

Aurélie Damet

« L'infamille ». Les violences familiales sur la céramique classique entre monstration et occultation

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Aurélie Damet, « « L'infamille ». Les violences familiales sur la céramique classique entre monstration et occultation », *Images Re-vues* [En ligne], 9 | 2011, mis en ligne le 23 novembre 2011, consulté le 06 octobre 2012.
URL : <http://imagesrevues.revues.org/1606>

Éditeur :

<http://imagesrevues.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://imagesrevues.revues.org/1606>

Document généré automatiquement le 06 octobre 2012.

Tous droits réservés

Aurélie Damet

« L'infamille ». Les violences familiales sur la céramique classique entre monstration et occultation

- 1 Le *pinax* du Louvre¹ (Fig. 1), sur lequel se déroule une scène funéraire d'exposition du mort, dite *prothèsis*, pourrait laisser penser que l'imagerie grecque classique présente des scènes de familles facilement repérables. En effet, chaque personnage, sur cette plaque, est désigné en fonction de son lien de parenté avec le défunt allongé. On y trouve ainsi les termes *meter* (mère), *pater* (père), *adelphè* (sœur), *adelphos* (frère), *thethe* (grand-mère), *thetis* (tante), *thetis prospater* (tante paternelle).

Fig. 1



Dessin réalisé par F. Lissarrague d'après un *pinax* attique à figures noires
Paris, Musée du Louvre MNB 905, ABFV, fig. 265, peintre de Sappho, vers 500-480 av. J.-C., P. Schmitt (dir.) *Histoire des femmes*, tome 1., Paris, p. 187

- 2 Mais la figuration si précise de ce système de parenté endeuillé est bien une exception : la quotidienneté iconographique est difficilement désignable comme relevant du « familial ». Dans un article consacré à la figuration de l'*oikos* (la maisonnée) sur les vases attiques à figures rouges, R. Sutton rappelait ainsi la difficulté de reconnaître les scènes de famille². N. Massar, étudiant le même motif, insistait, quant à elle, sur la rareté même de ce type de figuration³. Malgré ces réserves, plusieurs éléments pourraient être retenus afin de désigner une représentation comme celle d'une famille nucléaire, parents et enfants, époux et épouse⁴. Les fréquentes scènes de départ de guerrier⁵, où l'homme est au cœur de l'image, peuvent être assimilées à des scènes familiales. Mais il est toujours difficile de savoir quel lien précis unit l'homme et la femme alors présente : cette dernière peut être tant l'épouse que la mère et il n'est guère possible de trancher en l'absence d'indice onomastique ou mythologique⁶. Un deuxième type de scène familiale pourrait être celui des scènes d'intérieur, où les femmes s'affairent à des tâches domestiques, sous l'œil passif de leur époux⁷. On pourrait y ajouter toute scène se déroulant dans un décor domestique, où meubles et éléments architecturaux renvoient à l'intérieur d'un *oikos*. Enfin, les scènes relevant des rites du *gamos* (cérémonie de mariage) ou des funérailles peuvent aussi figurer une interaction entre des personnages liés par l'alliance ou la consanguinité⁸. Mais, pour R. Sutton, qui examine et nuance chaque type pré-cité⁹, seule la présence de jeunes enfants serait finalement un critère valable pour contextualiser une scène « en famille » ; en effet, l'enfant est le symbole de la finalité conjugale et la raison d'être d'un *oikos* grec¹⁰.

- 3 Certaines scènes mythologiques, sans inscription nominative, peuvent recréer la parenté, par identification à un épisode, mythique ou tragique¹¹. On sait la prudence qu'il faut adopter, en voulant à tout prix rechercher une identification tragique sur les vases¹². Il existe de nombreuses scènes de violence anonymes qui ne renvoient pas forcément à un mythe ou une tragédie en particulier¹³. J.-M. Moret rappelle que, pour certains motifs, c'est la poésie qui a emprunté à l'art¹⁴. Mais il faut préciser que la tragédie attique a concentré ses *scenarii* sur des *oikoi* en souffrance, où les membres d'une même famille s'autodétruisent, parfois dans la violence la plus extrême, les pères mangeant leurs enfants, les enfants abattant leurs géniteurs, les mères égorgeant leurs fils. S'interroger sur la représentation de la parenté dans les images classiques permet de revenir sur le cas précis de cette « *philia* pervertie » qui a déjà beaucoup inspiré les dramaturges. Il s'agit alors d'analyser l'importance du motif de la violence familiale dans les thématiques figurées par les peintres.
- 4 Notons dès à présent que certaines scènes conflictuelles présentent des correspondances avec des scènes typiques et courantes, comme les scènes de départ à la guerre ou d'intérieur, ponctuant notamment l'illustration du mythe d'Amphiaraios, Alcméon et Eriphyle. Certaines scènes, au contraire, présentent des situations tellement extraordinaires qu'elles ne peuvent que correspondre à un épisode mythologique. Ainsi, la présence d'une femme et d'un enfant dans un coffre (Fig. 2), image plutôt insolite, renvoie à un des épisodes du mythe de Persée, à savoir la décision de son grand-père d'éliminer sa fille et son petit-fils en les faisant jeter à la mer¹⁵.

Fig. 2

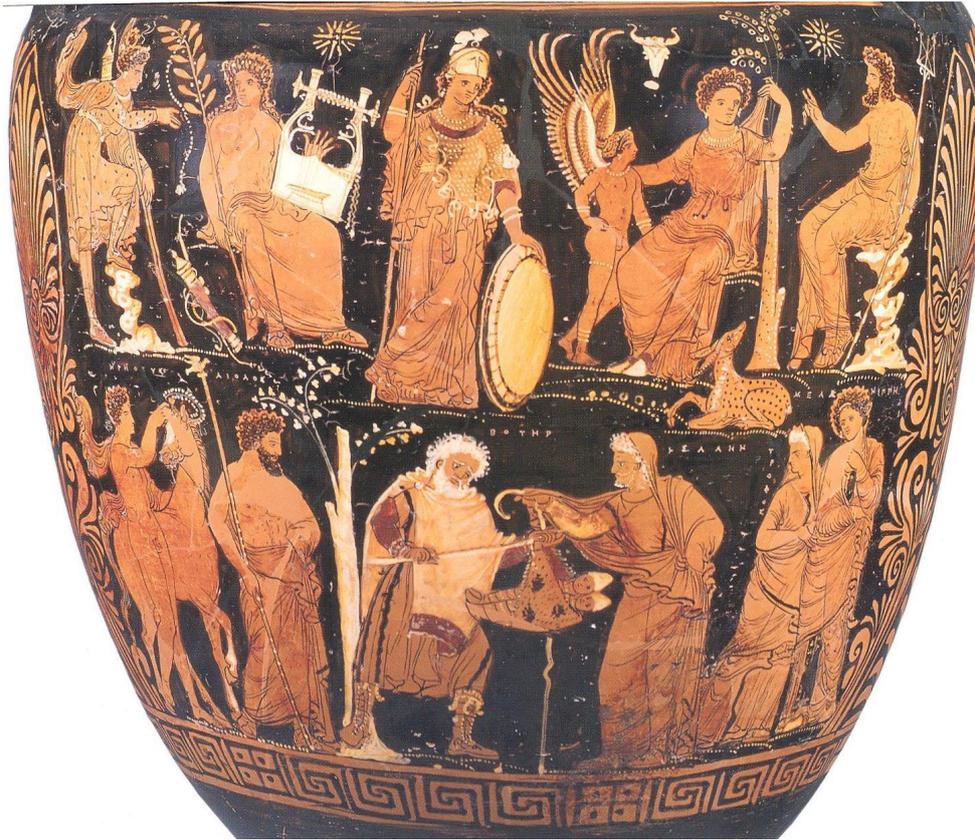


Hydrie attique à figures rouges

Boston, Musée des Beaux-Arts 03 792, ARV² 1076.13, Peintre de Danaé, vers 450-440 av. J.-C. <http://www.mfa.org>

- 5 Il s'agit finalement d'une scène d'exposition, comme la mythologie grecque en connaît de nombreuses, où la violence familiale ne s'exprime pas directement par un geste ostensiblement agressif mais réside dans l'abandon et la finalité meurtrière de l'acte. Un cratère apulien présente aussi une scène intrigante (Fig. 3), où un berger tient à la main deux jumeaux emmaillotés, un petit bonnet blanc sur la tête. Suivant O. Taplin, on pourrait relier ce vase aux pièces d'Euripide concernant Mélanippe, *Mélanippe la sage* et *Mélanippe captive*¹⁶, qui relatent l'histoire de cette jeune fille violée par Poséidon qui enfante deux jumeaux. Lorsque son père Aiolos l'apprend, il l'aveugle et l'enferme, et fait exposer les deux petits objets du délit.

