



HAL
open science

Une figurine d'âne citharède à Mégara Hyblaea

Antoine Hermary

► **To cite this version:**

Antoine Hermary. Une figurine d'âne citharède à Mégara Hyblaea. *Antike Kunst*, 2018, 61, pp.32-43.
halshs-02087675

HAL Id: halshs-02087675

<https://shs.hal.science/halshs-02087675>

Submitted on 2 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ANTIKE KUNST

ZEITSCHRIFT FÜR KLASSISCHE ARCHÄOLOGIE

REVUE D'ARCHÉOLOGIE CLASSIQUE

RIVISTA DI ARCHEOLOGIA CLASSICA

61. JAHRGANG 2018



HERAUSGEGEBEN VON DER VEREINIGUNG

DER FREUNDE ANTIKER KUNST · BASEL

Inhalt

Xenia Charalambidou On the Style and Cultural Biography of Euboean and Euboean-related Amphorae. (Re)visiting Material Evidence from the Hygeiono- meion Cemetery at the Spanou Plot in Eretria (pls. 1–2)	3
Christoph Reusser Ein attischer Falaieff-Krater aus einem etruskischen Wohnhaus. Ein Neufund aus den Zürcher Ausgrabungen in Spina (Taf. 3–6)	16
Antoine Hermay Une figurine d'âne citharède à Mégara Hyblaea (pls. 7–8)	32
Norbert Franken Bädersklaven. Ein neuer Benennungsvorschlag für zwei hellenistische Bronzestuetten (Taf. 9–10)	44
Mireille M. Lee The Gréau Caryatid Mirrors: Constructions of Antiquity and Modernity (pl. 11)	54
Rolf A. Stucky Fouilles suisses du sanctuaire de Baalshamîn à Palmyre. Le passé confronté au présent et à l'avenir (pls. 12–13)	63
Grabungen:	
Martin A. Guggisberg, Marta Imbach, Norbert Spichtig Basler Ausgrabungen in Francavilla Marittima (Ka- labrien). Bericht über die Kampagne 2017 (Taf. 14)	73
Martin Mohr, Christoph Reusser, mit Beiträgen von Anne Kolb und Andreas Elsener Forschungen auf dem Monte Iato 2017 (Taf. 15–17)	88

Christoph Reusser Ein frührotfiguriger attischer Becher des Malers von Berlin 2268 (Taf. 15, 4; 16)	108
Elena Mango, unter Mitarbeit von Marcella Boglione Sechster Vorbericht zu den Forschungen in Himera (2017) (Taf. 18–19)	111
Karl Reber, Guy Ackermann, Rocco Tettamanti, Laureline Pop, Denis Knoepfler, Amalia Kara- paschalidou, Thierry Theurillat, Tobias Krapf Les activités de l'École suisse d'archéologie en Grèce en 2017. Le Gymnase d'Érétrie et l'Artémision d'Amarynthos (pl. 20)	123
Julien Beck, Despina Koutsoumba Baie de Kiladha 2017	138
Tafeln 1–20	
Chronik 2017	143
Geführte Studienreisen	145
Abkürzungen	148
Hinweise und Richtlinien	148
Beihefte zu Antike Kunst	150

Online-Berichte

Kalliopi Papangeli, Sylvian Fachard, Alex R. Knodell The Mazi Archaeological Project 2017: Test Excavations and Site Investigations	153
---	-----

<www.antikekunst.org/wp/publikationen/die-grabungs-berichte/>

UNE FIGURINE D'ÂNE CITHARÈDE À MÉGARA HYBLAEA

Dans un article publié dans le volume 59 (2016) de cette revue, Katalin Vandlik a étudié, à partir d'une intaille en cornaline conservée à Bâle, le motif de l'âne jouant de la lyre¹. Elle a reproduit à cette occasion une figurine en terre cuite du Louvre montrant un personnage à tête d'âne tenant une cithare, doté d'un sexe de grande taille². L'intérêt et l'originalité de ce document avaient été soulignés quelques années plus tôt par Christophe Vendries pour qui il s'agissait de la seule illustration connue du proverbe *ὄνος λύρας*, «l'âne de la lyre»³. Ces deux études⁴ m'ont incité à publier une figurine en terre cuite hellénistique mise au jour dans les anciennes fouilles françaises de Mégara Hyblaea, qui constitue un important témoignage sur ce thème de l'âne ithyphallique musicien⁵.

Antike Kunst 61, 2018, p. 32–43 pls. 7–8

¹ Vandlik 2016.

² Vandlik 2016, 38 pl. 4, 2. Première publication dans Besques 1992, 125–126 no. D/E 4536 pl. 79, c; Vendries 2010, 218–219 fig. 12–13. La figurine est haute de 17,2 cm, soit une taille équivalente à celle de Mégara, dont manque la partie inférieure. Le musicien n'est pas vraiment ithyphallique, puisque le sexe n'est pas dressé, mais supporte en partie la cithare; comme sur d'autres figurines de l'Égypte ptolémaïque et romaine, c'est surtout le gland qui est démesuré.

³ Ou *ὄνος λύρας ἀκούων*, «un âne écoutant une lyre». Toutes les formes de ce proverbe sont déjà données dans Leutsch – Schneidewin 1839, 291–292. Photius et la Souda, *s.v.* *ὄνος λύρας*, en attribuent l'origine à une comédie perdue de Ménandre, sous la forme plus développée *ὄνος λύρας ἤκουε καὶ σάλπιγγος ὄς*, «un âne écoutait une lyre et un porc une trompette», qui se disait de gens en désaccord et ne décernant pas d'éloges. C'est donc dans sa version abrégée que le proverbe pouvait s'appliquer à un âne musicien. Sur ces questions, voir aussi Griffith 2006, 227–228; Vendries 2010; Vendries 2014, 236–237.

⁴ Celle de Vendries 2010 constitue sur le sujet une référence fondamentale, complétée dans Vendries 2014.

⁵ Je laisse de côté ici les autres éléments caractéristiques de la perception de l'âne dans la mentalité antique, en particulier dans son opposition au cheval: voir Griffith 2006, Gregory 2007 et Calder 2008, ainsi que Wiesner 1969 qui élargit la perspective en étudiant l'image de l'âne dans le Proche-Orient ancien, en particulier dans la Bible où il est la monture des prophètes et des rois: ainsi, dans le livre de Zacharie (9, 9) est annoncée l'arrivée du Messie chevauchant un âne, et la vision du prophète se réalise quand le Christ entre dans Jérusalem sur une ânesse accompagnée de son petit (Matthieu 21, 2–7).

La figurine en terre cuite de Mégara Hyblaea (pl. 7, 1)

La statuette, moulée sur la face antérieure (à l'arrière, surface lisse avec un petit trou d'évent circulaire), est fabriquée dans une argile orangée, grise dans les parties centrales les plus épaisses, avec des restes d'engobe blanc en surface. Trouvée à une date indéterminée (entre 1949 et 1971) dans les fouilles françaises de Mégara Hyblaea dirigées par G. Vallet et F. Villard⁶, elle est conservée dans les réserves de la maison de fouilles locale, inv. MH TC 9. La hauteur conservée est de 15 cm.

Le corps de l'âne, couvert sur les côtés par un vêtement ou une peau d'animal, qui remonte sur le crâne et dont une extrémité échancrée pointe à l'avant, à la base du cou, est présenté de trois quarts face, debout sur ses pattes arrière, très grêles, dont la partie inférieure manque. Sur l'espace intermédiaire entre les cuisses, plein et légèrement bombé, se détachent en relief les testicules en forme de boules, au-dessus desquels se dresse le pénis en érection de l'animal, de grande taille. Il est appliqué sur le ventre arrondi, et surmonté de la patte avant droite de l'âne, pliée et posée sur le poitrail; le sabot est discrètement fendu. L'animal tient de la patte avant gauche, qui n'est presque pas visible, une cithare dont le centre et une partie du contour sont cassés. La tête de l'âne est figurée presque de profil à droite (pour le spectateur). La mâchoire est légèrement ouverte, comme pour chanter, la narine est recreusée, l'œil est figuré par une pastille dans une dépression; les oreilles sont cassées. Une bandelette est posée en haut du crâne⁷.

En raison de l'absence de contexte et du manque de points de comparaison, il est difficile de proposer une date précise pour cette figurine, mais la nature de l'argile et la présence d'un engobe sont caractéristiques de figurines en terre cuite produites sur le site de Mégara, ou à proximité, qui datent certainement de l'époque hellénistique. L'œuvre est donc soit à peu près contemporaine,

⁶ On trouvera un bilan général sur ces fouilles anciennes dans Vallet – Villard – Auberson 1983; pour les recherches plus récentes, voir Gras – Tréziny – Broise 2004 et Tréziny 2018.

