries, une effigie du dieu est promenée dans un bateau en procession jusqu'à la mer⁵⁴. De plus, il a le pouvoir de transformer une salle de banquet en navire perdu en mer⁵⁵ et inversement, de faire couler le vin et pousser la vigne sur un bateau⁵⁶.

Le désir érotique, procurant une sorte d'ivresse, est associé au plongeon, notamment dans le « saut de Leucade », comme en témoigne Anacréon : « De la roche blanche, je me replonge dans les flots écumants, ivre d'amour. »⁵⁷ Selon Strabon⁵⁸, ce plongeon cathartique avait lieu une fois par an au temple d'Apollon dans deux buts : détourner les malheurs de la cité pendant l'année à venir (exécution de condamnés) et pour le compte de particuliers en quête d'assistance divine (sauts volontaires), notamment contre les amours malheureuses. Ils opèrent une métamorphose intérieure, une conversion métaphysique, constituant pour les Pythagoriciens un « rite de passage où l'âme dépouille ses appé-

51. Pausanias, II, 37, 5-6.

52. Pausanias, X, 19, 3.

53. Pausanias, II, 35, 1. Le terme ambigu de *kolumbos* ne permet pas de trancher s'il s'agit réellement de plongeon ou de natation. Pourtant, comme c'est le nom du *prodiceps minor*, canard appelé plongeon en français, et que c'est le même terme qui est employé dans le fragment 94 d'Anacréon (cf. note 57), il est tentant de lui accorder cette signification, sans autre justification philologique.

54. Cf. W. F. Otto, *Dionysos. Le mythe et le culte*, Paris, 1969, p. 172. Pour l'iconographie, cf. Burkert, *op. cit.*, p. 223, note 25.

55. Timaios De Tauromenium in Athénée, *Deipnosophistes*, II, 37 b-c. A Agrigente, une maison est appelée « trirème », en souvenir d'un *symposion* particulièrement bien arrosé où les jeunes gens, persuadés de naviguer en pleine tempête, se mirent à jeter tout le mobilier par la fenêtre comme si le pilote leur avait ordonné d'alléger le bateau.

56. Cf. note 21.

57. Anacréon, frgmt 94 (éd. B. Gentili, Rome, 1958).

58. Strabon, *Géographie*, X, 2, 9.

tits charnels pour s'élancer, allégée de la matière, dans le pur amour de Dieu»⁵⁹. Ayant retenu des traditions ancestrales les thèmes de la femme, de l'amour et de l'oubli, le «saut de Leucade» se réduit à la guérison érotique, abondamment traitée par la poésie lyrique, notamment en Grande Grèce⁶⁰. Les falaises blanches⁶¹, de gypse⁶² ou argiennes⁶³, récurrentes dans la toponymie des côtes grecques sont constamment associées à un plongeon mythique, souvent accompagné d'une tradition de sauts rituels expiatoires, purificateurs ou initiatiques. Elles pourraient faire allusion aux confins du monde, c'est-à-dire à l'entrée de l'Hadès⁶⁴, ou aux îles blanches habitées par les ombres d'Achille et de Médée⁶⁵.

En milieu pythagoricien, le banquet et le plongeon apparaissent en contexte funéraire : dans *Les mineurs* de Phérécrate où figure l'expression «plonger dans le Tartare», la vie dans l'au-delà est décrite comme une succession de ripailles bien arrosées⁶⁶. Ce mode de représentation de l'Hadès chez les comi-

59. J. Carcopino, *De Pythagore aux apôtres. Études sur la conversion du monde romain*, Paris, 1956, p. 79. Ainsi, Sappho, loin de se suicider, «se précipite pour renaître à une existence purifiée» (H. Jeanmaire, *Couroi et courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Lille, 1939, p. 326). Il faut préciser que le saut n'est pas mentionné dans l'œuvre de la poétesse.