Fig. 3



Cratère apulien à volutes, Atlanta

Carlos Museum, Emory University 1994.1, LIMC Hellen 1* ; Kretheus 1 ; Melannipe 1 ; Poseidon 194*, O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions between tragedy and greek vase-painting of the fourth century B.C.*, Los Angeles, p. 194 ; 320 av. J.-C.

- 6 Si les stèles funéraires montrent surtout la concorde et l'harmonie dans la famille¹⁷, la céramique, par les motifs mythologiques, peut ainsi célébrer l'ordre de l'*oikos* comme ses déchirements latents. Comment les peintres ont-ils figuré le conflit dans la parenté ? Quels épisodes ont-ils retenu, dans le vaste champ mortifère des mythes reposant sur la violence intrafamiliale ?
- 7 Tout comme la société classique athénienne a oscillé entre monstration stigmatisante et dissimulation des violences familiales¹⁸, les peintres ont aussi hésité entre la figuration directe de l'horreur et la représentation subtile de la haine dans l'*oikos*.

L'*oikos* meurtri d'Amphiaraos : suggestivité de la violence

- 8 L'iconographie céramique consacrée au mythe d'Alcméon est un bon exemple de l'option non sanglante des violences familiales¹⁹. Alcméon, fils d'Amphiaraos, est, avec Œdipe, la figure parenticide la plus célèbre de la mythologie grecque. Le destin de son *oikos* est mis en péril par la trahison d'Eryphile, la femme d'Amphiaraos, qui envoie son époux au combat, corrompue par le collier d'Harmonie offert par Polynice. Le fils d'Œdipe espérait ainsi que l'épouse d'Amphiaraos le convainque de participer à la reconquête du trône thébain, occupé par Étéocle. Devin, Amphiaraos sait que s'il va au combat, il mourra. Au moment de partir, il demande à son fils de le venger et fait d'Alcméon cette figure récurrente de la culture grecque classique, l'*alastor*, le fils vengeur. Alcméon tuera bien sa mère, honorant ainsi la mémoire et l'honneur paternels. Ce mythe a donné lieu à plusieurs représentations. En dehors de la scène du collier²⁰, qui campe Polynice et Eriphyle, la scène bien connue de l'allaitement du petit Alcméon recèle les éléments de la tragédie familiale (Fig. 4).

Fig. 4



Hydrie à figures rouges

Berlin, Antikensammlung F 2395, LIMC Amphiaraos 27, O. Cavalier (dir.), *Silence et fureur. La femme et le mariage en Grèce*, Avignon, p.181, vers 440 av. J.-C.

- 9 Peindre une mère donnant le sein est déjà un motif exceptionnel car les Athéniens n'appréciaient guère la représentation de l'allaitement maternel²¹. Reprenant la tradition des scènes paisibles d'intérieur, où l'homme, passif et excentré, regarde son épouse assise s'adonner à une tâche féminine, à l'instar du tissage, le peintre a d'abord nommé les personnages. Dès lors, la scène représente bien une famille illustre, celle d'Amphiaraos, appuyé sur son bâton²², à gauche, et d'Eriphyle, son épouse, allaitant le petit Alcméon, sous le regard d'une tierce personne adulte, la nourrice. Cette scène d'intérieur présente en fait les éléments de la violence future. Amphiaraos regarde son épouse nourrissant celui qui le vengera. La mère nourricière, ironie du sort, fortifie de son lait son propre meurtrier. Le peintre, en ajoutant deux coqs prêts à s'affronter²³, appose ici le symbole de la *stasis*, la guerre intestine, celle qui s'est abattue sur la cité thébaine déchirée par l'ambition des fils d'Œdipe, Polynice et Étéocle. Ces deux coqs sont autant le rappel de la cause de la destruction de l'*oikos* d'Amphiaraos, perturbé par l'ingérence de Polynice, que la figuration de l'agressivité entre proches parents, agressivité familiale qui concerne autant les rejetons d'Œdipe que la maisonnée d'Amphiaraos.

- 10 Un autre épisode a retenu les peintres : le départ d'Amphiaraios. Sur un vase (Fig. 5), une scène banale de départ d'hoplite contient quelques éléments intrigants.

Fig. 5



Stamnos attique à figures rouge
Londres, Catalogue Christie's du 28 avril 1993, p. 57 et 59, vers 450-440 av. J.-C.,

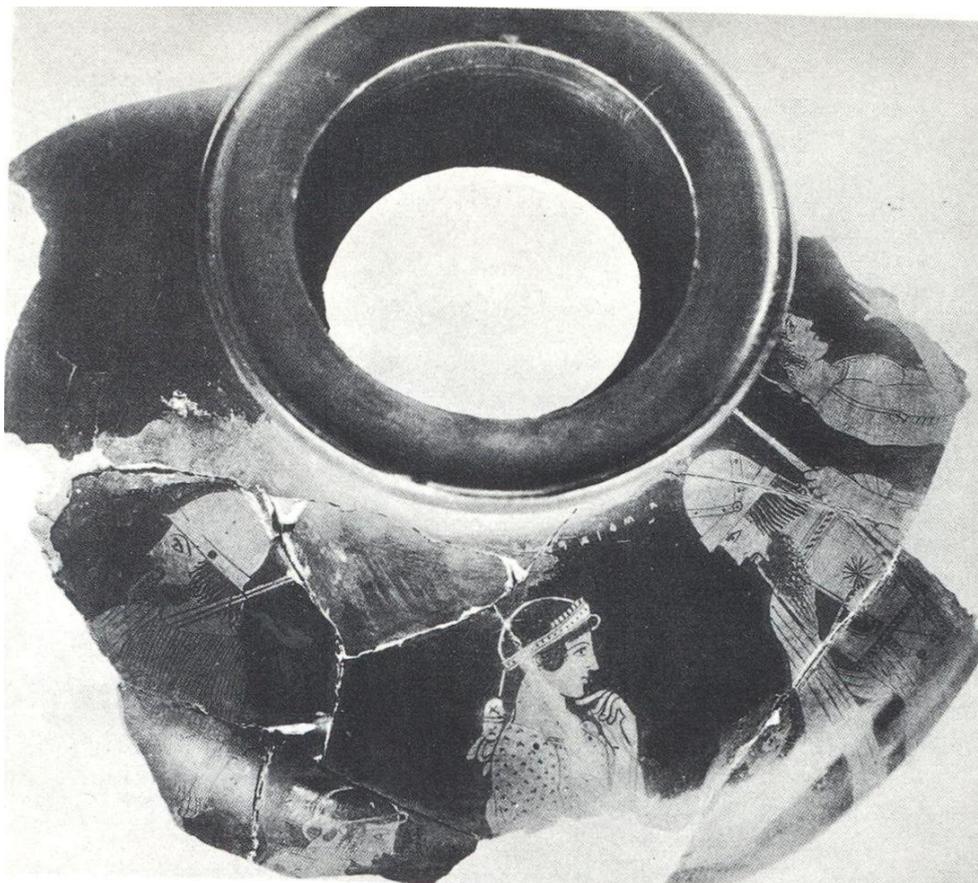
Fig. 5 (détail)



Détail de la figure 5.

- 11 Une femme, à gauche, tient son voile à la main, cachant un collier autour de son cou. Un petit enfant s'agrippe au bras d'un homme prêt à aller au combat. Le désespoir de l'enfant que laisse entendre cette étreinte, l'air anxieux de la femme derrière un tissu, autant d'attitudes qui pourraient être celles d'une Eriphyle cachant le remords ou l'effroi de son forfait uxoricide derrière son voile d'épouse-traître et celle d'un Alcéméon déjà conscient de la mort prochaine de son père. Là encore, ce sont de petits éléments qui, dans les scènes de départ censées être des moments rituels d'expression de *philia* entre époux, isolent ce vase, où l'adieu est entaché de la trahison de l'épouse et de la tristesse d'un enfant, qui bientôt transformera son chagrin en haine matricide.
- 12 Une autre scène de départ (Fig. 6 et 6bis), représentée sur une hydrie fragmentaire, montre une scène de « *dexiôsis* sournoise »²⁴, sur laquelle Amphiaraios (nommé) tend la main à sa femme.