⁷ J'avais d'abord pensé qu'il pouvait s'agir d'une lanière destinée à tenir le vêtement ou à supporter l'instrument, mais l'hypothèse d'une bandelette paraît préférable.

soit – plus probablement – antérieure à la terre cuite du Louvre, située par Simone Besques à la «basse époque hellénistique»⁸, ainsi qu'à l'intaille de Bâle qui «date certainement du Ier siècle av. J.-C.»⁹.

Ânes et satyres ithyphalliques, silènes et satyres musiciens

La présentation de l'animal, de face et debout sur ses pattes arrière, met en évidence son impressionnante érection. Sur ce point, la figurine se situe dans une tradition remontant à l'époque archaïque, qui, au sein du cercle dionysiaque, caractérise l'âne par son ardeur sexuelle¹⁰, comparable à celle des satyres ou des silènes¹¹, eux-mêmes mi-hommes, mi-équidés¹². Ainsi, lors de son retour dans l'Olympe, le dieu boiteux Héphaïstos, accompagné par les satyres/silènes, monte un âne¹³ dont la

puissance de l'érection est soulignée de façon plaisante, sur plusieurs vases à figures noires, par la présence d'un vase accroché à son phallus¹⁴. Déjà évoquée au VIIIe siècle dans un ou deux fragments d'Archiloque¹⁵, la vigueur sexuelle de l'animal est soulignée dans un vers de Pindare¹⁶: invité chez les Hyperboréens, Apollon rit au spectacle de «l'ardeur dressée» des ânes qui lui sont sacrifiés¹⁷. Dans l'iconographie archaïque, cet appétit sexuel s'exprime parfois sous la forme de la poursuite d'une femelle (ânesse ou jument)¹⁸ et, plus souvent, sous celle d'une femme (probablement une ménade¹⁹) effrayée par la menace d'un viol qui n'est en fait jamais perpétré: ainsi, dans la première moitié du VIe siècle, sur un aryballe du Corinthien Moyen²⁰ et sur un lécythe du «type de Déja-

⁸ Besques 1992, 126.

⁹ Vandlik 2016, 41.

¹⁰ Parfois directement figurée sous la forme de la saillie d'une ânesse (chous de Munich: ARV² 971; Hoffmann 1983, 61 fig. 3) ou d'une jument (coupe de Heidelberg attribuée au Peintre d'Euergidès, vers 510: Moore 2004, 56 fig. 58; Griffith 2006, 238 fig. 14). La saillie est sur le point d'avoir lieu sur une coupe de Bologne, attribuée au Peintre de la Dokimasie (ARV² 412, 9; CVA Bologna 1 [1929] pl. 7, 1).

¹¹ Satyres et silènes ne sont pas clairement distingués en grec ancien: voir Brommer 1937, 2–5. Selon l'usage qui s'est imposé, je réserverai le nom de silènes aux personnages qui, à partir du Ve s. av. J.-C., sont caractérisés par leur âge mûr et une moindre activité sexuelle et ludique.

¹² Sur la sexualité débordante de l'un et des autres (et les scènes montrant un satyre sodomisant un âne en érection), voir l'étude fondamentale de Lissarrague 1987, reprise et complétée, en dernier lieu, dans Lissarrague 2013, 73–96 fig. 59–60; 109–112 fig. 83–84, avec la liste de la p. 282 («satyre accouplé à un âne»); le vase plastique reproduit fig. 83 a été publié en détail dans Fiorentini 2003. Parmi ces images de vases attiques, qui datent de la fin du VIe ou du début du Ve s. av. J.-C., noter entre autres, pour sa valeur comique accentuée, un skyphos à figures noires du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale (ABV 206 no. 1; Lissarrague 1987, 74 fig. 19, et Lissarrague 2013, 85 fig. 59): sur une face, un satyre/silène à la barbe et aux cheveux blancs pénètre un âne en mouvement (!), sur l'autre un de ses congénères se suspend sous le ventre de l'animal et enserme son phallus. Sur les différentes formes de relation entre les satyres et les ânes, voir également Padgett 2000, 49–59.

¹³ Je ne reviens pas ici sur l'identification de l'animal comme un âne ou comme un mulet. Il est probable que certains peintres de vases ont voulu marquer cette différence, comme Klitias pour les deux représentations d'Héphaïstos sur le vase François (Wiesner 1969, 532–534 fig.

1–2; Moore 2010, 46–47 n. 51), mais la sexualité débridée de l'âne et son lien avec celle des satyres indiquent que la monture ithyphallique de Dionysos et d'Héphaïstos est le plus souvent conçue comme un âne, ce que confirme le mot *ONOΣ* peint au-dessus de l'animal sur un cratère à colonnettes à figures noires attribué à Lydos: LIMC Supplementum 2009 (Düsseldorf 2009) 242 add. 2 pl. 124 (A. Hermary), et surtout Moore 2010, 30 fig. 2 et 12, qui, malgré l'inscription, parle d'«Héphaïstos on the mule». Pour Schefold (1981, 127), «Die Künstler machen dies Reittier nur deshalb einem Maultier ähnlich, weil er stattdessen als ein Esel ist, so wie oft Stiere anstelle von Kühen dargestellt werden».

¹⁴ Liste détaillée dans Lissarrague 2013, 279–280 (avec mention d'autres objets parfois accrochés au sexe de l'animal); voir aussi Hermary – Jacquemin 1988, 640 n° 142a pl. 395 (noter aussi l'enfant qui saisit le pénis comme pour s'y suspendre); 642 no. 156b et no. 157d pl. 397.

¹⁵ Les deux passages où il est question d'un «âne lubrique» ont été réunis en un seul fragment par M. L. West, *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati* 1 (1971) 19 fr. 43 et F. Lasserre, *Archiloque. Fragments* (Paris 1958) 55 fr. 184, qui traduit: «Son membre éjaculait, aussi volumineux que celui d'un âne de Priène, l'âne étalon gorgé de grain». Toutefois, pour W. Luppe (1995) il s'agit de deux fragments distincts.

¹⁶ Pind. P. 10, 36.

¹⁷ Sur ce passage, voir le commentaire de Hoffmann 1983, 64.

¹⁸ Comme sur une coupe de Siana conservée à Birmingham (Brijder 1983, 264 no. 291 pl. 58d) et un askos à figures rouges du British Museum (Hoffmann 1977, 11 no. 36 pl. V, 1–2).

¹⁹ Villanueva Puig 2009a, 137–138.

²⁰ La scène a été interprétée de façon convaincante par Green (1966): un satyre tente de retenir un âne qui se précipite vers une femme nue qui tombe à terre.

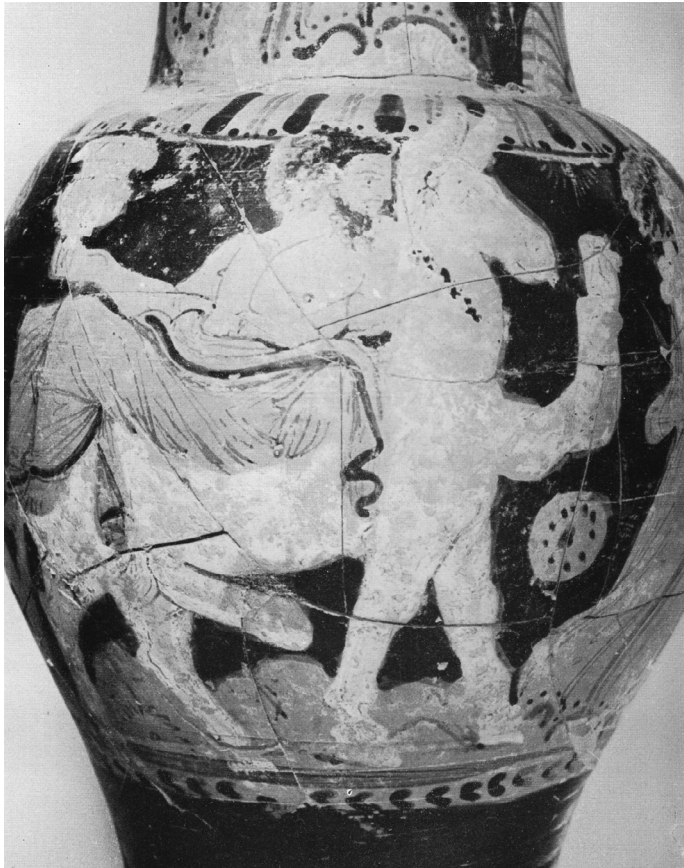


Fig. 1 Oenochos étrusque d'Aléria

nire²¹, et un peu plus tard sur plusieurs coupes à figures noires, l'une conservée au British Museum²² et deux autres à Munich – dont l'une est illustrée ici (*pl.* 7, 2–3)²³ –, tandis que sur un exemplaire conservé au Japon la femme est poursuivie et encadrée par deux ânes et deux satyres²⁴. À la fin du siècle, une coupe-skyphos à figures rouges présente cette potentielle relation sexuelle entre un âne et une femme de façon tout à fait apaisée²⁵. Il faut

²¹ ABV 12, 22 (Peintre de la Gorgone); Green 1966, 9 pl. 3, 3; Moraw 1998, 31 pl. 1, 1; Isler-Kerényi 2001, 82 fig. 35–36. Dans ce cas, la menace est double, puisqu'un satyre est monté sur l'âne.

