

VERTIGES DU BANQUET : JEUX D'HABILETÉ ET D'ÉQUILIBRE AU SYMPOSION¹

On assiste depuis la fin des années 1980 à un profond renouvellement des études consacrées au *symposion* comme institution sociale². Dans ce cadre, l'attention des chercheurs s'est surtout portée sur la consommation collective et ritualisée de vin³. « Médiateur de sociabilité »⁴, c'est lui qui fonde la cohésion du groupe, uni par les proportions du mélange et leur manière de le boire⁵. Si le *symposion* permet de réaffirmer les valeurs et les normes partagées, il offre aussi un cadre circonscrit pour les outrepasser. Aussi, aux nombreuses études sur l'espace et l'histoire du banquet se sont ajoutées celles sur le vin et la mise en image de sa consommation⁶, avec un intérêt croissant pour la mise en scène de l'ivresse et de la transgression⁷. Dans l'iconographie des vases grecs, cette oscillation constante entre les règles et

-
1. Cette recherche a été réalisée dans le cadre du projet financé par le Conseil européen de la recherche (ERC) *Locus Ludi*. The Cultural Fabric of Play and Games in Classical Antiquity basé à l'Université de Fribourg au sein du programme de recherche et d'innovation de l'Union Européenne Horizon 2020 #741520 (<https://locusludi.ch>). Nos plus vifs remerciements vont à Véronique Dasen et Typhaine Haziza, pour leur patience, ainsi qu'à François Lissarrague, auquel cet article doit beaucoup. Nous remercions également les institutions et les personnes qui nous ont aidés pour l'illustration : le Louvre et Anne Coulié en particulier, le British Museum, le Musée Archéologique National d'Athènes, le Ministère grec de la Culture et des Sports, le J. Paul Getty Museum, l'Ashmolean Museum d'Oxford, le Museo Civico di archeologia Ligure à Gênes et le Musée de Leyde à travers la personne de Ruurd Halbertsma. Merci enfin à Martine Denoyelle pour ses précieuses remarques. Les dates mentionnées dans cet article seront, sauf mention contraire, entendues av. J.-C.
 2. Pour une vue d'ensemble de la question, Murray 1990; Slater 1991; Schmitt Pantel 1992; Musti 2001; Catoni 2010; Hobden 2013; Wecowski 2014.
 3. Murray 1990.
 4. Lissarrague 1987b, 12.
 5. Lissarrague 1987b, 23.
 6. Sur le vin et l'ivresse, Villard 1988; Jouanna & Villard 2002. Sur l'iconographie du banquet, Fehr 1971; Dentzer 1982; Lissarrague 1987b; Schmitt Pantel 1992; Tropper 2012. Pour un tableau historiographique récent du fait alimentaire antique et des problématiques qui lui sont associées, Haziza 2019.
 7. La transgression est entendue ici comme le renversement de normes établies et acceptées par le groupe et ses manifestations dans un cadre circonscrit.

leur détournement prend souvent la forme d'un jeu de miroirs entre civilisation et sauvagerie. Les cômastes dansants et replets des figures noires archaïques et les satyres et autres papposilènes de la céramique attique et italote⁸ y incarnent un contre-modèle de la sociabilité civique.

À l'absorption normée du breuvage divin s'adjoignent de nombreuses activités exaltant les sens – plaisirs érotiques, poésie, musique, danse, acrobaties et autres spectacles⁹ – et faisant du banquet un véritable moment de réjouissances collectives. Parmi la cinquantaine de divertissements recensés par M.J. García Soler, les jeux ne constituent qu'un sous-ensemble¹⁰. Essentiels à la socialisation des participants, à la construction de leurs compétences, de leur habilité sociale et de leur identité culturelle, ils sont une clef d'accès privilégiée à l'histoire des normes, des valeurs et de l'imaginaire des sociétés antiques¹¹. Pour autant, la notion de « jeu » en tant que telle n'en est pas moins complexe à définir, tant les rôles, fonctions et valeurs qui lui sont associés sont multiples et variables selon les espaces et les époques¹². Cette difficulté de conceptualisation se voit renforcée par le décalage existant entre notre grille d'interprétation moderne et les perceptions antiques, au sein desquelles les idées de performance, d'émotion et de plaisir collectif participaient de l'expérience ludique¹³.