Fig. 6



Kalpis fragmentaire

Saint-Pétersbourg, Ermitage 1845, ARV2 605.64, T. Webster, *Der Niobidenmaler*, "L'Erma" di Bretschneider, planche 9a.

Fig. 6 bis



Autre vue

- 13 Il s'agit là encore de la réutilisation d'un motif fréquent, la poignée de main au départ de l'hoplite, mais chargé ici d'éléments tragiques latents, la femme saluant un époux qu'elle

a elle-même envoyé à la mort. Elle porte d'ailleurs là encore la main à son visage, geste de remords possible ou, en tout cas, manifestation psychologique devant son acte meurtrier. Derrière elle, un petit enfant (Fig. 6), sûrement Alcéméon, assiste au départ sans retour de son père, auquel il succèdera et qu'il vengera bientôt.

- 14 Cette vengeance est iconographiquement entérinée par un autre vase (Fig. 7), où Amphiaraos tend à Alcéméon l'épée du châtement.

Fig. 7



Cratère en cloche à figures rouges attique
Syrakus 18421, CVA Siracusa I III I Taf. 17 831, vers 440 av. J.-C.

- 15 Le peintre ici contourne les codes de la scène de départ, car ce sont normalement les femmes qui tendent les armes à l'homme-hoplite²⁵. Continuité de la descendance et honneur paternel sont bien au cœur de la relation père/fils dans la société grecque.
- 16 N. Massar remarque « un rendu sentimental qui correspond à un changement de mentalité de l'époque et s'intègre dans l'évolution globale de l'imagerie : dans des séries qui, en figure noire ou au début de la figure rouge, sont représentées sans aucune émotion, s'immiscent, au cours du v^e siècle, des gestes et des regards affectueux »²⁶. Il pourrait peut-être y avoir ici une influence du genre et du rite théâtral attique, qui met en scène annuellement les sentiments familiaux, haine comme amour, et qui crée des situations psychologiques extrêmes où les affects sont exacerbés.
- 17 Ces scènes jouent ainsi sur la connivence entre le peintre et les usagers du vase, complicité de savoir qui repose sur un partage commun des mythes. L'artiste et les destinataires connaissent et reconnaissent les éléments qui transforment des scènes familiales typiques et traditionnelles en instants tragiques de chaos familial, ici juste suggérés.

De la non-figuration des matricides et des parricides

- 18 La représentation du matricide d'Alcéméon n'a, pour l'instant, pas été repérée avec certitude sur un vase quelconque²⁷. Cette absence rejoint celle du meurtre de Laïos par Œdipe. Autant l'épisode de la sphinx a connu une grande popularité iconographique, autant le geste parricide n'aurait été représenté qu'une seule fois, dans l'état actuel des connaissances²⁸. Ainsi que le souligne J.-M. Moret, « le meurtre de Laïos, le mariage avec Jocaste, ont été pour les poètes, particulièrement les poètes tragiques, une source inépuisable de méditation sur la destinée humaine et le pouvoir inéluctable de la malédiction. L'imagerie offre un tableau bien différent »²⁹. Il y a là un embarras probable des artistes, rechignant à figurer des scènes si terribles, où les enfants mettent à mort leurs parents. Notons, par ailleurs, que le mythe d'Œdipe

rappelle l'importance du lien biologique dans la définition de la parenté. En abandonnant Œdipe à la naissance, Laïos se décharge de toute paternité sociale, celle-là même qui est reconnue par la société grecque, pour que l'enfant devienne citoyen et puisse hériter des biens de son père. Or, c'est en assassinant un homme qui n'a effectué aucun des rites de reconnaissance créant la filiation qu'Œdipe, parricide, enclenche une abominable souillure. En figurant, même une fois, Laïos tué par Œdipe, l'iconographie entérine ce constat de l'irréductibilité du lien naturel et biologique entre le père et le fils, en dehors de tout rite social de reconnaissance.

- 19 Si l'on se tourne un moment vers le mythe atride, la figuration du matricide d'Oreste, autre fils vengeur assassinant sa génitrice sous les injonctions apolliniennes, est aussi très rare. Alors que la mort d'Égisthe a connu une large diffusion à la fin du VI^e et au début du V^e siècles, scène où l'usurpateur est détrôné par Oreste, l'héritier légitime du trône³⁰, symbolique davantage politique que familial, la mort de Clytemnestre pourrait être figurée sur une amphore paestanne à col, seule représentation connue de ce moment (Fig. 8).

Fig. 8



Amphore à col à figures rouges paestanne

Malibu, J. Paul Getty Museum 80.AE.155.1 H 5739, LIMC Klytaimestra 31*, Peintre de Würzburg, O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions between tragedy and greek vase-painting of the fourth century B.C.*, Los Angeles, p. 57. vers 330 av. J.-C.

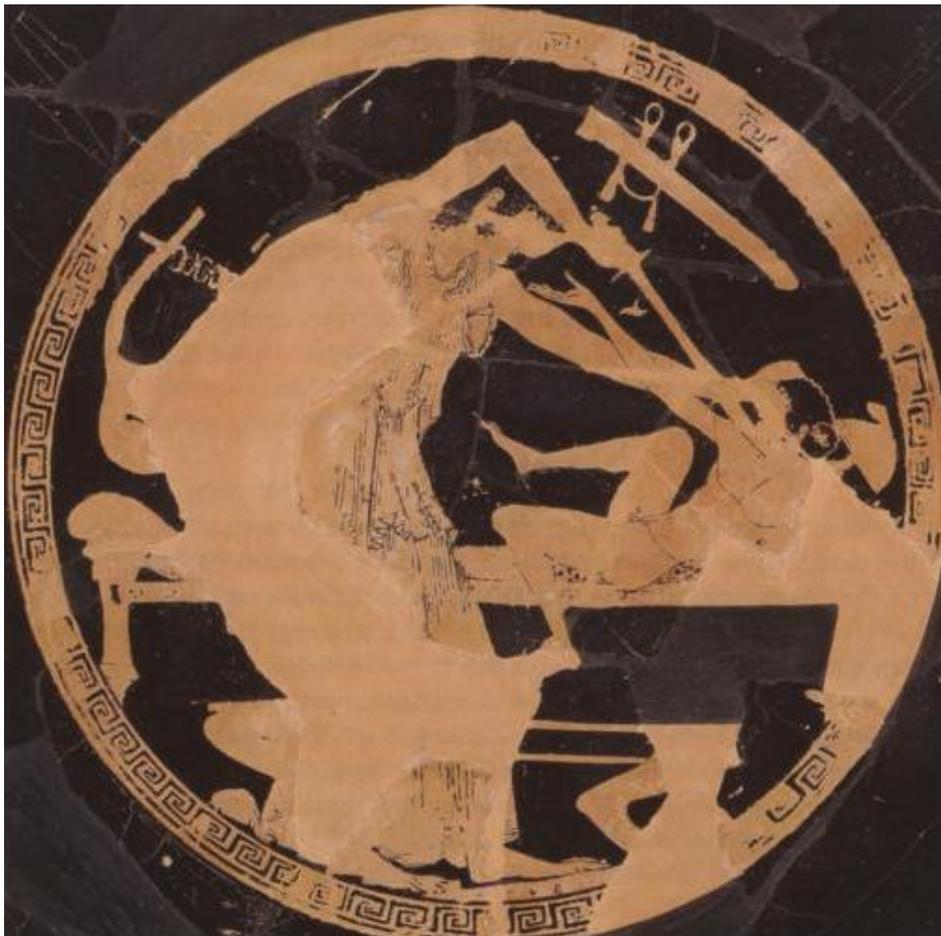
- 20 Découvrant son sein, symbole maternel et nourricier, Clytemnestre tente d'amadouer son fils bientôt matricide³¹, en lui rappelant cette *philia* du corps et du sang. Le lien filial et maternel est ici signifié par cette poitrine dénudée³². La ressemblance des deux chevelures pourrait aussi

figurer parmi les signes de parenté entre les deux personnages. La présence d'une Erynie, ornée de serpents sur ses poignets et sa tête, rappelle encore la culpabilité d'Oreste.