²² Green 1966, 9 pl. 3, 4.

²³ De chaque côté, un âne en érection poursuit une femme nue qui, sur la face A, tente de se défendre avec un bâton, en présence d'un jeune homme nu accroupi en train d'éjaculer; sur la face B, deux satyres courent en sens inverse vers les protagonistes: CVA München 11 (1989) 27–28 pl. 19, 6–7 et pl. 20 («Art des Elbows Out»); Kunst der Schale 1990, 150 fig. 23, 6. L'autre coupe est fragmentaire: CVA München 11 (1989) pl. 27, 7–8; Kunst der Schale 1990 fig. 23, 5.

²⁴ Simon 1982, 56–57 no. 25; la femme est encadrée par deux ânes sur chaque face d'une coupe conservée au château d'Adolphseck (CVA Adolphseck, Schloss Fasanerie 1 [1956] pl. 18, 1. 3).

²⁵ Il s'agit d'une coupe-skyphos à figures rouges conservée à Naples (ARV² 77, 85 [Épiktétos]), qui montre sur une face une femme nue, à demi-allongée, le dos appuyé sur une amphore, tenant une coupe dans la main gauche et un thyrsos dans la droite; un âne de petite taille, mais

en fait attendre l'époque impériale pour que l'accouplement d'un âne avec une femme devienne un thème littéraire – au II^e siècle apr. J.-C. dans les deux versions de l'histoire de Lucius transformé en âne, celle des Métamorphoses d'Apulée et celle de Lucius ou l'âne de Lucien –, ainsi qu'un motif iconographique, sur toute une série de lampes en terre cuite²⁶, une gourde de pèlerin découverte à Bacchias en Égypte²⁷ ou encore des médaillons d'applique trouvés en Gaule²⁸. Notons cependant que, dans le roman, c'est le héros transformé en âne qui est victime de la lubricité d'une femme prise de passion pour cet animal hors du commun, ou plutôt pour son sexe de taille impressionnante: malgré les craintes de Lucius, elle réussit à s'accoupler avec lui sans difficulté et reçoit entièrement en elle l'énorme phallus²⁹. Contraire-

doté d'un long sexe en érection, s'avance entre ses jambes. Le sujet figuré sur l'autre face, un satyre saisissant le flanc d'une ménade ou d'une hétéaire nue (tous deux avançant à quatre pattes), près de laquelle est posé un skyphos, souligne la portée érotique du décor du vase: on conviendra, avec F. Lissarrague (1987, 76 fig. 23, suivi par Moraw 1998, 162 fig. 27b), que «l'échange des rôles entre âne et satyre est évident», mais, dans ce cas, l'âne n'apparaît pas comme un agresseur sexuel comparable au satyre, car l'initiative reviendrait à la femme allongée, comme le dit clairement E. C. Keuls (1993, 165 fig. 139): la femme offre au mulet (en fait certainement un âne) «not only a sip of wine but her sexual favors as well»; pour M.-C. Villanueva Puig (2009a, 73 fig. 12–13), il s'agit de la «dernière étape de la subversion». Mais, par ailleurs, une série de lécythes à figures noires tardifs montrent une ménade assise sur un âne ithyphallique sans qu'elle manifeste la moindre crainte d'une agression sexuelle: Villanueva-Puig 1983, 252–256, et Villanueva-Puig 2009b, 219–220 fig. 4.

²⁶ Bruneau 1965, 350–357 fig. 2–4; ajouter les nombreux exemples mis au jour au Céramique: Böttger 2002, 42–43 et nos. 1275–1308.

²⁷ Seif El-Din 2006, 46–47 pl. 34, 6; Vendries 2009, 72 fig. 10: l'âne, debout sur ses pattes arrière, prend par derrière la femme qui est plus grande que lui, en présence d'un spectateur; sur l'autre face, c'est un homme de très petite taille qui pénètre une femme, devant un banqueteur. L'œuvre est datée du II^e ou du III^e s. apr. J.-C.

²⁸ Wuilleumier – Audin 1952, 137–138 nos. 249–250; Jacobelli 2011, 140 fig. 57; Rivet – Saulnier 2016, 193 nos. 143–144.

²⁹ Apulée, Métamorphoses 10, 19–22; Lucien, Lucius ou l'âne 50–52. Le maître de Lucius décide ensuite de tirer profit de ces capacités étonnantes de l'âne et il organise un spectacle dans l'amphithéâtre destiné à montrer l'âne Lucius s'accoupler avec une femme condamnée à mort; mais celui-ci parvient finalement à s'échapper, avant de retrouver son apparence humaine: il retourne alors voir la femme, mais celle-ci repousse Lucius qui a retrouvé le pénis d'un homme ordinaire.

ment à Philippe Bruneau, Donald Bailey a considéré que l'animal figuré sur les lampes était plus souvent un cheval qu'un âne³⁰. De fait, il semble que les deux animaux soient représentés dans ces curieuses scènes d'accouplement³¹, mais, si l'on excepte l'anecdote transmise par Pline³² selon laquelle la reine assyrienne Sémiramis aurait été amoureuse d'un cheval, la documentation littéraire et iconographique grecque et romaine met en évidence la sexualité débordante de l'âne plutôt que celle du cheval³³. Il est probable que, dans leur recherche de sujets érotiques originaux, les fabricants de lampes ou de vases se sont inspirés d'une histoire bien connue au II^e siècle apr. J.-C., mais dont l'origine reste incertaine³⁴.

Ce thème des relations sexuelles entre un âne et une femme est traité, dans les deux romans et sur les lampes, comme une fantaisie érotique dont le caractère misogyne est plus plaisant qu'inquiétant, même s'il suggère que la sexualité de la femme échappe à tout contrôle et peut tomber dans les plus graves excès³⁵. Il en va autrement dans la tradition égyptienne où, à côté des parodies montrant, comme ici, un âne musicien, l'animal est affecté

d'une sexualité néfaste³⁶. C'est dans cette tradition d'un pouvoir sexuel maléfique qu'il est parfois figuré, à l'époque impériale, comme l'adversaire de l'héroïne Omphale, détentrice «d'une double compétence, érotique et maternelle»³⁷. Ainsi, sur deux intailles, la scène qui figure Omphale nue, coiffée de la léonté d'Héraclès et brandissant une massue, accroupie et les jambes écartées au-dessus d'un âne couché sur le dos, le sexe dressé³⁸, n'a pas de signification érotique, mais exprime la domination exercée par Omphale sur l'âne séthien, qui menace l'utérus des femmes lors de leur grossesse.

Sur la figurine de Mégara Hyblaea, la mâchoire ouverte indique que l'animal cherche à chanter pour accompagner le son de la cithare, mais il ne peut que braire de façon déplaisante³⁹. Ce braiment semble bien être une autre indication de l'excitation sexuelle de l'âne, comme c'est très probablement le cas sur des œuvres plus anciennes⁴⁰, parmi lesquelles je citerai deux rhytons attribués au Peintre de Brygos⁴¹, un autre attribué à Douris⁴²

³⁰ Bailey 1988, 65 no. III (g) iii: l'exemple le plus clair lui paraît être la lampe attique Q 3271, fig. 80 et pl. 119 (et 410 pour une date dans la deuxième moitié du III^e s. apr. J.-C.), qui montre le «couple» en action sur une magnifique kliné, près de vases à boire. Noter aussi (Bailey 1980, 71 no. Q 758 fig. 14), la lampe qui figure un âne sodomisant un lion, un thème étudié par C. Vendries (2009) à propos d'une peinture de Pompéi sur laquelle l'âne vainqueur de cet étrange combat est couronné par une Victoire.