De quels jeux parle-t-on ? Outre un intérêt limité au cadre du *symposion*, la question qui nous intéresse ici est celle de pratiques ludiques impliquant la manipulation et la mise en équilibre – ou en déséquilibre, c'est selon – du corps humain et d'objets, au moyen d'une certaine forme de savoir-faire, de compétence manuelle, voire corporelle. Réfutant la définition homogène du jeu de J. Huizinga basée sur le formalisme et « l'esprit de la règle »¹⁴, R. Caillois distinguait quatre

-
8. Pour une synthèse récente sur le *kômos* archaïque, Smith 2010 ; Wannagat 2015. Sur les satyres, Isler-Kerényi 2004 ; Lissarrague 2013. Sur l'ivresse et la transgression, Itgenshorst 2015. Les travaux sur la céramique italote considèrent la présence satyresque en accord avec l'univers dionysiaque et les multiples facettes de Dionysos, à la fois dieu du vin, du théâtre et des mystères. Voir, entre autres, Webster 1962 ; Trendall 1991 ; Silvestrelli 1999 ; Pontrandolfo 2000 ; Taplin 2007. Le rembourrage des cômastes archaïques évoque le costume des acteurs comiques : Piqueux 2006 ; Wannagat 2015. Sur l'irrévérence mise en image sur les productions d'argiles en contexte funéraire, Le Bars-Tosi 2019.
 9. Jacquet-Rimassa 2008, 71. Sur les questions des divertissements et des plaisirs associés au banquet tels qu'ils sont mis en image sur la céramique attique et italote, Jacquet-Rimassa 1996.
 10. García Soler 2001, 11 ; García Soler 2010.
 11. Sur les enjeux du sujet, Dasen 2018 et 2019a.
 12. Sur la recherche d'un nouveau modèle théorique du jeu en adéquation avec l'Antiquité, voir Dasen & Vespa 2021. Pour les problèmes de définition du jeu, voir aussi Dasen & Haziza (à paraître).
 13. Kidd 2021.
 14. L'auteur définit le jeu comme une activité volontaire encadrée, dans l'espace, le temps et régie par des règles consenties, en marge de la vie normale et suscitant une tension agréable : Huizinga 1938, 4.

formes de jeu : *agôn* (la compétition), *alea* (le hasard), *mimicry* (le mimétisme) et *ilinx* (le vertige)¹⁵. Dans ce cadre heuristique, les pratiques et représentations du déséquilibre possèdent une dimension ludique. Le déséquilibre vise à « détruire pour un instant la stabilité de la perception » et à « anéantir la réalité avec une souveraine brusquerie »¹⁶. Les mises à l'épreuve de la stabilité du corps et de l'être, qu'il s'agisse d'une performance, d'une compétition ou d'une pitié, qu'elles soient réelles ou métaphoriques, peuvent être considérées comme des jeux. R. Caillois avance par ailleurs que certaines des catégories identifiées fonctionnent ensemble de manière préférentielle. L'*agôn* se joint à l'*alea*, le simulacre au vertige. Dans le cadre de l'iconographie du *symposion*, cette grille interprétative fonctionne : les jeux d'équilibre peuvent parodier des jeux existants et formalisés, mais aussi des conventions sociales, couramment acceptées, comme celles qui régissent le bon comportement du buveur. Le *kottabos* semble cependant transcender ces catégories. À la fois jeu d'équilibre et d'habileté, jeu formalisé et parodié¹⁷, il procède de l'*agôn*, de l'*alea*, du simulacre et du vertige.

L'ensemble de ces pratiques ludiques est doté d'un champ lexical et sémantique commun, articulé autour de deux notions centrales : la *technè* (τεχνή) et le *thauma* (θαῦμα), le tour d'adresse, de prestidigitation, qui crée l'étonnement et l'admiration. L'habileté peut être désignée par l'*eucheiria* (εὐχειρία : l'habileté avec les mains, c'est-à-dire la dextérité¹⁸), voire la capacité à être *dexiotès* (δεξιότης : avoir de l'adresse, de la dextérité, de l'habileté¹⁹). L'*eustochia* (εὐστοχία) incorpore un élément supplémentaire, la cible. Le terme renvoie à l'adresse, à l'habileté à viser un objectif matériel déterminé²⁰, de même que l'*eustochèma* (εὐστόχημα) indique le coup d'adresse, le « joli coup » qui inspire l'admiration²¹.