Le mythe de Térée : violence démonstrative des épouses-mères

- 21 Autant la violence exercée par les enfants sur leurs parents a rencontré, quantitativement parlant, un faible écho iconographique, autant la violence exercée contre leur progéniture par des parents, plus ou moins conscients de leurs actes, est une thématique fréquente sur les vases. Si le *Térée* de Sophocle demeure pour l'instant une pièce perdue, l'histoire de Philomèle et Procnè a bénéficié d'une popularité picturale qui permet aujourd'hui de saisir certains épisodes du mythe. Ce dernier relate comment un époux, Térée, viole la sœur de sa femme, lui coupe la langue afin de la faire taire, et finit par ingurgiter les membres cuisinés de son fils, Itys, au cours d'un repas vengeur concocté par les deux sœurs, Philomèle et Procnè³³. Cette histoire a inspiré les artistes qui ont mis en images trois épisodes de cette saga sanglante : le meurtre d'Itys par une ou deux des femmes, le repas funeste et la poursuite finale, au cours de laquelle Térée tente de mettre à mort les deux meurtrières. L. Chazalon, dans une étude consacrée à ce mythe dans les images attiques, retient huit vases³⁴, utilisés avant tout pour le service du vin, lié donc à un contexte festif (!), symposiaque et masculin.
- 22 Pour montrer ces proches parents unis par les liens du sang, du mariage, mais aussi de la mort, les peintres ont utilisé deux méthodes figuratives. Le meurtre d'Itys est au cœur de plusieurs coupes de banquet où l'enfant, tantôt se débattant sur un lit de banquet (Fig. 9), tantôt immobile entre les mains de sa meurtrière (Fig. 10), est menacé directement par sa génitrice.

Fig. 9



Coupe attique à figures rouges

Munich, Antikenslg 2638.9191, ARV² 456, 1, 1654, Peintre de Magnocourt (Beazley), Euphronios (Harrison), R. Wünsche (éd.), *Starke Frauen*, Munich, p. 286, 19.12a vers 490-480 av. J.-C.

Fig. 10



Coupe attique à figures rouges

Paris, Louvre G 147, ARV² 472/211, Macron, vers 490-480 av. J.-C.

- 23 Sur ces représentations, les liens de *philia* entre mère et fils laissent la place à des gestes criminels. L'enfant est transformé non seulement en animal de sacrifice, la gorge pointée par l'épée (Fig. 9) ou le corps en position de *sparagmos* (Fig. 10), mais aussi en ennemi, la mère tenant sa victime par la tête (Fig. 9), opérant ainsi une « saisie par les cheveux », qui annonce traditionnellement la mise à mort d'un ennemi³⁵. Si l'horreur de l'acte infanticide est montrée dans toute son intensité, insistant sur la mère meurtrière avilissant le lien maternel en lien mortifère, sacrificiel et ennemi, la scène du banquet cannibale, où c'est le père qui mange l'enfant pour avoir violé sa belle-sœur, présente une violence plus subtile.
- 24 Il faut voir, sous la couche du père banqueteur (Fig. 11), dépassant d'un coffre rappelant le milieu conjugal et féminin, cette petite jambe d'enfant, indice reliant cette scène à l'horreur tecnophage. On remarquera la position identique et parallèle de la jambe du père et du fils, le membre de l'enfant étant une réplique inerte, macabre et réduite de celle de son géniteur. Térée s'empare d'une épée et s'apprête à poursuivre les deux femmes coupables, qui s'enfuient.

Fig. 11



Cratère à figures rouges

Rome, Villa Giulia 3579, CVA It. 2, VG 2, pl. 1, photothèque ANHIMA, vers 480 av. J.-C.

- 25 La violence familiale est ainsi montrée sous deux aspects très différents : tout juste suggérée par un élément livrant la clé de compréhension globale de l'image et exhibée par la violence du fer ou du *sparagmos* qui menacent tous deux l'enfant. Le viol de Philomèle par son beau-frère et la mutilation de celle-ci ne font pas partie des scènes retenues par les peintres. La violence et la responsabilité des femmes sont mises en avant par le choix des séquences, Térée apparaissant comme une victime des machinations filicides de sa femme et de sa belle-sœur. Hormis le repas de Térée, il n'y pas de trace du festin de Thyeste, de la mise au chaudron de Pélopes et du repas de Lykaon dans la céramique³⁶ : aucune cuisine d'enfant perpétrée par un homme n'est ainsi dépeinte.

Médée, l'infanticide consciente

- 26 Les scènes d'infanticides, où la mère considère son enfant comme un ennemi, sont aussi au cœur de l'iconographie de Médée. Ce n'est qu'après la représentation de la pièce d'Euripide, jouée en 431 av. J.-C., que la Médée infanticide devient un thème populaire chez les peintres, preuve ici de l'influence du théâtre sur certains choix picturaux. La magicienne colchidienne, cumul d'altérité, femme, barbare et manieuse de poison, est particulièrement prisée d'une série italiote. Si la céramique attique est connue pour son exportation à usages divers, ce n'est pas le cas de la céramique italiote : pourquoi de telles représentations sanglantes se trouvent sur des supports destinés avant tout à un usage funéraire demeure une question irrésolue³⁷. Il est sûr que les peintres de Grande-Grèce ont apprécié le mythe de Médée et l'épisode infanticide a retenu l'attention des artistes et des artisans, au détriment de celui des Argonautes ou des Péliades³⁸. On dénombre un nombre conséquent de vases consacrés au forfait infanticide de Médée, qui frappent par la violence d'exécution. Médée est tantôt représentée agrippant son fils et lui plongeant un glaive dans l'aisselle (Fig. 12), le sang jaillissant de la blessure du petit enfant.

Fig. 12



Amphore à col à figures rouges campanienne

Paris, Musée du Louvre K300, Peintre d'Ixion, O. Cavalier (dir.). *Silence et fureur. La femme et le mariage en Grèce*, Musée Calvet, Avignon, p. 329, vers 340-330 av. J.-C.

- 27 J. M. Moret précise que « le motif de la saisie par les cheveux est attesté sur toutes les images où Médée est en train de massacrer ses enfants »³⁹. Il ne s'agit pas là d'un élément littéraire, car le texte tragique ne décrit pas cette prise par les cheveux. Médée est aussi représentée, triomphante, au centre d'un nimbe rayonnant sur un cratère (Fig. 13), sur un char tiré par des dragons, tandis que les deux corps égorgés de ses enfants gisent, victimes inertes et humaines, sur un autel, élément, là encore, absent de la pièce d'Euripide⁴⁰.

Fig. 13



Cratère en calice à figures rouges lucanien

Cleveland, Musée d'art 1991.1, Peintre de Policoro, O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions between tragedy and greek vase-painting of the fourth century B.C.*, Los Angeles, p. 122, vers 400 av. J.-C.

- 28 L'autel et le sacrifice sont aussi au cœur d'un cratère à volutes (Fig. 14), où Médée, lame à la main, maintient son fils par les cheveux, debout sur un *bomos* (autel).

Fig. 14



Détail d'un cratère à volutes à figures rouges apulien

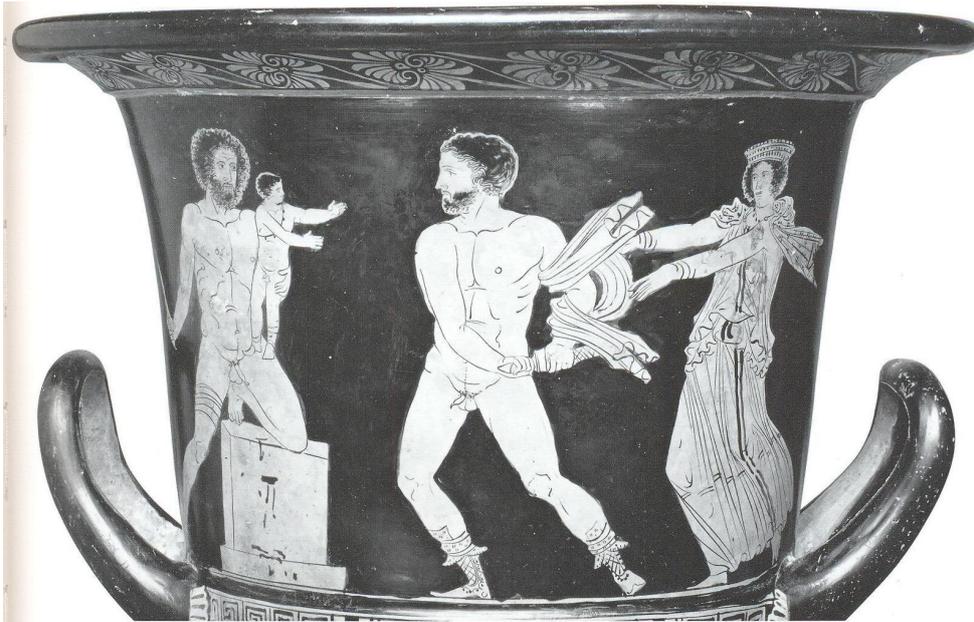
Münich, Antiken Sammlung und Glyptothek 3296, Peintre de Darius, O. Cavalier (dir.). *Silence et fureur. La femme et le mariage en Grèce*, Musée Calvet, Avignon, p. 325, vers 330 av. J.-C.