60. Ex. Stésichore d'Himère, frgmt 43 ; Aristoxène De Tarente in Athénée, XIV, 11.

61. Il est probable que les *Leukades petrai* ne désignent pas un lieu précis (Leucade), mais des roches blanches génériques. Ainsi, Leukothéa (Ino) porte dans son nom divin la trace de son plongeon depuis les roches blanches.

62. Pour la présence de la racine *skiros*, gypse, dans les noms propres apparaissant dans le geste de Thésée, où le thème du plongeon est récurrent, cf. Jeanmaire, *op. cit.*, p. 325. La multiplicité des roches skironiennes est étudiée par G. Glotz, *L'ordalie dans la Grèce primitive. Étude de droit et de mythologie*, Paris, 1904, p. 43-44.

63. Pour la récurrence de la racine *argos*, blanc, brillant, dans les noms en rapport avec le plongeon, cf. Glotz, *op. cit.*, p. 47-48.

64. Homère, *Odyssée*, XXIV, 11-12.

65. Hésiode, *Les travaux et les jours*, 168.

66. Phérécrate, in Athénée, *Deipnosophistes*, VI, 268 e-f. La même image d'abondance (torrents de vin, poissons qui viennent se jeter sur les tables, etc.) est utilisée par Télécléides, *Les Amphictyons*, in Athénée, *Deipnosophistes*, VI, 268 b-c.

ques de la fin du V^e siècle av. J.-C. est sans doute lié à la diffusion des mystères⁶⁷.

Le corpus des documents interprétés comme orphiques inclut une lamelle provenant d'une tombe de Pélinna de la fin du IV^e siècle av. J.-C.⁶⁸. Son texte semble confirmer que la formule du plongeur zoomorphe dans le lait, déjà présente dans les lamelles d'or de Thurii⁶⁹ équivaut à une assimilation du défunt à Dionysos-Bacchios, par sa métamorphose non plus en chevreau mais en taureau puis en bélier⁷⁰. En effet, Zeus aurait donné au dieu l'apparence d'un chevreau pour qu'il échappe à la colère d'Héra, et c'est sous cette forme que les Orphiques l'auraient vénéré⁷¹. Il est attesté que Dionysos était appelé chevreau à Métaponte⁷². L'iconographie bachique

67. Selon Rouveret, il s'agirait plutôt d'une tradition orphique que pythagoricienne, mais la distinction entre les deux est tellement hypothétique que je préfère la laisser de côté (A. Rouveret, *La peinture dans l'art funéraire : la tombe du Plongeur à Paestum*, in B. Bloch, D. Briquel, C. Guittard et A. Rouveret, *Recherches sur les religions de l'Italie antique*, Genève, 1976, p. 99-129, particulièrement p. 126).

68. F. Graf, *Textes orphiques et rituel bachique. A propos des lamelles de Pélinna*, in P. Borgeaud (dir.), *Orphisme et Orphée. En l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève, coll. « Recherches et rencontres », n° 3, 1991, p. 87-102. Voici sa traduction : « En ce moment tu es mort, et en ce moment tu es devenu, ô trois fois bienheureux, ce jour-ci. Dis à Perséphone que Bacchios lui-même t'a libéré. Taureau, tu as sauté dans le lait. Vite, tu as sauté dans le lait. Bélier, tu es tombé dans le lait. Tu as reçu, bienheureux, le vin comme ta *timè*. Et sous la terre, les mêmes *teletai* m'attendent comme les autres bienheureux. »

69. Le fameux vers *éripheos eis gala épeson* est apposé à la proclamation de la déification du défunt : Lamelles Museo archeologico nazionale de Naples, n° 11625 et n° 11463, respectivement A1 et A4 de G. Zuntz, *Persephone. Three Essays on Religion and Thought in Magna Graecia*, Oxford, 1971, p. 300-301 et p. 328-329, datant de la première moitié du IV^e siècle av. J.-C.