³¹ Voir la discussion dans Chrzanowski – Zhuralev 1998, 123–125, à propos du no. 67 (mais curieusement, l'animal est décrit dans la notice comme un cheval, alors que le commentaire se conclut ainsi: «it appears almost certainly not to be a horse, but most probably an ass»). Dans le cas où une bride est figurée, il est plus naturel de penser à un cheval.

³² Plin. nat. 8, 64.

³³ C'est toutefois un cheval et non un âne qui est figuré avec un phallus à la place de la tête, devant un loutéon et un cheval normal, sur un «mug» du tout début du Ve siècle conservé à Berlin (F 2320): ARV² 157, 84 (Peintre de Berlin 2268); CVA Berlin Antiquarium 3 (1962) pl. 144, 4–6. 8–9.

³⁴ Je n'entre pas dans le détail des débats qui ont eu lieu sur ce sujet: voir la présentation résumée dans Bruneau 1965, 355–357.

³⁵ C'est un point qui apparaît clairement dans une Satire de Juvénal (6, 330–334): saisies d'un délire libidineux, les femmes qui ne trouvent pas de mâles humains pour les satisfaire ont recours à un âne.

³⁶ Sur la conception de l'âne dans la civilisation égyptienne, voir Vernus – Yoyotte 2005, 459–470: P. Vernus cite une formule d'imprécation attestée à partir du Nouvel Empire, dans laquelle il est dit à l'ennemi visé, «Un âne le violera, un âne violera sa femme, sa femme violera ses enfants», tandis qu'à l'époque tardive on considère qu'une femme ayant des relations sexuelles avec un âne expie une faute grave.

³⁷ Dasen 2015, 97, et l'ensemble du commentaire sur «L'âne d'Omphale», *ibid.* 97–102.

³⁸ Dasen 2015, 101–102 fig. 3, 10. 11.

³⁹ Voir, sur ce point, les références littéraires données dans Vendries 2014, 235–236. Sur un fragment d'amphore à figures noires conservé à Berkeley, un âne et un satyre semblent «chanter» en cœur: Lissarrague 2013, 113 fig. 87.

⁴⁰ Hoffmann 1983, 61; Calder 2008, 157.

⁴¹ Boston, Museum of Fine Arts 03.787 (ARV² 382, 189; Hoffmann 1983, 61 fig. 2; Ebbinghaus 2008, 153 fig. 5): le braiment de l'âne, très bien indiqué sur la tête en ronde bosse, est associé à une scène figurant une ménade s'enfuyant devant un satyre et guettée par un autre. L'autre, conservé au musée de l'Ermitage, montre un homme barbu qui s'approche sans être vu (à la manière des satyres) d'un éphèbe nu en train de danser en portant un skyphos sur la plante de son pied levé, au son de l'aulos joué par un autre éphèbe (avec double inscription *ho païs kalos*): ARV² 382, 191; Peredols'kaya 1967, 71 no. 71 pl. 49, 1–4.

⁴² Chicago, Art Institute 1905.345 (ARV² 445, 259; Buitron-Oliver 1995, 87 no. E 18 pl. 129): la mâchoire de l'animal est largement ouverte, sur le col est figuré un satyre poursuivant une ménade.

et un quatrième attribué au Peintre de Sotadès⁴³, de même qu'un canthare plastique datant de la fin de l'époque archaïque⁴⁴ et l'askos du British Museum mentionné plus haut⁴⁵. L'excitation sexuelle de l'âne de Mégara contraste avec le jeu d'un instrument « noble » comme la cithare⁴⁶, même si, dans la suite de ce qui a été dit plus haut sur les liens de l'animal avec le monde des compagnons de Dionysos, on note que le thème du silène lyricine ou citharède – on peut même parler parfois de papposilène, vu l'âge mûr du personnage – est bien attesté dans l'iconographie à partir de la fin du VI^e siècle, dans le cadre du retour d'Héphaïstos sur l'Olympe, dans des scènes en l'honneur de Dionysos, en général accompagné d'Ariane ou d'une ménade⁴⁷, voire même dans un contexte culturel⁴⁸. Mais on est alors loin de l'excitation sexuelle évoquée précédemment⁴⁹ et de tout effet co-

mique ou grotesque, sauf peut-être sur une olpé étrusque à figures noires conservée à Heidelberg où est figuré, accompagné d'un chien, un satyre/silène à sabots d'équidé, vêtu d'une léonté, la tête tournée vers le spectateur, qui tient du bras gauche une grande lyre (*pl.* 8, 1)⁵⁰. Ce motif du silène citharède ou lyricine⁵¹, assez fréquemment attesté dans la céramique attique autour de 500 et ensuite associé au monde du théâtre, où le drame satyrique joue un rôle de premier plan⁵², constitue cependant une parenthèse dans le cadre plus général du thème du satyre/silène musicien, qui est avant tout un joueur d'aulos⁵³: à la suite des nombreuses attestations dans la céramique attique des VI^e – Ve siècles, le motif du silène aulète s'impose à partir du IV^e siècle⁵⁴, et il est alors principalement illustré par le concours entre Apollon et Marsyas

⁴³ Vienne, Kunsthistorisches Museum 4401 (ARV² 767, 14; CVA Wien, Kunsthistorisches Museum 2 [1959] pl. 100, 3–6): sur le col un satyre/silène saisit une ménade, entre deux autres satyres.

⁴⁴ British Museum B 378: True 2006, 262–263 no. 76.

⁴⁵ Voir note 18.

⁴⁶ Il faut noter que, d'après plusieurs textes antiques, dont le plus ancien remonterait à Anacréon, les Mysiens jouaient un air particulier d'aulos (appelé mode *hippotheros*) pour accentuer, au moment de leur accouplement, l'excitation sexuelle de l'âne et de la jument: voir Labarbe 1988.

⁴⁷ Lissarrague 2013, 154–162 fig. 127, 130–133 et 135; voir aussi Hedreen 2007, 164–169. La plus ancienne de ces représentations (vers 530–520) est probablement figurée sur une célèbre amphore « bilingue » conservée au Louvre, montrant sur la face à figures rouges (attribuée au Peintre d'Andokidès) Héraclès et Cerbère, sur l'autre Dionysos et Ariane (ou une ménade) entourés de trois silènes, dont un citharède: ABV 254, 1 (Peintre de Lysippidès). Sur une hydrie à figures noires du Musée des Beaux-Arts de Lyon attribuée au Peintre d'Antiménès, à peine plus récente, le silène citharède esquisse un pas de danse (ABV 268, 29; belle reproduction en couleurs dans Brun – Poux – Tchernia 2004, 54 fig. 52), comme sur un cratère à colonnettes de Bonn (Lissarrague 2013, 155 fig. 127). Noter que ce thème du satyre/silène citharède est maintenant attesté sur une oenochoé à figures noires mise au jour dans la tombe celtique princière de Lavau (Troyes): Dubuis – Garcia 2015, 1198 fig. 9 (photo du vase *in situ*).

⁴⁸ Ainsi sur un lécythe à figures noires conservé à Tarente, qui montre trois satyres/silènes citharèdes devant un hermès-pilier, se dirigeant vers un autel: Lissarrague 2013, 158 fig. 131.

⁴⁹ Il arrive cependant que le silène soit figuré en érection et on note que, sur une amphore à figures noires du British Museum (B 278), un satyre/silène portant une grande lyre poursuit une ménade qui tient

des crotales (CVA British Museum 4 [1929] pl. 70, 2b); de même, c'est dans une ambiance débridée que deux silènes jouent de la lyre sur une coupe attribuée au Peintre de Brygos (ARV² 371, 14; Simon 1997, 117 et 119 nos. 70 et 104 pl. 758 et 762).

⁵⁰ Simon 1997, 1113 no. 28 c) pl. 751. Je remercie N. Zenzen pour l'envoi de la photo reproduite ici.