- 29 La thématique sacrificielle est détournée : la victime est un enfant, le bourreau une femme, là où le sacrifice demande bête et homme. La mère n'est plus le lien à la vie, elle donne la mort.

Le cratère de la mauvaise épouse/mère ?

- 30 Le cratère représentant une Médée infanticide et triomphante (Fig. 13), sur son char ailé, se distingue par la présence, sur l'autre face, d'une autre scène mythologique, accumulation rare dans l'iconographie connue. La deuxième scène est celle de la prise d'otage d'Oreste par Télèphe (Fig. 15).

Fig. 15



Cratère en calice à figures rouges lucanien

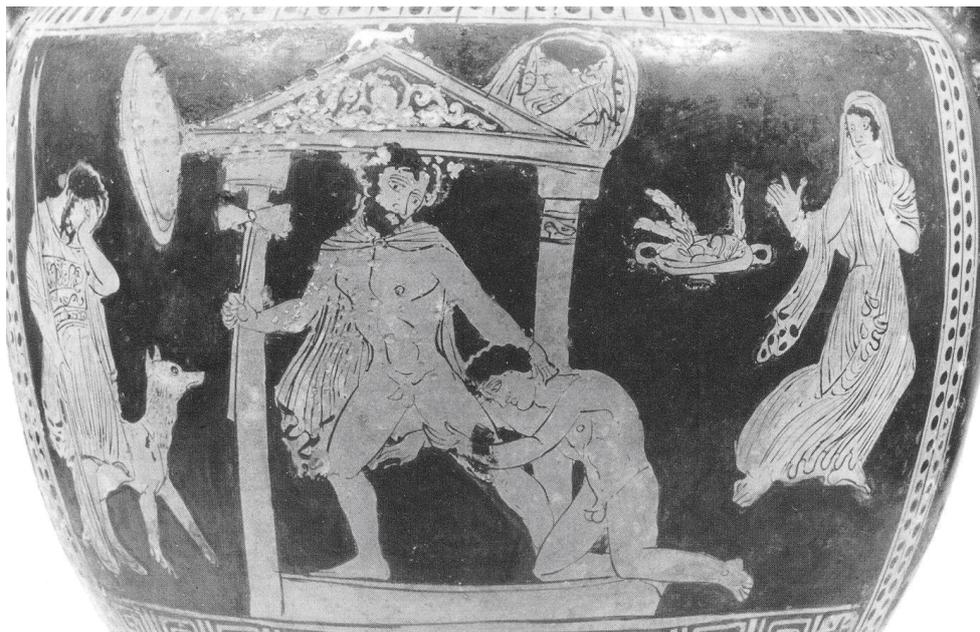
Cleveland, Musée d'art 1991.1, Peintre de Policoro, O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions between tragedy and greek vase-painting of the fourth century B.C.*, Los Angeles, p. 207, vers 400 av. J.-C.

- 31 Télèphe, sur les conseils de Clytemnestre, s'empare du petit garçon, afin de contraindre Agamemnon de le soigner avec la lance d'Achille⁴¹. On voit ainsi Agamemnon se lançant vers Télèphe, afin de sauver son fils, et Clytemnestre, à sa droite. Même si cette dernière n'est pas au cœur de la représentation, c'est bien elle qui est à l'origine de cette scène. Mauvaise mère, elle a livré son enfant à Télèphe, tentant peut-être ainsi de se venger d'Agamemnon, lui-même coupable d'avoir sacrifié Iphigénie. Selon L. Séchan ou F. Jouan, Iphigénie serait déjà morte⁴², auquel cas Clytemnestre se vengerait, ou Iphigénie serait en sursis⁴³, et la reine tente d'opérer un chantage sur son mari. Les deux faces de ce cratère présentent autant la figure de la mauvaise mère que celle de la mauvaise épouse. Dans les deux cas, les enfants sont utilisés et instrumentalisés par la femme pour atteindre l'homme-époux, Jason et Agamemnon. Médée et Clytemnestre agissent consciemment et leur geste agressif envers leur enfant, même désespéré, est un acte assumé. Cela les différencie d'une autre série de parents meurtriers, ceux qui, frappés de folie, s'en prennent involontairement et mortellement à leur progéniture.

La *mania* infanticide

- 32 Une autre thématique, liée à la destruction des liens familiaux, est en effet exploitée par les peintres : il s'agit de la *mania* infanticide ou « ménadisme noir ». La folie qui frappe certains héros et héroïnes est liée au dieu Dionysos, désigné par R. Seaford comme le « destroyer of the household »⁴⁴. La *mania* bacchique et infanticide atteint notamment Lycurgue, roi des Edoniens, châtié par Dionysos qui le punit d'avoir refusé son culte. Dans sa folie, Lycurgue abat son fils Dryas et/ou son épouse. Ce massacre intrafamilial a inspiré les artistes, particulièrement de Grande-Grèce, et le *LIMC* recense au moins neuf figurations assurées et huit scènes potentiellement reliées au mythe du roi édonien. Un cratère apulien (Fig. 16) présente Lycurgue la hache à la main, tenant son fils à terre, suppliant, par le cou. Il se pourrait que la figure présente sur le toit du portique soit une apparition de Lyssa, la déesse-folie⁴⁵.

Fig. 16



Cratère à colonnettes à figures rouges apulien

Ruvo, Musée Jatta 36955 (n.i.32), Peintre de Boston, O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions between tragedy and greek vase-painting of the fourth century B.C.*, Los Angeles, p. 69, vers 350 av. J.-C.

- 33 Sur un autre cratère apulien (Fig. 17), Lycurgue menace une femme à terre, la tenant par les cheveux, tandis que le corps sans vie de Dryas est emporté par deux personnages. Lyssa, ailée, « représentante de Dionysos »⁴⁶, assiste au massacre intrafamilial.

Fig. 17



Cratère en calice à figures rouges apulien

Londres, British Museum F271, RVAp I, p. 415, n.°5, Peintre de Lycurgue, O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions between tragedy and greek vase-painting of the fourth century B.C.*, Los Angeles, p. 71, vers 350 av. J.-C.

- 34 Sur une hydrie attique (Fig. 18), c'est explicitement Dionysos qui est représenté en train d'interposer un pied de vigne entre Lycurgue et Dryas, réfugié sur un autel et tendant les bras vers son père, dans un geste vain de reconnaissance filiale et de supplication⁴⁷ : symbole dionysiaque par excellence, ce cep de vigne est ce que Lycurgue pense élaguer dans sa folie alors qu'il abat sa descendance. Le lien de reconnaissance entre le père et le fils est ici mortellement brouillé par la présence dionysiaque.

Fig. 18



Détail d'une hydrie attique à figures rouges

Cracovie, Musée National 1225, Peintre de Nausicaa, photothèque ANHIMA, troisième quart du V^e siècle av. J.-C.

- 35 Si l'on revient brièvement à la coupe représentant Philomèle, Procnè et Itys (Fig. 10), deux éléments peuvent rappeler le contexte dionysiaque. En premier lieu, la posture d'Itys, qui semble être destinée à un *sparagmos* infanticide, où il remplace les animaux sauvages que les ménades déchiraient rituellement au cours de leurs séances de transe bacchique. Puis, la chevelure de la femme tenant Itys, défaite, peut là aussi rappeler l'allure des ménades⁴⁸.
- 36 Héraclès bénéficie de la représentation d'une paternité positive et de nombreux vases le figurent recevant Hyllós des bras de son épouse⁴⁹. Mais le héros dorien est aussi une victime de Lyssa, déesse-folie : les artistes ont retenu le massacre dont il est coupable, assassinant femme et enfant. Sur un cratère paestan (Fig. 19), Héraclès est ainsi figuré, portant un petit enfant dans ses bras, qui tente, en lui touchant la barbe, de recréer ce lien père/fils qui devrait l'empêcher d'accomplir le pire des actes, l'infanticide.