15. Caillois 1958. Pour une introduction, Macé 2013, 10 ; Dasen 2018, 26-27.

16. Caillois 1958, 68-69 ; Macé 2013, 10.

17. Sur la transgression du rituel du *kottabos*, voir la tête d'Ulysse utilisée comme cible des *latages* (Eschyle, *Ostologoi*, fr. 179R *apud* Athénée XV, 667 ; Sophocle, fr. 565 (Radt) ; Palutan 1996). Énée est visé chez Euripide fr. 562 (Nauck) ; Campagner 2002, 121, n. 60.

18. Pindare, *Olympiques*, IX, 111 (Ép. 4) ; Hippocrate de Cos, *De l'Art*, 802 ; Platon, *République*, 426d et *Lois*, 942d ; Aristote, *Histoire des Animaux*, VII, 10, 1. À propos d'artistes, Plutarque, *Vie de Périclès*, 13 ; Lucien, *Amours*, 11.

19. Aristophane, *Cavaliers*, 719 ; *Grenouilles*, 1007. Également ἐπιδεξιότης dans Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 4, 8, 5 ; Eschine, 34, 20. La capacité à être δεξιός (« être adroit », « habile ») peut s'appliquer à des athlètes ou des poètes, mais ne sert pas à désigner une capacité manuelle, Pindare, *Isthmiques*, V, 61 ; *Néméennes*, 3, 8 ; Hérodote, III, 8 ; Thucydide, III, 82 ; Aristophane, *Ploutos*, 387 ; *Grenouilles*, 71.

20. Comme lors d'un lancer de javelot dans Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 1239.

21. Diogène Laërce, V, 33.

Oubliant la *technè* du protagoniste pour privilégier l'impression laissée aux spectateurs, le terme de *thaumatopoiios* (θαυματοποιός) renvoie à l'accomplissement de merveilles, de prodiges, à l'art de « faire des tours » ; il s'applique en particulier aux acrobates, jongleurs et autres saltimbanques qui peuvent se produire durant le *symposion*²². Dans son *Banquet*, Xénophon décrit longuement la performance d'une troupe de musiciens, danseurs et acrobates dirigée par un Syracusain. Lorsqu'une jeune fille s'élance à travers un cercle d'épées, c'est le verbe *kubistaô* (κυβιστάω : se jeter tête en avant, faire la culbute) qui est utilisé²³, tandis que le *kubistètèr* (κυβιστήτήρ) désigne dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* le plongeur, mais aussi celui qui fait la culbute et le faiseur de tours²⁴. Chez Archiloque et Aristophane, le mot *kubda* (κύβδα) indique la culbute tête en avant, mais avec un sens plus obscène²⁵.

Cet article propose une réflexion diachronique autour de ces pratiques ludiques, à partir de témoignages écrits, de leurs représentations et d'une sélection d'images jalonnées de jeux graphiques associant vin, vases et buveurs dans des scènes caractérisées par l'imminence de la chute. Si le *kottabos*²⁶ constitue un biais privilégié pour explorer l'ensemble de cette dialectique²⁷, nous élargirons le questionnement à d'autres types d'activités, révélant à la fois l'existence de jeux formalisés, de jeux détournés, selon un système de renvoi caractérisé par les « jeux de miroirs » chers à F. Lissarrague. En tentant de décentrer le regard hors d'Attique, ce parcours thématique en images fait dialoguer à travers le médium céramique plusieurs productions du monde grec et hellénisé rattachées à des environnements géographiques, chronologiques et culturels distincts. Les spécificités de leurs mises en images à l'aune de caractéristiques régionales ou de cultures d'ateliers questionnent en outre le processus de sélection des éléments visuels en jeu, l'articulation des images à leurs supports et l'existence ou non de cultures visuelles partagées autour de références communes.