70. L'identification avec l'animal du dieu est synonyme de possession de la qualité divine qui y est incarnée. On retrouve la même image dans la religion égyptienne, où l'animal est le *ba* du dieu. Cf. P. Braguet, *Le Livre des morts des anciens Égyptiens*, Paris, 1967, p. 19.

71. Cf. G. Giannelli, *Culti e miti della Magna Grecia. Contributo alla storia più antica delle colonie greche in occidente*, 2^e éd., Florence, 1963, p. 76.

72. Apollodore, in Stéphane De Byzance, s.v. *Akroreia*.

inclut cet animal⁷³. Les épiphanies taurines et la présence du bouc comme animal accompagnateur du « dieu fou » sont bien connues⁷⁴. Dans l'avant-dernier vers de la lamelle de Pélinna, *timè* est généralement traduite par « honneur » mais elle signifie aussi l'office de l'échanson, qui nous renvoie au rôle joué par les jeunes en voie d'intégration dans les sociétés d'hommes archaïques⁷⁵.

Le banquet, tout comme la mer, est un lieu d'initiation. Le lieu de réclusion initiatique à symbolique matricielle (cabane ou grotte en ethnologie) est représenté dans les mythes par le centre du labyrinthe, le ventre d'un monstre, souvent marin, le coffre abandonné sur les flots. Les fonds océaniques participent de la même métaphore (cf. *supra*), non seulement en tant que gouffre, mais aussi parce que l'eau salée évoque le liquide amniotique. L'immersion rituelle en contexte initiatique marque l'abandon d'un état précédent (mort symbolique) et l'acquisition d'un statut supérieur (nouvelle naissance) : entrée dans la société des adultes, accès à une profession, intégration dans une secte, droit d'exercice du pouvoir. Tandis que le monde chrétien choisit l'eau douce pour le baptême, la Grèce antique préfère la mer appartenant à la sphère de la nature mystérieuse et indomptée, de même qu'Artémis, maîtresse des animaux sauvages et déesse des frontières, préside aux rites d'initiation des jeunes filles. Lors du banquet, la consommation du vin et les expériences amoureuses hissent l'adolescent au rang d'adulte. Les pratiques symposiaques témoignent de l'acquisition d'un statut social majeur, de même que l'épreuve du plongeon est symbole de passage à un niveau de vie supérieur.

73. Ex. à Tarquinia, le couvercle d'un sarcophage, provenant de la tombe « du *Triclinium* », conservé au British Museum et datant du milieu du III^e siècle av. J.-C., représente la défunte sous les traits d'une bacchante, tenant le thyrsos, et donnant à boire à un chevreau (L. Banti, *Die Welt der Etrusker*, Stuttgart, 1960, fig. 103).

74. Cf. W. F. Otto, *Dionysos. Le mythe et le culte*, Paris, 1969, p. 174-178.

75. Cf. B. Sergent, *L'homosexualité dans la mythologie grecque*, Paris, 1981, p. 27-28.

La réunion des deux expériences, symposiaque et amphibie, met en jeu toute la gamme émotive permettant de dépasser les réalités quotidiennes, de guider le défunt dans sa mort, conçue comme l'abandon de cette vie au profit d'une autre, plus proche de la divinité.

4. *Correspondances* *entre les scènes de la tombe « du plongeur »*

L'espace illimité sur lequel se détachent les figures des cinq parois confère à l'ensemble une atmosphère abstraite, surnaturelle, qui situe les scènes hors du temps.

Cerchiai⁷⁶ perçoit une relation visuelle entre le jeu du *kottabos* et le plongeur, par le geste du convive et la trajectoire imaginaire du vin. Ce parallèle est confirmé par la disposition des plaques. En effet, si on soulève le couvercle à la verticale pour en regarder la scène figurée, il se retrouve juste au-dessus de la paroi nord, puisque les deux plaques ont la même orientation haut-bas. Le plongeur se trouve alors à l'aplomb de la *klinè* centrale. On pourrait tracer une ligne oblique reliant ses pieds et ses mains à la *kylix* du joueur de *kottabos*. De plus, la parabole imaginaire décrite par le vin lancé dans la coupe du convive de gauche correspondrait à la courbure du corps du plongeur (fig. 1).