Fig. 19

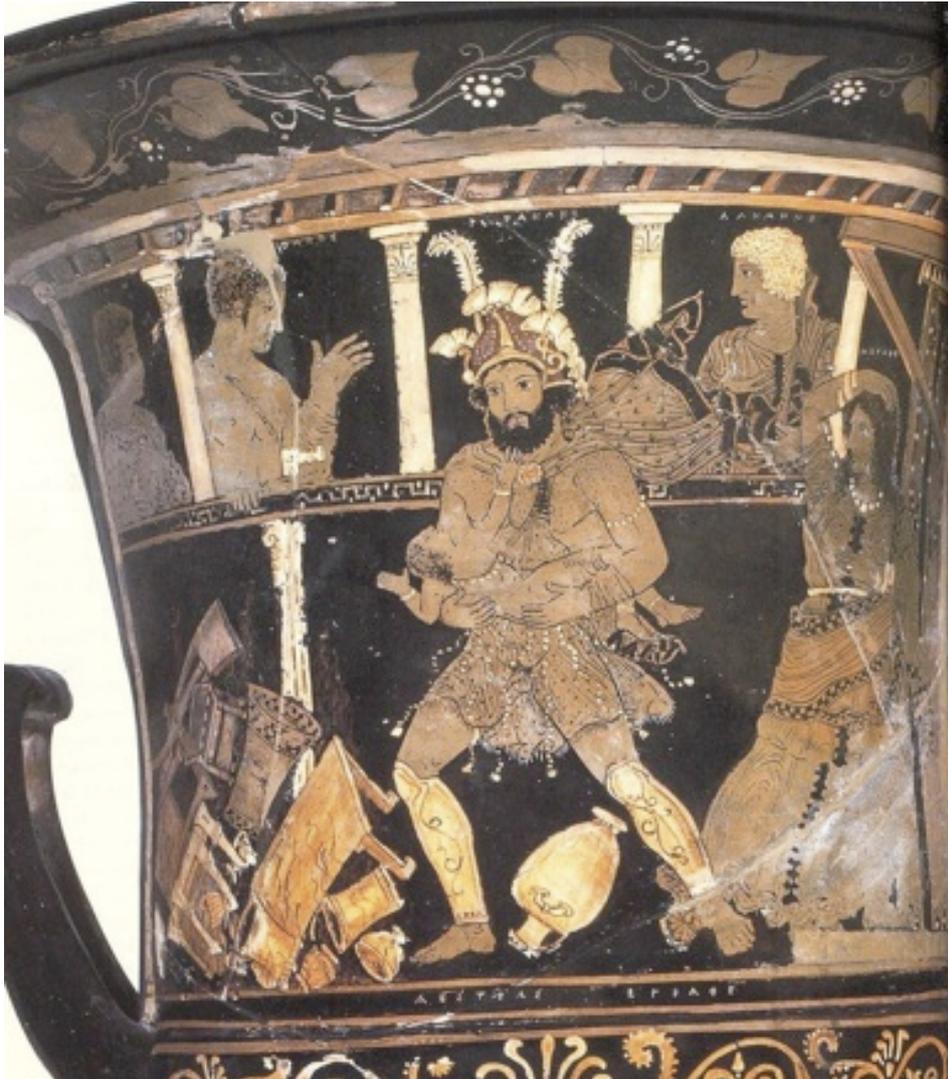


Figure 19. Cratère en calice à figures rouges paestan

Madrid, Museo Arqueologico Nacional 11094 (L369), signé par Astéas, O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions between tragedy and greek vase-painting of the fourth century B.C.*, Los Angeles, p. 145-146, vers 350 av. J.-C.

- 37 Les personnages sont nommés et Mégare, l'épouse d'Héraclès, s'enfuit par la droite, montrant de son bras plié sur sa tête un geste d'effroi. La présence de Dionysos pourrait être doublement suggérée : il s'agit d'un cratère, récipient où l'on mélangeait l'eau et le vin, et le col du vase est décoré de feuilles de vignes.
- 38 Afin de clore ce panorama sélectif de la figuration des violences familiales, le cas de Penthée mérite un détour. Si la Médée picturale et son geste infanticide ont un lien avec la tragédie, même si les peintres s'en affranchissent en partie, les représentations du mythe de Penthée semblent se dissocier de l'influence théâtrale⁵⁰. En effet, une série de vases montrant l'affreux *sparagmos* du roi thébain date de 520-480 av. J.-C, bien avant la représentation des *Bacchantes* d'Euripide. En outre, il semblerait qu'Euripide ait innové en confiant à la mère de Penthée, Agavé, la responsabilité de l'infanticide⁵¹. De fait, les vases de cette époque ne mentionnent pas ce personnage et si le roi est bien déchiré par une troupe de femmes aux atours ménadiques, il n'y a pas encore de présence mortifère maternelle. C'est, par exemple, une certaine Galéné, qui est nommée et qui démembre le roi thébain⁵². Les commentateurs de vases créent ainsi souvent la parenté, en désignant comme Agavè toute femme déchirant un jeune adulte, dès lors que le vase est postérieur à la représentation euripidéenne. Tout peintre exécutant une scène de *sparagmos* d'un enfant par une femme, dans un contexte clair de rassemblement ménadique,

a sûrement en tête le mythe de Penthée, mais il n'est pas certain qu'il ait forcément à l'esprit la version euripidéenne, qui insiste sur le lien familial.

39 Les violences familiales sur la céramique stigmatisent avant tout deux types de conflits. D'une part, l'agressivité des parents envers leurs enfants, les pères étant déculpabilisés de leur acte par la folie ménadique, les mères étant tantôt montrées conscientes tantôt inconscientes de leur forfait. D'autre part, l'agressivité des épouses envers leurs maris, par la trahison, le meurtre ou la cuisine tecnophage. F. Lissarrague rappelle à quel point les images de la maternité sont rarissimes dans les vases⁵³. Finalement, elles se concentrent dans le cadre de la figuration des violences familiales et de la maternité pervertie, que ce soit la mère assassinée exhibant son sein, la mère allaitant bientôt tuée par son fils, la mère meurtrière égorgeant son enfant. Si les femmes et le féminin ont longtemps nourri « les silences de l'histoire », la céramique antique leur a attribué un rôle important, pas toujours très positif. Si l'on pense que les cratères et les coupes, sur lesquelles sont figurées la plupart des violences familiales présentées ici, sont utilisés avant tout dans le cadre des banquets, c'est un public masculin qui est alors visé. La finalité de ces figurations serait de rappeler aux hommes le danger que peut représenter une femme pouvant, virilement, devenir criminelle et sacrificatrice⁵⁴, si dépossédée de ses prérogatives et de son honneur de mère-épouse, le seul rôle que la société grecque consentait à lui attribuer.

Notes

1 Sur la répartition des tâches masculines et féminines dans cette scène de deuil privé et familial, voir F. LISSARRAGUE, « Femmes au figuré », dans P. SCHMITT PANTEL (dir.), *Histoire des femmes en Occident. I. L'Antiquité*, Paris, Plon, 2002 (1991), p. 230-234.

2 R. SUTTON, « Family portraits : Recognizing the « *oikos* » on Attic Red-Figure Pottery », *Hesperia Supplements*, vol. 33, 2004, p. 327-350. Voir aussi, sur les interactions entre hommes et femmes sur la céramique, *idem*, *The interaction between men and women portrayed on attic red-figure pottery*, thèse, Chapel Hill, 1981. Les vases retenus et discutés par R. Sutton sont décrits aux pages 257-260.

3 N. MASSAR, « Images de la famille sur les vases attiques à figures rouges à l'époque classique (480-430 av. J.-C.) », *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, 17, 1995, p. 27-38.

4 R. SUTTON, *op.cit.*, p. 331.

5 Sur le départ du guerrier, voir A. SHAPIRO, « Comings and goings. The iconography of departure and arrival on attic vases », *Mètis*, V, 1-2, 1990, p. 113-126.

6 F. LISSARRAGUE, *L'autre guerrier : archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris-Rome, EFR-La Découverte, 1990, p. 43-47 et « Femmes au figuré », dans P. SCHMITT PANTEL (dir.), *Histoire des femmes en Occident. I. L'Antiquité*, Paris, Plon, 2002 (1991), p. 239-240 : « Mais quel est le statut de cette femme qui arme l'hoplite ? Mère ou épouse ? L'absence de signe iconographique pour distinguer les âges ne permet pas de trancher avec certitude ».