⁵¹ Le personnage paraît jouer plus fréquemment de la cithare sur les vases à figures noires, alors qu'il tient une grande lyre (barbiton) sur quelques vases à figures rouges de grande qualité, comme sur deux amphores attribuées au Peintre de Berlin, l'une à Berlin (Antikensammlung F 2160), montrant de chaque côté un satyre/silène portant une lyre: il est seul sur la face B (il s'appelle Orocharès et tient aussi un canthare), et en compagnie d'Hermès et accompagné d'un cervidé sur la face A, où il est nommé Oreimachos (ARV² 196, 1; Moore 2006, 17–27 pl. 2 et pl. 3, 1); l'autre, du type panathénaïque, est à Munich (Staatliche Antikensammlungen 2311), elle montre sur chaque face un joueur de barbiton isolé (ARV² 197, 9; Moore 2006 pl. 4, 1. 3–4). Voir aussi une hydrie attribuée au Peintre de Kléophradès avec un satyre/silène portant une outre, une amphore, un étui à aulos et une grande lyre: ARV² 193; CVA München 5 (1961) pl. 227, 1; 228, 1; 234, 1; Lissarrague 2013, 142 fig. 116.

⁵² Lissarrague 2013, 21–37 et 49 fig. 24 pour un fragment de cratère à figures rouges du milieu du Ve siècle qui montre un satyre/silène lyricine, surmonté de l'inscription « Dithyrambos ». Sur l'utilisation parodique de l'image des satyres dans la céramique attique, voir aussi Mitchell 2004, 19–32.

⁵³ Toutefois, le thème du vieux silène citharède ou lyricine est encore attesté dans l'art romain: ainsi sur la célèbre peinture murale de la Villa des Mystères à Pompéi: Sauron 1998 pl. XVI.

⁵⁴ Dans le Banquet de Platon (215a–c) Alcibiade compare Socrate aux figures de silènes tenant une syrinx ou un aulos, qui contiennent à l'intérieur des images de dieux, puis, plus précisément, au « satyre » Mar-

qui s'achève par la mise à mort cruelle du silène, ordonnée par le dieu citharède⁵⁵.

L'âne de Mégara, les images parodiques et le décor du voile de Despoina à Lykosoura

La figurine de Mégara Hyblaea témoigne d'un esprit différent, celui de la parodie, qui fait écho à d'autres traditions et, en particulier, aux représentations d'animaux figurés dans des rôles humains dans l'iconographie égyptienne⁵⁶. Le détournement parodique de l'image de l'âne n'est cependant pas tout à fait inconnu dans la Grèce du Ve siècle av. J.-C. Ainsi, sur un skyphos à figures noires du Cabirion de Thèbes, le thème de la procession de mariage est détourné de façon comique, par l'apparence des personnages et celle des deux animaux qui tirent le char des mariés: au lieu de deux paisibles mules⁵⁷, ce sont deux ânes ithyphalliques, au galop et en train de braire (avec un rameau de myrte sur la tête), qui sont attelés au véhicule⁵⁸. Une figurine en terre cuite provenant d'Achaïe, qui montre un personnage nu assis doté d'une grande tête d'âne et d'un sexe proéminent (mais non dressé), au gros ventre et aux membres grêles, comme désarticulés, va clairement dans ce sens grotesque et comique (*pl.* 8, 2)⁵⁹; le lien avec les chœurs d'animaux attestés dans la comédie ancienne est possible, sans que l'on dispose cependant d'aucune comparaison précise⁶⁰.

syas, joueur d'aulos par excellence. On note que cet instrument est souvent fabriqué dans un os d'âne (Vendries 2009, 237–241).

⁵⁵ LIMC VI (1992) 366–378 s.v. Marsyas I (A. Weis).

⁵⁶ Voir Vendries 2010 et Vandlik 2016, avec d'autres références.

⁵⁷ Comme sur un célèbre lécythe attique à figures noires attribué au Peintre d'Amasis: Bothmer 1985, 182–184 no. 47 (également sur un lécythe de Giessen, *ibid.* fig. 100); Griffiths 2006, 219 fig. 12b (et fig. 11 et 12a pour d'autres exemples d'attelages de mules).

⁵⁸ Wolters – Bruns 1940, 108 no. M 6 pl. 33, 1; Braun – Haevernick 1981, 62 no. 89; Loucas-Durie 1992; Daumas 1998, 65–66 fig. 1 (et illustration de couverture). L. Calder (2008, 158 fig. 1) a déjà relevé ce détournement parodique.

⁵⁹ Belle illustration en couleurs dans Wünsche – Steinhart 2009, 114–115 (fin du Ve siècle); voir aussi Lissarrague 2013, 113 fig. 88.

⁶⁰ Signalons aussi le gros oiseau à tête d'âne, qui s'avance vers un satyre, figuré sur un chous à figures rouges de Karlsruhe (Badisches Landesmuseum B 1513); CVA Karlsruhe I (1951) pl. 24, 6; Lissarrague 2013, 113 fig. 89.

La relation entre ces documents et la figurine de Mégara est toutefois très ténue, et c'est le décor figuré sur un important groupe statuaire réalisé à Lykosoura (Arcadie) par Damophon de Messène, à la fin du IIIe ou au tout début du IIe siècle⁶¹, qui constitue la comparaison la plus significative. Il s'agit de la frise sculptée en léger relief dans la partie inférieure du voile porté par la déesse Despoina, qui montre dix «personnages» dansant ou jouant de la musique: ils ont tous l'apparence d'animaux, parmi lesquels deux équidés ont été identifiés, dont l'un est certainement un âne (*pl.* 8, 4). L'état de conservation peu satisfaisant de certains d'entre eux explique les hésitations sur la nature de ces musiciens et danseurs⁶²: alors que, pour Guy Dickins, il s'agit de «beasts in human clothes, not human beings with animal's heads»⁶³, Edmond Lévy et Jean Marcadé les ont interprétés comme «des personnages hybrides, à demi humains à demi animaux»⁶⁴, tandis que pour Madeleine Jost ce sont des danseurs et des musiciens portant des masques d'animaux⁶⁵. Cette lecture conditionne l'interprétation de la frise: s'il s'agit de personnages masqués, ou même «hybrides», il est normal d'aller dans le sens de cérémonies liées au culte local⁶⁶, mais cette interprétation ne s'impose pas dans le cas d'animaux réels affublés de vêtements

⁶¹ D'après la chronologie proposée par Themelis 1993 (entre 223 et 190), qui a cependant été discutée et abaissée jusque vers le milieu du IIe s. par Melfi 2016.

⁶² On laissera de côté l'hypothèse de Perdrizet (1899, 636), pour qui il s'agit de divinités et non de personnages costumés en animaux.

⁶³ Dickins 1906/07, 393–394 pl. XIV (dessin): il reconnaît, de la gauche vers la droite, un cochon, un bélier et un âne en train de danser, précédés d'un renard ou d'un ours jouant de l'aulos et d'un animal indéterminé tenant peut-être une lyre, puis, sur le pli antérieur du voile, un cheval jouant de la lyre, un chien jouant de l'aulos, enfin deux animaux en train de danser, un renard ou un loup et un bélier; Stewart (1990, 95) reconnaît également des animaux, tous vêtus d'un costume féminin, de même que Moreno (1994, 509 fig. 633 et 511): «una serie di donne camuffate con zampe e teste di quadrupedi (ovvero demoni animaleschi con vesti femminili)».

⁶⁴ Lévy – Marcadé 1972, 983 fig. 18 a–d (avec de nouveaux fragments).

⁶⁵ Jost 1985, 332–333 pl. 45, 1–2; Jost 2008, 102 fig. 4–5; 106; de même Voegtli 2017, 15 fig. 10 («15 als Tiere verkleidete Personen»).

⁶⁶ C'est l'interprétation privilégiée par M. Jost.

humains⁶⁷. Même si les traditions mythologiques locales et le fait que des figurines en terre cuite à tête de bélier ou de bovin aient été offertes dans le sanctuaire incitent à aller dans le sens d'une lecture symbolique de la frise animalière, on constate qu'au moins deux des danseurs les mieux conservés ont clairement des pattes d'animal: c'est le cas, en particulier, d'une ânesse (ou d'un âne portant un vêtement féminin) dont les pattes avant – levées à la manière de bras – sont, comme les pattes arrière, dotées de sabots⁶⁸. Il est donc raisonnable de penser que c'est également un véritable équidé qui joue de la cithare (plutôt que de la lyre) sur une partie antérieure de la frise⁶⁹, et la documentation commentée ici irait dans le sens d'un âne plutôt que d'un cheval, contrairement à ce que pensait Dickins; il s'agit en tout cas d'un point de comparaison important pour la figurine de Mégara Hyblaea. En définitive, le décor du voile de Despoina n'est peut-être pas étranger aux traditions religieuses locales, mais il est vraisemblable qu'il s'inspire des plus riches tissus de son époque, associant à des thèmes plus banals – aigles et foudres, monstres marins, Nikés portant un thymiastère – celui d'une procession d'animaux danseurs et musiciens, selon une tradition orientale et égyptienne remise en valeur dans le monde alexandrin. Quoi qu'il en soit, l'âne ithyphallique de Mégara, peut-être à peu près contemporain de l'œuvre de Damophon, constitue un pendant à l'ânesse danseuse et au probable équidé citharède figurés sur le voile.