Les occupants de la *klinè* centrale, forment le point focal de la paroi nord, en se reliant par le regard aux deux *klinai* voisines (celui de gauche lance du vin vers l'avant et celui de droite tourne la tête vers le couple à l'arrière). Cette composition renforce la relation entre le *kottabos* et l'amour⁷⁷. Le vin se jette

76. Cerchiai, *op. cit.*, p. 114.

77. Probablement originaire du monde sicule (Anacréon, frgmt. 53 (éd. B. Gentili, Rome, 1958) ; Gritias, Vers élégiaques, in Athénée, *Deipnosophistes*, XV, 666 b), le *kottabos* dérivait d'une forme de libation (on jetait par terre un peu de vin de sa coupe pour honorer quelqu'un). Il devint un jeu à caractère érotique, où la dédicace correspondait à une recherche de faveurs. Il consistait à lancer du vin dans un vase, ou sur des petites coupes qu'il fallait faire couler dans un récipient rempli d'eau, ou sur un *kottabeion* où le vin

dans la coupe, comme le plongeur se jette dans les flots, et l'amant dans la passion. Il s'agit d'une immersion habilement dirigée et contrôlée, qui doit être suivie d'un retour à la surface pour ne pas se noyer, c'est-à-dire ne pas perdre son identité, et ne pas sombrer dans une mort définitive.

Un jeu subtil de correspondances s'établit entre les images des différentes parois de la tombe « du Plongeur » (fig. 1). A la lyre de la paroi nord, fait face celle de la paroi sud. A l'*aulos* de cette même paroi, correspond celui de la paroi ouest. La *trapeza* de la paroi est porte alternativement trois et deux rameaux, formant chiasme avec les bouquets de deux rameaux de la paroi sud et de trois rameaux de la paroi nord. Tous évoquent les arbres du couvercle et les couronnes des convives. Sémantiquement, les couples éraste-éromène des trois parois sont reliés au jeu du *kottabos* et au plongeon, par leur connotation érotique.

Les banqueteurs couchés des parois nord et sud, parallèles au corps inerte du défunt, s'opposent aux personnages en marche des parois est et ouest, placés dans son axe. La *chelys* gisant auprès de lui se croise avec les deux lyres des longs côtés. La figure du plongeur, saisie en pleine action, s'oppose au cadavre immobile qui la contemple⁷⁸.

Partant du cratère de la paroi est, image de mesure et contenant à symbolique matricielle métaphore de la mer, le défunt, doublet d'Hélios, franchit *Okeanos* dans un envol sinistrogire et resurgit, couronné, dans le sobre *kômos* de la paroi ouest.

devait faire tomber sur un plateau un disque, en équilibre sur un support ; le son produit par le choc était de bon augure. « Cette rupture d'équilibre est comme la traduction matérielle du vascillement qui saisit l'amoureux devant l'être aimé » (Lissarrague, *op. cit.*, p. 80). Non seulement l'habileté mais l'élégance du geste avait son importance. Le prix variait de la friandise au baiser, en passant par des objets divers (cf. *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, s.v. *Kottabos* (G. Lafaye) ; *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, s.v. *Kottabos* (K. Schneider). Le jet volontaire de vin par terre lors du *kottabos* pouvait signifier la rupture entre les éromènes et l'éraste qui accède au mariage (Sergent, *op. cit.*, p. 123).