7 N. MASSAR, *op.cit.*, p. 34-35, donne la description de trois de ces scènes typiques, où l'on retrouve l'évocation du travail de la laine, la présence de l'enfant mâle et de l'homme spectateur. Ces scènes, où l'homme admire le rôle maternel de son épouse ou ses attributions féminines, figurent sur des vases à usage féminin : pyxides, hydries, *pelikè*, *lebès gamikos*. Il s'agit de rappeler aux femmes l'ordre idéal de l'*oikos*. *A contrario*, les vases représentant des scènes de violences, où les mères-épouses sont coupables, sont à usage surtout masculin.

8 R. SUTTON, *op.cit.*, p. 330-331.

9 Par exemple, le *chous* de New York, Metropolitan Museum 37.11.19 (OAKLEY, J. and PALAGIA, O. (eds.), *Athenian Potters and Painters*, Volume II, Oxford, 2010, p. 27, Fig.1 (BD)), daté de 430 av. J.-C., sur lequel un homme se tient devant la porte d'un *oikos*, derrière laquelle se trouve une femme un peu étonnée, lampe à la main, peut certes présenter un époux accueilli de nuit par sa femme qui lui ouvre, mais il peut aussi s'agir de sa nièce, de sa sœur, voire d'une esclave. R. Sutton, *op.cit.*, p. 217, précise aussi que certaines scènes peuvent montrer des hétaires en train de tisser, auquel cas il ne s'agit plus d'une scène entre époux légitimes. On ne peut donc être catégorique sur le rapport de conjugalité entre les personnages.

10 *Ibid.*, p. 218 : « in most of the scenes considered here, then, it is child-bearing that identifies the woman as a wife and the group as a family ».

11 J.-M. MORET, *L'Ilioupersis dans la céramique italienne, les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle*, Institut Suisse de Rome, 1975, p. 271 : « L'abondance des sujets mythologiques témoigne de la large diffusion des légendes grecques dans l'Italie du IV^e et de leur connaissance précise par les peintres,

au moins dans la première moitié du siècle. Si le théâtre n'a pas été la source immédiate des imagiers, il faut admettre que le grand art a joué le rôle d'intermédiaire, la tradition figurée compensant la tradition littéraire, de plus en plus précaire au fur et à mesure qu'on avançait dans le IV^e siècle et qu'on s'éloignait des grands centres de rayonnement ».

12 O. TAPLIN, *Pots & plays : interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century B.C.*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2007.

13 A. F. LAURENS, « L'enfant entre l'épée et le chaudron. Contribution à une lecture iconographique », *DHA*, 10, 1984, p. 203-252, ici p. 206. L'auteur montre que, dans le cas des morts d'enfants, il existe toute une série de vases anonymes qui évoquent « un environnement mythique vague » qui découle « d'une volonté consciente de lier la violence à une image de guerrier primordial, antérieur à toute civilisation ».

14 J.-M. MORET, *op. cit.*, p. 260-261 : « Si Euripide apparaît comme le précurseur et, dans certains cas, comme la source des imagiers italiotes, il s'est inspiré lui-même, dans une large mesure, de l'art figuré ».

15 Le roi Akrisios apprend d'un oracle que son petit-fils le tuera. Lorsque sa fille Danaë enfante Persée qu'elle a eu de Zeus, il met la mère et l'enfant dans un coffre qu'il jette à la mer. Voir Sophocle, *Danaë*, fr. 165 : « Je ne connais pas ton épreuve ; je ne sais qu'une seule chose, si cet enfant vit, moi je meurs ».

16 F. JOUAN et H. VAN LOOY, *Euripide. Fragments*, CUF, Les Belles Lettres, Paris, t. VIII-2, p. 347-396.

17 S. HUMPHREYS, « Family tombs and tomb cult in ancient Athens. Tradition or traditionalism ? », *JHS*, 100, 1980, p. 96-126.

18 Dans la société athénienne classique, les violences familiales sont à la fois étouffées, par la pratique de l'arbitrage, par exemple, mais aussi instrumentalisées par les orateurs, qui les utilisent dans leurs plaidoyers afin de dépendre le sombre portrait de leur adversaire. Voir A. DAMET, *La Septième Porte. Réalités et représentations des violences familiales dans l'Athènes classique*, Thèse de doctorat sous la direction de P. Schmitt-Pantel, soutenue le 28 novembre 2009, Université Paris 1, à paraître aux Publications de la Sorbonne.

19 Sur le mythe d'Alcméon, voir notamment M. DELCOURT, *Oreste et Alcméon. Étude sur la projection légendaire du matricide en Grèce*, Paris, Les Belles Lettres, 1959.

20 Par exemple, Lecce, Mus. Prov. Sigismondo Castromediano 570, ARV² 629.23, 1662 ; Paris, Musée du Louvre G442, ARV² 1065.7 ; Ferrara, Museo Nazionale di Spina, 2509, ARV² 1206.4.

21 R. SUTTON, *op. cit.*, p. 345-346 ; L. BONFANTE, « Nudity as a costume in classical art », *AJA*, 93, 1989, p. 543-570, ici p. 567-569 ; *eadem*, « Nursing mothers in classical arts », dans A. O. KOLOSKI-OSTROW et C. L. LYONS (éds.), *Naked truths : women, sexuality, and gender in classical art and archeology*, New-York, 1997, p. 174-196, ici p. 174-175.

22 Sur le motif du bâton dans l'iconographie, voir S. COUVRET, « L'homme au bâton. Statique et statut dans la céramique attique », *Mètis*, 9-10, 1994-1995, p. 257-281 ; P. Brulé, « Bâtons et bâton de mâle, adulte, citoyen », dans L. BODIQU, D. FRÈRE, V. MEHL (dir.), *L'expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, PUR, 2006, p. 74-84.

23 Sur le motif des coqs, voir H. HOFFMANN, « Hahnenkampf in Athen : zur Ikonologie einer attischen Bildformel », *Revue archéologique*, 1974, 2, p. 195-220 ; F. Lissarrague, *op. cit.*, p. 250-252. Sur le lien entre le motif du coq, les violences familiales et la *stasis*, voir Eschyle, *Euménides*, v. 861 ; *Agamemnon*, v. 1671 ; *Suppliants*, v. 226 ; Aristophane, *Oiseaux*, v. 725-759 et 1341-1370 ; *Nuées*, v. 1424-1430 et N. LORAUX, *La cité divisée : l'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris, Payot, p. 31. N. Loraux rappelle que, déjà, les scholiastes aux *Euménides*, à propos du vers 861, ont remarqué que « l'oiseau est combatif et, alors que les autres oiseaux respectent leur parenté, lui seul ne l'épargne pas ».

24 L'expression est de François Lissarrague.

25 F. LISSARRAGUE, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris-Rome, La Découverte-EFR, 1990, p. 47.

26 N. MASSAR, *op. cit.*, p. 33-34.

27 Une série de vases représentant un jeune homme, glaive à la main, poursuivant une femme se réfugiant auprès d'un autel, pourrait être des figurations possibles d'Eriphyle et Alcméon. Voir notamment *LIMC* Alkmaion 11 et ARV² 804.69, ARV² 1061.154, *LIMC* Alkmaion 13 (I) et ARV² 1280.61.

28 Selon le *LIMC*, VI-1, article « Laïos », p. 186, seuls deux vases grecs de l'époque classique représenteraient l'attaque de Laïos par Œdipe, le cratère en cloche attique à figures rouges, Adria, Mus. Civ. Bc 104, *LIMC* Laïos 3 et un cratère apulien, Bâle, Coll. Cahn HC 220a-c, *LIMC* Laïos 3 bis, mais hypothétique.

29 J.-M. MORET, *Oedipe, la Sphinx et les Thébains. Essai de mythologie iconographique*, Rome, 1984, p. 2.

30 Certains voient, dans la fréquence de l'imagerie où Égisthe est assassiné, la popularité du motif des tyrannoctones (voir *Les Imagiers de l'Orestie : mille ans d'art antique autour d'un mythe grec*, Zürich, Akanthus). Il y aurait, dans le geste d'Oreste, une analogie avec le meurtre du tyran Hipparque, tué par Harmodios et Aristogiton. Le meurtre d'Agamemnon n'est, quant à lui, représenté qu'une seule fois sur

la céramique attique (Cratère à figures rouges du peintre de la docimasie, Boston, Musée des Beaux-Arts 63.1246). Clytemnestre tient une hache à double tranchant, mais c'est Égisthe qui porte le coup, tenant par les cheveux un Agamemnon prisonnier d'un tissu tissé par sa perfide épouse. Ce crime conjugal n'est pas tout à fait légitime, dans la pensée grecque : certes Agamemnon a sacrifié sa fille Iphigénie, ce qui motive en partie la colère de Clytemnestre, mais les Grecs ne considéraient pas les sacrifices d'enfants comme des homicides entraînant une quelconque souillure. Et si Agamemnon a amené sous son toit, de retour de Troie, une concubine, Cassandre, qui là encore nourrit la rancœur de Clytemnestre, la fréquentation de concubines n'était pas non plus un motif répréhensible dans la société grecque.