Le décor inférieur du voile de Despoina évoque le monde de la fable, mais on note que l'abondant corpus des fables ésoques ne met pas en scène d'âne musicien⁷⁰. C'est dans une fable de Phèdre qu'apparaît le thème de

l'âne qui trouve une lyre, mais ne sait pas s'en servir⁷¹; plus tard encore Lucien, pour se moquer de la voix d'un mauvais sophiste, compare le personnage à un âne qui essaierait de jouer de la cithare⁷², tandis qu'Élien⁷³ écrit que, d'après les Pythagoriciens, l'âne est complètement sourd aux sons de la lyre⁷⁴.

Sur la figurine de Mégara la présence d'un «vêtement» dans le dos de l'animal mérite de retenir l'attention. Il est difficile de définir sa nature, mais l'extrémité pointue et échancrée visible sur la poitrine ferait penser à une patte d'animal, et le fait qu'il remonte à l'arrière du crâne irait dans le sens d'une léonté, comme celles mentionnées dans deux fables ésoques⁷⁵ et figurée sur l'intaille de Bâle; il faudrait toutefois admettre que la tête du fauve ne serait pas figurée. Au-delà d'Héraclès, le modèle parodié pourrait être aussi celui d'Apollon citharède, abondamment attesté depuis l'époque archaïque et particulièrement en vogue à la fin de l'époque classique, comme l'attestent divers reliefs votifs et, surtout, la statue d'Apollon Patrôos réalisée à Athènes par Euphranor⁷⁶: un élément caractéristique de son luxueux vêtement est en effet constitué par le grand manteau posé sur ses épaules⁷⁷.

⁷¹ *Asinus et lyra*, Babrius et Phaedra (ed. Perry), 390–391 no. 14; Phèdre (ed. Brenot) no. 117.

⁷² Pseudologue 7: ὄνον κιθαρίζειν πειρώμενον.

⁷³ *Ail. nat.* 10, 28.

⁷⁴ Griffith (2006, 318 n. 31) cite, à ce propos, une expérience réalisée par Justina Gregory: en faisant écouter à des chevaux et à des ânes une sélection d'œuvres de Mozart et des Beatles, elle a constaté que «The horses remained completely unaffected by any of the music; the donkeys were unimpressed by the Beatles, but showed signs of enjoying Mozart».

⁷⁵ L'âne revêtu de la peau de lion et le renard, et L'âne qui passait pour être un lion (nos. 267 et 279 de l'édition Chambry).

⁷⁶ Voir principalement Flashar 1992, 124–142 fig. 42–60; 50–60 fig. 38–41 pour l'Apollon Patrôos d'Euphranor; pour les reliefs, Vikela 2015, 67–68 pl. 4 (Ap 10 et 11); pl. 5 (Ap 16); pl. 6 (Ap 17–20) et surtout pl. 56 (Tr 8), le plus proche de l'Apollon Patrôos.

⁷⁷ Noter que, sur un cratère à colonnettes de Ferrare attribué au Peintre de Pan (CVA Ferrara 1 [1963] pl. 36, 4–5; Simon 1997, 1119 no. 93 pl. 761; Lissarrague 2013, 157 fig. 130; vers 460), comme sur un fragment de cratère en calice conservé à Würzburg (ARV² 1339, 5 [proche du Peintre de Talos]; LIMC VI [1992] 570 no. 1 pl. 311 s.v. Mimos II [A. Kossatz-Deissmann]; vers 400), le silène citharède porte une superbe tenue, digne de celle d'Apollon.

⁶⁷ Stewart (1990, 95) associe cependant cette frise aux sacrifices pratiqués dans le sanctuaire: «The various cavorting beasts in female clothes on the robe must somehow relate to these sacrifices, perhaps indicating some kind of masked dance during the Mysteries themselves».

⁶⁸ Jost 1985 pl. 45, 1; Stewart 1990 fig. 792.

⁶⁹ Cette zone est cependant très mal conservée, on ne peut guère se fonder que sur le dessin publié par Dickins 1906/07.

⁷⁰ L'animal est pourtant bien représenté, puisqu'il apparaît dans 26 fables.

Perspectives d'étude à Mégara Hyblaea et ailleurs

Comme on l'a vu, on ignore le contexte dans lequel a été découverte la figurine de Mégara Hyblaea, mais elle provient sans aucun doute de l'espace urbain et non de la nécropole. Parmi l'important ensemble de terres cuites d'époque hellénistique mises au jour sur le site, aucune n'est vraiment comparable, mais un certain nombre se rapportent au monde du théâtre ou à l'iconographie silénique (sous la forme d'atlantes supports de mobilier). Je signale simplement ici une figurine de personnage grotesque assis les jambes écartées, nu et barbu, avec de grandes oreilles et un gros ventre surmontant un long sexe posé obliquement (*pl. 8, 3*)⁷⁸; il tenait contre son épaule gauche cassée un objet difficile à identifier: il n'est pas exclu qu'il s'agisse d'une lyre⁷⁹. En attendant d'éventuelles recherches complémentaires sur ce groupe de terres cuites, il faut souligner le fait que l'âne musicien de Mégara n'a pas de rapport direct avec les représentations comiques ou grotesques bien attestées dans la première partie de l'époque hellénistique en Grande Grèce – on pense en particulier à la comédie phlyaque – et en Sicile. L'iconographie parodique dont elle témoigne est clairement en rapport avec la tradition ancienne des animaux musiciens, reprise dans l'Égypte ptolémaïque, mais, malgré les relations qu'entretenait Syracuse avec le royaume lagide à l'époque de Hiéron II (jusqu'à la conquête romaine de 212), la figurine mégarienne ne paraît pas s'inspirer de modèles égyptiens, elle reste – pour le moment – un objet unique en son genre, mais tout de même moins étonnant qu'une oenochoé étrusque produite à Caeré dans la deuxième moitié du IV^e s. av. J.-C., et mise au jour dans la nécropole d'Aléria en Corse, qui montre, derrière deux Ménades, Dionysos tenant un canthare, à demi-couché sur un âne ithyphallique en train de jouer d'un aulos tenu par un bras hu-

main qui sort du poitrail de l'animal (*fig. 1*)⁸⁰. Le thème de l'âne musicien réserve probablement d'autres surprises.

Antoine Hermary
Aix Marseille Univ, CNRS,
Minist Culture & Com, CCJ, Aix-en-Provence,
France
ahermary@msh.univ-aix.fr

⁷⁸ Mégara Hyblaea D 278. H. 11 cm.

⁷⁹ L'objet n'est en tout cas pas du même type que sur deux figurines du Louvre montrant un personnage nu accroupi, au visage grimaçant, qui pose son énorme gland sur un instrument à cordes, comme pour en jouer: Dunand 1990, 271–272 nos. 807–808.

⁸⁰ Jehasse 1980, 260–266; LIMC III (1986) 534 no. 41 *s.v.* Dionysos/Fufluns (M. Cristofani); ThesCRA VIII (2012) 435 no. 31 *pl. 61 s.v.* Animaux et plantes dans le monde religieux étrusque (I. Ochoa – G. Reimond).

ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- Bailey 1980 D. M. Bailey, *A Catalogue of the Lamps in the British Museum*, 2. Roman Lamps made in Italy (Londres 1980)
- Bailey 1988 D. M. Bailey, *A Catalogue of the Lamps in the British Museum*, 3. Roman Provincial Lamps (Londres 1988)
- Besques 1992 S. Besques, Musée du Louvre. Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains, IV 2. Époques hellénistique et romaine. Cyrénaïque, Égypte ptolémaïque et romaine, Afrique du Nord et Proche-Orient (Paris 1992)
- Böttger 2002 B. Böttger, *Kerameikos XV. Die kaiserzeitlichen Lampen vom Kerameikos* (Munich 2002)
- Bothmer 1985 D. von Bothmer, *The Amasis Painter and his World. Vase-Painting in Sixth-Century B.C. Athens* (Malibu 1985)
- Braun – Haevernick 1981 K. Braun – T. E. Haevernick, *Das Kabirenheiligtum bei Theben IV. Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben* (Berlin 1981)
- Brijder 1983 H. A. G. Brijder, *Siana Cups I and Komast Cups 1* (Amsterdam 1983)
- Brommer 1937 F. Brommer, *Satyroi* (Würzburg 1937)
- Brun – Poux – Tchernia 2004 J.-P. Brun – M. Poux – A. Tchernia [ed.], *Le vin, Nectar des Dieux, Génie des Hommes* (Gollion 2004)
- Bruneau 1965 P. Bruneau, *Illustrations antiques du Coq et de l'Âne de Lucien*, BCH 89, 1965, 349–357
- Buitron-Oliver 1995 D. Buitron-Oliver, *Douris. A Master-Painter of Athenian Red-Figure Vases* (Mayence 1995)
- Calder 2008 L. Calder, *The asses'lot*, in: D. Kurtz (ed.), *Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou* (Oxford 2008) 155–164
- Chrzanovski – Zhuralev 1998 L. Chrzanovski – D. Zhuralev, *Lamps from Chersonesos in the State Historical Museum – Moscow* (Rome 1998)
- CRAI Académie des inscriptions et belles-lettres. *Comptes rendus des séances de l'Académie*
- Dasen 2015 V. Dasen, *Le sourire d'Omphale. Maternité et petite enfance dans l'Antiquité* (Rennes 2015)
- Daumas 1998 M. Daumas, *Cabiriaca. Recherches sur l'iconographie du culte des Cabires* (Paris 1998)
- Dickins 1906/07 G. Dickins (avec la participation de K. Kourouniotis), *Demophon of Messene II.*, BSA 13, 1906/07, 357–404 pl. XII–XIV
- Dubuis – Garcia 2015 B. Dubuis – D. Garcia, *Les contacts entre la Méditerranée archaïque et le monde celtique: le cas de la tombe de Lavau (Aube)*, CRAI 2015, 1185–1212
- Dunand 1990 F. Dunand, Musée du Louvre, département des antiquités égyptiennes. *Catalogue des terres cuites gréco-romaines d'Égypte* (Paris 1990)
- Ebbinghaus 2008 S. Ebbinghaus, *Of Rams, Women and Orientals: A Brief History of Attic Plastic Vases*, in: K. Lapatin (ed.), *Papers on Special Techniques in Athenian Vases* (Los Angeles 2008) 145–160
- Fiorentini 2003 G. Fiorentini, *Dioniso, il satiro e il «mulo» in un vaso plastico di Ravanusa*, in: G. Fiorentini – M. Caltabiano – A. Calderone (ed.), *Archeologia del Mediterraneo. Studi in Onore di Ernesto De Miro* (Rome 2003) 339–350
- Flashar 1992 M. Flashar, *Apollon Kitharodos. Statuarische Typen des musischen Apollon* (Cologne 1992)
- Gras – Tréziny – Broise 2004 M. Gras – H. Tréziny – H. Broise, *Mégara Hyblaea 5. La ville archaïque* (Rome 2004)
- Green 1966 J. R. Green, *Ajax or Nymph. An aryballos in Dunedin*, AntK 9, 1966, 7–10 pl. 2–3
- Gregory 2007 J. Gregory, *Donkeys and the Equine Hierarchy in Archaic Greek Literature*, *Classical Journal* 102, 2007, 193–212
- Griffith 2006 M. Griffith, *Horse Power and Donkeywork: Equids and the Ancient Greek Imagination*, *Classical Philology* 101, 2006, 185–246 et 307–358
- Hedreen 2007 G. Hedreen, *Myths or Ritual in Athenian Vase-Paintings of Silens*, in: E. Csapo – M. C. Miller (ed.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and beyond. From Ritual to Drama* (Cambridge 2007) 150–195
- Hermary – Jacquemin 1988 A. Hermary – A. Jacquemin, *Hephaistos*, LIMC IV (1988) 627–654 pl. 386–404
- Hoffmann 1977 H. Hoffmann, *Sexual and Asexual Pursuit. A Structuralist Approach to Greek Vase Painting* (Londres 1977)
- Hoffmann 1983 H. Hoffmann, *ΥΒΡΙΝ ΟΡΘΙΑΝ ΚΝΩΔΑΔΩΝ*, in: D. Metzler *et al.* (ed.), *Antidoron. Festschrift für J. Thimme* (Karlsruhe 1983) 61–73
- Isler-Kerényi 2001 C. Isler-Kerényi, *Dionysos nella Grecia arcaica. Il contributo delle immagini* (Pise 2001)
- Jacobelli 2011 L. Jacobelli, *Les médaillons d'applique à sujets érotiques*, in: A. Desbat – H. Savay-Guerraz (ed.), *Images d'argile. Les vases gallo-romains à médaillons d'applique de la vallée du Rhône* (Gollion 2011) 116–147

- Jehasse 1980 L. Jehasse, Dionysos et l'âne aulète. Une oenochoé caerétaine de la Nécropole d'Aléria, in: R. Bloch (ed.), *Recherches sur les religions de l'Antiquité classique* (Paris 1980) 260–266
- Jost 1985 M. Jost, Sanctuaires et cultes d'Arcadie (Paris 1985)
- Jost 2008 M. Jost, La vie religieuse à Lykosoura, *Ktèma* 33, 2008, 93–110
- Keuls 1993 E. C. Keuls, *The Reign of the Phallus* (Berkeley 1993)
- Kunst der Schale 1990 K. Vierneisel – B. Kaeser (ed.), *Kunst der Schale. Kultur des Trinkens* (Munich 1990)
- Labarbe 1988 J. Labarbe, Les mulets des Mysiens, *l'Antiquité classique* 57, 1988, 40–55
- Leutsch – Schneidewin 1839 E. L. Leutsch – F. G. Schneidewin (ed.), *Corpus paroemiographorum Graecorum* 1 (Göttingen 1839, réimprimé Hildesheim 1965)
- Lévy – Marcadé 1972 E. Lévy – J. Marcadé, Au musée de Lykosoura, *BCH* 96, 1972, 967–1004
- Lissarrague 1987 F. Lissarrague, De la sexualité des satyres, *Mètis* 2, 1987, 63–90
- Lissarrague 2013 F. Lissarrague, La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, VIe–Ve siècle avant J.-C.) (Paris 2013)
- Loucas-Durie 1992 É. Loucas-Durie, Some Comments on the Scene on the Cabiric Vase, *Athens N. M.* 424, in: R. Hägg (ed.), *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*, *Kernos Suppl.* 1 (Liège 1992) 107–115
- Luppe 1995 W. Luppe, Der geile Esel bei Archilochos, *Hermes* 123, 1995, 247–249
- Melfi 2016 M. Melfi, Damophon of Messene in the Ionian Coast of Greece. Making, Re-making, and Updating Cult Statues in the Second Century BC, in: M. Melfi – O. Bobou (ed.), *Hellenistic Sanctuaries: Between Greece and Rome* (Oxford 2016) 82–105
- Mitchell 2004 A. G. Mitchell, Humour in Greek Vase-painting in the Sixth and Fifth Centuries BC, *RA* 2004, 19–32
- Moore 2004 M. B. Moore, Horse Care as Depicted on Greek Vases before 400 B. C., *Metropolitan Museum Journal* 39, 2004, 35–67
- Moore 2006 M. B. Moore, Satyrs by the Berlin Painter and a new interpretation of his namepiece, *AntK* 49, 2006, 17–28 pl. 2–4
- Moore 2010 M. B. Moore, Hephaistos Goes Home: An Attic Black-figured Column-krater in the Metropolitan Museum, *Metropolitan Museum Journal* 45, 2010, 21–54
- Moraw 1998 S. Moraw, Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Mayence 1998)
- Moreno 1994 P. Moreno, *Scultura ellenistica* 1 (Rome 1994)
- Padgett 2000 J. M. Padgett, The Stable Hands of Dionysos: Satyrs, Donkeys as Symbols of Social Marginalization in Attic Vase Painting, in: B. Cohen (ed.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden 2000) 43–70
- Perdrizet 1899 P. Perdrizet, Terres-cuites de Lycosoura et mythologie arcadienne, *BCH* 23, 1899, 635–638
- Peredols'kaya 1967 A. A. Peredols'kaya, *Krasnofigurnye atticheskie vazy v Ermitaze: katalog* (Leningrad 1967)
- Rivet – Saulnier 2016 L. Rivet – S. Saulnier, Les médaillons d'applique de la vallée du Rhône d'Arles (Arles 2016)
- Sauron 1998 G. Sauron, La grande fresque de la villa des Mystères à Pompéi. Mémoires d'une dévotion de Dionysos (Paris 1998)
- Schefold 1981 K. Schefold, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst* (Munich 1981)
- Seif El-Din 2006 M. Seif El-Din, *Die reliefierten hellenistisch-römischen Pilgerflaschen* (Le Caire 2006)
- Simon 1982 E. Simon, *The Kurashiki Ninagawa Museum* (Mayence 1982)
- Simon 1997 E. Simon, Silenoi, *LIMC VIII* (1997) 1108–1133 pl. 746–783
- Stewart 1990 A. Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration* (New Haven, Connecticut 1990)
- Themelis 1993 P. Themelis, Damophon von Messene – Sein Werk im Lichte der neuen Ausgrabungen, *AntK* 36, 1993, 24–40 pl. 3–9
- Tréziny 2018 H. Tréziny (dir.), *Mégara 7. La ville classique, hellénistique et romaine* (Rome 2018)
- True 2006 M. True, Athenian Potters and the Production of Plastic Vases, in: B. Cohen, *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases* (Los Angeles 2006) 239–290
- Vallet – Villard – Auberson 1983 G. Vallet – F. Villard – P. Auberson, *Mégara Hyblaea 3. Guide des fouilles. Introduction à l'histoire d'une cité coloniale d'Occident* (Rome 1983)
- Vandlik 2016 K. Vandlik, L'âne, la lyre et la peau de lion, *AntK* 59, 2016, 38–43 pl. 4
- Vendries 2009 C. Vendries, L'âne et le lion sur une peinture murale de Pompéi (VII 6, 34–35). Le triomphe de la virilité asinienne, *Cahiers du Centre Gustave Glotz* 20, 2009, 57–77