-
22. Xénophon, *Banquet*, II, 1 ; Platon, *Sophocle*, 224a, 235b, 268d ; *République*, 514b ; Démosthène, *Olynthiennes*, II, 19, 5 ; Lucien de Samosate, *Le Songe*, 14 ; Athénée, I, 19d ; VIII, 352e. Également θαυματοποιία, Platon, *République*, 602d ; Isocrate, 209c ; θαυματούργημα : Héliodore, 10, 39 ; θαυματουργός (qui fait des tours d'adresse), Athénée VIII, 129d ; se référer à Stephanis 1988, en particulier n° 1619, au sujet de Matréas d'Alexandrie, jongleur vagabond cité par Athénée I, 19d. Sur ces intervenants au banquet, qu'ils soient des participants ou des spécialistes invités, Fehr 1990 ; Milanezi 2004 et 2005 ; Vickers 2016 ; Dasen 2019b.
23. Xénophon, *Banquet*, II, 11 ; *Mémorables*, I, 3, 9 ; Platon, *Banquet*, 190a ; *Euthydème*, 294e.
24. *Iliade*, XVIII, 605 ; XVI, 750 ; *Odyssée*, IV, 18.
25. Archiloque, fr. 42, 2 ; Aristophane, *Thesmophories*, 488-489 ; *Cavaliers*, 365.
26. Il ne s'agit pas ici de faire l'inventaire exhaustif de la bibliographie. En guise d'introduction à ses représentations sur la céramique attique, Lissarrague 1987b, 75-82. Sur sa mise en image de manière plus diachronique, Jacquet-Rimassa 2008 ; Visconti 2013.
27. La réflexion est initiée dans Lissarrague 1987b, chap. « Les jeux du vin », 66-82.

Un cas d'école : le *kottabos*, jeu d'adresse et déséquilibre au *symposion*

Une pratique ludique normée

Amplement documenté par les textes²⁸, le jeu du *kottabos* (κότταβοι; κοτταβίειν) intervenait une fois le banquet bien entamé²⁹. Ce jeu, associant ivresse, adresse et équilibre, consistait à projeter sur une cible définie à l'avance la dernière goutte de vin contenue dans sa coupe à l'aide d'un geste vif et courbe du poignet (ἀγκυλντά³⁰), l'index passé dans l'anse et les autres doigts rabattus vers la paume. Le succès de l'entreprise, auquel était associée une part de chance³¹, dépendait de l'habileté du joueur à exécuter un geste souple et équilibré en harmonie avec sa posture, tout en maîtrisant sa consommation de vin, s'assurant ainsi une alcoolémie lente et progressive afin de se prémunir de l'ivresse et de ses excès.

Vraisemblablement originaire de Sicile – sans que cette paternité soit fermement établie³² –, le *kottabos* semble par métonymie pouvoir résumer à lui seul le *symposion* et sa convivialité par le lien direct établi avec le vin, sa consommation et sa manipulation par les convives. Le vin, dont Dionysos enseigne aux hommes le bon usage, sert de cadre et de vecteur à cette sociabilité normée³³. Ce breuvage divin est à la fois la modalité et l'instrument du jeu³⁴. Au plaisir suscité par l'expérience du vin – de son absorption aux effets secondaires excitant les sens – s'ajoute l'expérience ludique. La vaisselle de banquet – en particulier les vases à boire – est alors détournée de son usage initial : il ne s'agit plus seulement de lever le coude (et la coupe aux lèvres) pour s'abreuver, mais aussi d'accomplir la gestualité caractéristique du *kottabos*³⁵, guidant ainsi la goutte (λάταξ)³⁶ vers la cible. À la sollicitation du goût,

-
28. Pollux, VI, 109-111 et les nombreuses citations rapportées par Athénée de Naucratis essentiellement aux livres XI et XV.
 29. Il faut en effet avoir vidé sa coupe avant de pouvoir jouer. Cette temporalité du jeu se traduit, comme l'avait déjà noté F. Lissarrague, par la place accordée au *kottabos* dans l'énumération donnée par Pollux dans son *Onomastikon*.
 30. Sur l'élégance du geste, fluide et courbe du poignet, Athénée, *Les Deipnosophistes*, XI, 782d-e; XV, 667b-d; Photius, a 185 = *Synagoge* B a 277.
 31. Sur l'intrication de la notion de chance et celle de jeu, pensé comme une action sur l'indéterminé, Hamayon 2012, 231 et l'idée que la chance se gagne.
 32. Hégésandre *apud* Athénée, XI, 479d; Critias *apud* Athénée, XV, 666b-c; schol. Aristophane, *Paix*, 1244 *apud* Athénée XV, 667e; Anacreon, fr. 41 (Diehl). La question est de savoir si le jeu préexistait à l'arrivée des Grecs et, si oui, selon quelles modalités il s'est diffusé en Grèce continentale, Jacquet-Rimassa 1996, 392-396; Campagner 2002, 111-112; Costanza 2019, 181.
 33. Sur les normes associées à la consommation du vin, Itgenshorst 2015.
 34. Athénée, XV, 666d : « une sorte de jeu lié au vin » (trad. d'après Canfora, Salerno Editrice, 2001).
 35. Dicéarque, fr. 97 (Wehrly) *apud* Athénée, XI, 479d.
 36. Achæos, fr. 26 (Snell) et Callimaque, fr. 69 (Pfeiffer) *apud* Athénée, XV, 668 b-c; Hésychius, λ 388-389 L; Photius, λ 114; Souda, κ 2153, A. III, 164 = Schol. Aristophane, *Paix*, 1244. Pour le détail des occurrences, Costanza 2019, 171-173.