31 Sur la supplication dans la céramique antique, voir M. PEDRINA, *I Gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.) : per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2001.

32 ESCHYLE, *Choéphores*, v. 896-898 et Euripide, *Electre*, v. 1206-1207. Voir N. LORAUX, « *Matrem nudam* : quelques versions grecques », *L'Écrit du Temps*, 11, 1986, p. 90-102.

33 Ici, l'iconographie du mythe anticipe d'un demi-siècle son succès littéraire et tragique, les vases datant de la période 500-460 av. J.-C.

34 L. CHAZALON, « Le mythe de Térée, Procnè et Philomèle dans les images attiques », *Métis*, N. S. 1, 2003, p. 119-148. Voir aussi F. FRONTISI-DUCROUX, *L'homme-cerf et la femme-araignée : figures grecques de la métamorphose*, Paris, Gallimard, 2003.

35 J.-M. MORET, *L'Ilioupersis dans la céramique italote. Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle*, Institut suisse de Rome, 1975, tome 1, chapitre 12, « La saisie par les cheveux ».

36 P. BLOME, « Das Schreckliche im Bild », dans *Ansichten griechischer Rituale : Geburtstags-Symposium für Walter Burkert*, 1983, p. 72-95, p. 86.

37 H. CASSIMATIS, « La violence sur la céramique italote », dans J.-M. BERTRAND (dir.), *La violence dans les mondes grec et romain*, Paris, Presses de la Sorbonne, p. 39-65.

38 *Ibid.*, p. 45. Sur la représentation iconographique de Médée voir aussi A. F. LAURENS, « L'enfant entre l'épée et le chaudron. Contribution à une lecture iconographique », *DHA*, X, 1984, p. 203-252.

39 *Ibid.*, p. 217.

40 *Ibid.*, p. 224. « Le peintre italote retranscrit le mythe dans des données culturelles différentes de celles de la Grèce », ajoutant notamment des signes « parasacrificiels ».

41 F. JOUAN et H. VAN LOOY, *Euripide. Fragments*, CUF, Les Belles Lettres, Paris, t. VIII-3, p. 91-132. Sur Télèphe et la prise d'otage d'Oreste, voir A. Moreau, « Euripide ou le sacrifice de l'enfant Oreste », dans D. AUGER (éd.), *Enfants et enfances dans les mythologies*, Nanterre, Les Belles Lettres, 1995, p. 169-193.

42 Hypothèse de L. SÉCHAN, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926, p. 508-510.

43 Hypothèse de F. JOUAN, *Euripide et les légendes des Chants cypriens, des origines de la guerre de Troie à l'Illiade*, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 249.

44 R. SEAFORD, « Dionysus as Destroyer of the household : Homer, Tragedy, and the Polis », dans T. H. Carpenter et C. A. Faraone (éds.), *Masks of Dionysus*, Ithaca, Cornell University Press, 1993, p. 115-146.

45 O. TAPLIN, *op. cit.*, p. 70.

46 *Ibid.*, p. 71.

47 Sur le geste des bras tendus, voir M. PEDRINA, « Tendre les mains, toucher du regard : Télèphe et Dryas », dans L. BODIOU *et alii*, *op. cit.*, p. 299-310. Sur la figure dionysiaque dans la céramique voir, entre autres, T. Carpenter, *Dionysian imagery in fifth-century Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

48 Voir sur ce point L. CHAZALON, « Le mythe de Térée, Procnè et Philomèle dans les images attiques », *Métis*, N. S. 1, 2003, p. 119-148, qui hésite, à l'image des commentateurs littéraires, entre une présentation des atours ménadiques des femmes, dans les vases relatant le mythe, et entre une « violence contrôlée », et une absence de *mania*. Les commentateurs littéraires s'interrogent sur la présence de ménadisme noir dans l'acte infanticide de Procnè et Philomèle. Voir G. DOBROV, « The Tragic and the Comic Tereus », *The American Journal of Philology*, 114, 2, 1993, p. 189-234, ici p. 205-206 ; F. MCHARDY, « From Treacherous Wives to Murderous Mothers : Filicide in Tragic Fragments », dans F. MCHARDY *et al.* (éds.), *Lost Dramas of Classical Athens : Greek Tragic Fragments*, Exeter, Exeter University Press, 2005, p. 129-150, p. 143.

49 Voir par exemple la *pelikè* attique à figures rouges, Paris, Musée du Louvre G229, ARV² 254.4 ou le cratère en cloche attique à figures rouges, Munich, Antikenslg, 6026, ARV² 1446.3.

50 M.-C. VILLANUEVA, « Des ménades et de la violence dans la céramique attique », dans J.-M. Bertrand (éd.), *La violence dans les mondes grec et romain*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, p. 225-243.

51 J. MARCH, « Euripides' *Bakchai* : a reconstitution in the light of vase-paintings », *BICS*, 36, 1989, p. 33-65.

52 *Psykter* fragmentaire à figures rouges, Boston, Musée des Beaux-Arts A10 221 a-f, ARV 16,14, Euphronios, vers 520-510 av. J.-C.

53 F. LISSARRAGUE, « Femmes au figuré », dans P. Schmitt Pantel (dir.), *Histoire des femmes en Occident. I. L'Antiquité*, Paris, Plon, 2002 (1991).

54 M. TSIKOUNAS (dir.), *Eternelles coupables. Les femmes de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Autrement, 2008.

Pour citer cet article

Référence électronique

Aurélié Damet, « « L'infamille ». Les violences familiales sur la céramique classique entre monstration et occultation », *Images Re-vues* [En ligne], 9 | 2011, mis en ligne le 23 novembre 2011, consulté le 06 octobre 2012. URL : <http://imagesrevues.revues.org/1606>

À propos de l'auteur

Aurélié Damet

Equipe ANHIMA - Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, ANHIMA UMR 8210. Aurélié Damet est Maître de Conférences en histoire grecque à l'Université Paris 1 et membre de l'équipe ANHIMA. Elle a étudié, sous la direction de Pauline Schmitt, *Les conflits familiaux dans l'Athènes classique* (thèse à paraître aux Publications de la Sorbonne, prix Sophau 2010). Actuellement, ses recherches portent sur l'anthropologie juridique, notamment le traitement de l'insulte dans le monde grec, ainsi que sur les monstres cannibales féminins et la solitude en Grèce ancienne. Aurelie.Damet@univ-paris1.fr

Droits d'auteur

Tous droits réservés

Résumés

La représentation des scènes familiales quotidiennes sur la céramique archaïque et classique demeure une thématique difficilement repérable. Les acteurs familiaux, en l'absence de désignation précise, peuvent potentiellement figurer tel ou tel parent. Le cas des violences familiales est cependant différent car les peintres ont choisi certains motifs et mythes conflictuels connus du public. Dans ces représentations de la parenté déchirée en images, les peintres ont particulièrement mis en scène les violences des parents envers leurs enfants, notamment les violences maternelles volontaires (Médée, Philomèle et Procnè, Clytemnestre) et les violences paternelles marquées par la folie infanticide (Héraklès, Lycurgue). Certains thèmes sont en revanche beaucoup plus rares, tels que le parricide et le matricide. Il faut enfin noter l'hésitation technique et éthique des peintres entre monstration sanguinolente des meurtres perpétrés par Médée ou suggestion subtile de la violence intrafamiliale dans les images relevant du mythe d'Alcméon.

"In-fami-ly". Kinconflicts on greek classical pottery

Kinship ties are not easy to find on Greek vases. Only a mythological and often conflictual background, known by both the artist and the public, could provide clues to identify family members. Infanticide is particularly depicted and the violent and conscious mothers, as Medea, Prokne or Clytemnestra, are recurrent actors. Fathers could also kill their offspring but they appear in a menadic way, struck by madness sent by Dionysos (Herakles, Lycourgos). One must notice the rarity of the parricide and matricide as pictural motifs. Artists use two technical ways to show family conflicts on their productions. Medea is representative of the bloody and violent option. The subtle way is embodied by Alcmeon's myth.

Entrées d'index

Mots-clés : famille, mythe, tragédie, Vases grecs, violence

Keywords : Greek vases, kinship, myth, tragedy, violence