78. Cf. Rouveret, *op. cit.* (note 67), p. 104.

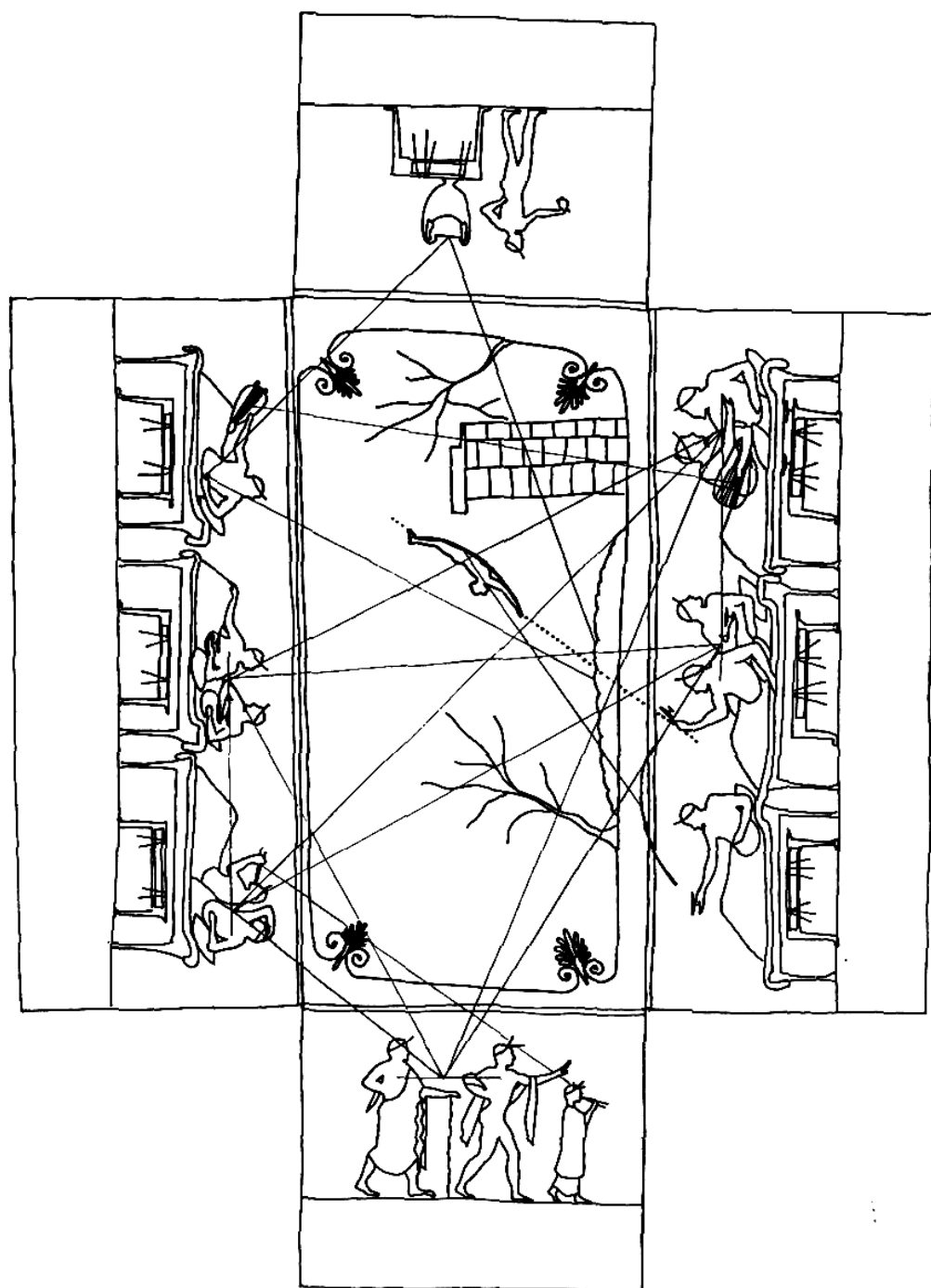


Fig. 1. — Schéma des correspondances entre les plaques

Ainsi, les scènes peintes autour de lui, tissant un faisceau de correspondances sémantiques et visuelles mises en relation avec son corps, lui présentent sa propre mort comme une étape vers une nouvelle vie, supérieure, divine, immortelle et bienheureuse.

Rue Saint-Vincent, 40
B – 4020 Liège
Belgique