de l'odorat et du toucher s'ajoutent la vue, nécessaire à l'ajustement du lancer³⁷, et bientôt l'ouïe, par le tintement sonore que revêt le jet victorieux (λατάγη)³⁸.

Les sources écrites nous renseignent de manière complémentaire, quoique parfois contradictoire³⁹, sur le champ lexical associé et sur les différentes modalités de ce divertissement : depuis la mise en place du dispositif ludique (cadre⁴⁰, accessoires, gestualité⁴¹, règles et conditions de la victoire) jusqu'aux enjeux du lancer. Le vocable *kottabos* recouvre des acceptions multiples. Il est non seulement employé pour nommer la pratique ludique, parfois assorti d'un jugement de valeur dépréciatif⁴², mais sert aussi à désigner le vase utilisé⁴³, la cible⁴⁴ ou encore le prix⁴⁵ décerné au vainqueur. Déterminée à l'avance et de nature diverse – matérielle, comestible ou érotique⁴⁶ –, la récompense ajoutait sans conteste au plaisir de l'émulation entre convives. L'existence de dédicaces pouvait en outre accompagner les *latages*, les associant ainsi à un vœu amoureux ou érotique⁴⁷. Le jeu, qui vise à instaurer un déséquilibre contrôlé, connaît plusieurs variantes articulées autour de la typologie de la cible⁴⁸ : le *kottabos kataktos*⁴⁹, le *kottabos en lekanè*⁵⁰ et, selon certains auteurs,

-
37. À cette stimulation visuelle s'ajoute sans doute le chromatisme des *latages*, Costanza 2019, 183.
38. Sur le son clair qui était de bon augure, Sophocle, fr. 277 (Radt) et Euripide, fr. 631 (Nauck) *apud* Athénée, XV, 668b-c; Hésychius, λ 390 L. Sur l'importance de la dimension sonore, voir aussi l'association établie par Sophocle, fr. 537 (Radt) *apud* Athénée, XI, 487d, entre le bruit des *latages* et celui des baisers donnés au gagnant. Sur les différentes occurrences du terme, Costanza 2019, 171-173.
39. Le terme ἀγκύλη désigne par exemple le geste courbe du joueur, mais s'applique aussi parfois à la coupe qui sert au lancer (Athénée, XI, 479e); sur les discordances à propos de la place et du rôle du μάνης, disque métallique supérieur ou médian, Athénée, XI, 487e; XV, 667a; Campagner 2002, 114, 117; Costanza 2019, 181, n. 33.
40. Athénée, XI, 479e mentionne l'existence de salles rondes dédiées. À ce sujet, Campagner 2002, 112. Le jeu pourrait par ailleurs avoir été pratiqué en extérieur, hors du cadre symposiaque, Platon Comique, fr. 46 (Kassel-Austin) *apud* Athénée, XV, 666d.
41. Athénée, XI, 782d-e; XV, 667b-d; Photius, a 185 = *Synagoge*, B a 277.
42. Associé à un jeu d'ivrognes, Agathias, *Epigrammes amoureuses*, V, 296; Platon, fr. 46 (Kassel-Austin) *apud* Athénée, XV, 666d-e; Pollux, VI, 111.
43. Athénée, XI, 479e. Sur l'existence de vases à boire dédiés à la pratique du *kottabos*, et notamment l'exemplaire apode d'Oxford, Vickers 1974; Jacquet-Rimassa 1996, 253-254.
44. Athénée, XV, 666f.
45. Athénée, XV, 667e.
46. Athénée, XV, 666.
47. Pindare, fr. 128 Snell-Maehler *apud* Athénée, X, 427d; Cratinos, fr. 299 (Kassel-Austin) *apud* Athénée, *Epitomé*, XI, 782d.
48. Pour une synthèse, Campagner 2002; Costanza 2019, 180-186, 295, 297.
49. Sur ce type consistant à frapper un disque instable au sommet d'une tige et ses occurrences, Costanza 2019, 182, n. 31.
50. Il s'agit d'immerger des coupelles en terre cuite mises en flottaison dans un bassin (Athénée, XI, 494b-f; Ameipsias *apud* Athénée, XV, 667f).

le *kottabos* « à balancier »⁵¹. S'ajouteraient à ces variantes formalisées des manières moins consensuelles de jouer, allant de l'utilisation d'une cible humaine⁵² à l'usage de la bouche pour viser en substitution de la traditionnelle coupe⁵³.