- Vendries 2010 C. Vendries, De l'âne philosophe à «l'âne de la lyre». Images asiniennes sur les figurines en terre cuite de l'Égypte hellénistique et romaine, in: A. Gardeisen – E. Furet – N. Boulbes (dir.), Histoire d'équidés. Des textes, des images et des os. Monographies d'archéologie méditerranéenne, hors série 4 (Lattes 2010) 215–225
- Vendries 2014 C. Vendries, L'âne et la musique dans l'Antiquité gréco-romaine: un paradoxe sonore, in: A. Gardeisen – C. Chandezon (ed.), Équidés et bovidés de la Méditerranée antique. Rites et combats. Jeux et savoirs (Lattes 2014) 235–244
- Vernus – Yoyotte 2005 P. Vernus – J. Yoyotte, Bestiaire des Pharaons (Paris 2005)
- Vikela 2015 E. Vikela, Apollo, Artemis, Leto. Eine Untersuchung zur Typologie, Ikonographie und Hermeneutik der drei Gottheiten auf griechischen Weihreliefs (Munich 2015)
- Villanueva-Puig 1983 M.-C. Villanueva-Puig, A propos d'une ménade aux sangliers sur une oenochoé à figures noires du British Museum: notes sur le bestiaire dionysiaque, RA 1983, 229–258
- Villanueva Puig 2009a M.-C. Villanueva Puig, Ménades. Recherches sur la genèse iconographique du thiasse féminin de Dionysos (Paris 2009)
- Villanueva-Puig 2009b M.-C. Villanueva Puig, Un Dionysos pour les morts à Athènes à la fin de l'archaïsme: à propos des lécythes attiques à figures noires trouvés à Athènes en contexte funéraire, in: A. Tsingarida (ed.), Shapes and Uses of Greek Vases (7th – 4th centuries B.C.). Proceedings of the Symposium held at the Université libre de Bruxelles, 27–29 April 2006 (Bruxelles 2009) 215–224
- Voegtler 2017 S. Voegtler, Mensch – Maske – Tier. Zu den Entstehungsbedingungen der Karikatur, HASBonline 22, 2017, 9–31 oder <<https://bop.unibe.ch/HASBonline/article/view/3806>> (mars 2018)
- Wiesner 1969 J. Wiesner, Der Gott auf dem Esel, AA 1969, 531–545
- Wolters – Bruns 1940 P. Wolters – G. Bruns, Das Kabirenheiligtum bei Theben I (Berlin 1940)
- Wünsche – Steinhart 2009 R. Wünsche – M. Steinhart (ed.), Sammlung James Loeb (Munich 2009)
- Wuilleumier – Audin 1952 P. Wuilleumier – A. Audin, Les médaillons d'applique gallo-romains de la vallée du Rhône (Paris 1952)

LISTE DES PLANCHES

- Pl. 7, 1 Figurine en terre cuite de Mégara Hyblaea, MH TC 9. H. 15 cm. Photo L. Damelet, Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence.
- Pl. 7, 2–3 Coupe attique à figures noires, Munich, Staatliche Antikensammlungen 7414. H. 12,8; diam. 21 cm. © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München. Photos Renate Kühling.
- Pl. 8, 1 Olpé étrusque, détail de la face principale, Antikenmuseum der Universität Heidelberg 64/4. H. 25 cm. Photo H. Vögele.
- Pl. 8, 2 Figurine en terre cuite, Munich, Staatliche Antikensammlungen SL 122. H. 14,7 cm. D'après Wünsche – Steinhart 2009, 115.
- Pl. 8, 3 Figurine en terre cuite de Mégara Hyblaea, D 278. H. 11 cm. Photo L. de Barbarin.
- Pl. 8, 4 L'âne danseur sur le voile de Despoina à Lykosoura. Photo École française d'Athènes, Emile Sérafis.

LISTE DES FIGURES

- Fig. 1 Oenochoé étrusque d'Aléria. H. 35,9 cm. D'après Jehasse 1980.

ZUSAMMENFASSUNG

Eine hellenistische Terracotta-Figurine, welche aus den französischen Ausgrabungen von Megara Hyblaea (Sizilien) stammt, liefert ein neues Zeugnis zum Thema des musizierenden Esels, hier in Gestalt eines Kitharspielers mit erigiertem Glied. Das Figurenbild fügt sich in die ägyptische und orientalische Tradition ein, welche Musiker in tierischer Gestalt parodiert, gleichzeitig aber auch die sexuelle Inbrunst heraushebt, ein Aspekt, der in der archaisch- und klassisch-griechischen Kunst oft in der dionysischen Welt und jener der Satyrn dargestellt wird. Ausser einer Tonfigur ägyptischer Herkunft im Louvre, die jedoch sicher jünger ist, bietet der Fries entlang der unteren Schleierborte der Göttin Despoina, welche zur Skulpturengruppe des Damophon von Messene in Lykosura gehört, einen interessanten Vergleich des ausgehenden 3. oder beginnenden 2. Jhs. v. Chr.: Der Fries zeigt Tiere als Musiker und Tänzer, darunter einen Esel in Frauenkleidung und einen Kithara spielenden Esel. Die Terrakotta-Figurine, die sicher aus einer lokalen Werkstatt stammt, bereichert auf originelle Weise das Corpus der parodistischen Bilder in der griechischen Welt.

(Übersetzung Redaktion)

SUMMARY

A Hellenistic terracotta figurine, discovered during the French excavations at Megara Hyblaea (Sicily), provides new evidence for the theme of the musical donkey, portrayed here in the form of a cithara player with an erect penis. The image fits with the Egyptian and oriental tradition which parodies musicians by depicting them in animal form, but also highlights the sexual ardour of the donkey, which, like that of the satyrs, was frequently evoked by Greek Archaic and Classical artists in depictions of the Dionysian world. Apart from a terracotta figurine of Egyptian origin in the Louvre, which is certainly of a slightly later date, an interesting point of comparison is provided by the frieze along the lower edge of the veil of the goddess Despoina, one of the group of statues made at Lykosura (Arcadia) by Damophon of Messene at the end of the 3rd or the very beginning of the 2nd century BC. The frieze shows animal-headed musicians and dancers, including a donkey in woman's clothing playing a cithera. This terracotta figurine, certainly the product of a local workshop, provides a distinctive enrichment of the corpus of parodic images in the Greek world.

(Translation Isabel Aitken)



1



2



3

1 Figurine en terre cuite. Mégara Hyblaea MH TC 9
2-3 Coupe attique à figures noires. Munich, Staatliche Antikensammlungen 7414



1



2



3



4

- 1 Détail d'une olpe étrusque. Antikensammlung der Universität Heidelberg 64/4
 2 Figurine en terre cuite. Munich, Staatliche Antikensammlungen SL 122
 3 Figurine en terre cuite. Mégara Hyblaea D 278
 4 L'âne danseur sur le voile de la statue de Despoina. Lykosoura

ISBN 3-9090-6461-2
978-3-9090-6461-8