Aux règles rapportées dans les textes répondent des procédés visuels normés qui s'affirment de diverses manières chez les imagiers du monde grec et hellénisé. Sur la céramique attique, l'identification du jeu repose sur la présence du geste caractéristique du lancer, majoritairement figuré dans un cadre symposiaque⁵⁴; sur la céramique italote, la gestualité est fréquemment associée à la tige⁵⁵. Ce dispositif, manipulé indépendamment lors des scènes de *kômos*, n'est plus alors strictement circonscrit au banquet. Il s'intègre à une sphère dionysiaque plus large jusqu'à en devenir l'un des emblèmes⁵⁶. Ces tableaux en mots et en images, auxquels s'ajoutent les attestations archéologiques relatives à sa pratique⁵⁷, sont autant de témoignages polysémiques qui permettent de mieux saisir ce fait social, dans sa matérialité, mais aussi de l'appréhender comme participant d'un système de valeurs codifiées.

Le kottabos, miroir du corps

De ces représentations au vocabulaire stéréotypé émergent parfois certaines associations visuelles originales. Abondamment étudiée, l'iconographie du *kottabos* n'est cependant connue sur la céramique figurée qu'à partir du matériel attique⁵⁸ et italote⁵⁹ et, dans une moindre mesure, étrusque⁶⁰.

-
51. Deux réceptacles disposés en équilibre de part et d'autre d'un axe seraient à remplir de lie, Aristophane, *Paix*, 343q, 1242b; *Acharniens*, 525b. Sur cette variante, Campagner 2002, 116.
 52. Notamment la tête des héros Ulysse ou celle du vieil Enée, Eschyle, fr. 179 (Radt) *apud* Athénée, XV, 667c-d; Sophocle, fr. 565 (Radt); Euripide, fr. 562 (Nauck). Palutan 1996; Campagner 2002, 121, n. 60.
 53. Pollux, VI, 111; Athénée, XV, 665e.
 54. Pour les mentions hors de ce contexte, Visconti 2013, 238-239 et 246-247.
 55. Sur les variations de son rendu et les spécificités des langages attique et italote, Jacquet-Rimassa 1995; Visconti 2013.
 56. Jacquet-Rimassa & Pouyadou 2003; Jacquet-Rimassa 2008.
 57. Principalement des tiges métalliques et de petites statuette anthropomorphes avec des postures et des accessoires variés, datées entre le milieu du V^e siècle et le III^e siècle et provenant de contextes funéraires étrusques. Pour la mise en abyme du joueur de *kottabos* sur la partie supérieure d'une tige de *kottabe*, Louvre, BR 136 et BR 275. Pour une vue d'ensemble du matériel, Jacquet-Rimassa 1996, 408-440.
 58. Essentiellement représenté à figures rouges à partir de 530, le jeu est néanmoins attesté à figures noires sur le col d'un cratère à volutes, Wurtzbourg, Martin von Wagner Museum, H5169, attribué au Golvol Group, BAPD 302552.
 59. Pour une vision du corpus italote, Hirschmann 1985; Jacquet-Rimassa 1996.
 60. Ambrosini 2013, 24-30; Visconti 2013, 245, fig. 20-21.

Dans la céramique corinthienne, seule une *kylix* de la production restreinte du Sam Wide Group – connu pour ses détournements burlesques et parodiques de thèmes attiques⁶¹ – peut être intégrée au corpus⁶² (fig. 1). Datée de la seconde moitié du V^e siècle, elle accueille dans le médaillon une figure féminine, richement vêtue et parée, manipulant de sa main droite une *kylix* selon la gestuelle caractéristique du *kottabos*. Le regard et le geste sont portés vers la cible à atteindre, un *loutèrion* dans lequel flotte un canard. Si la scène constitue un *hapax* pour le moins déconcertant dans l'iconographie du *kottabos*, la représentation d'une femme au *loutèrion* est un thème relativement courant dans l'imagerie attique⁶³. On relève néanmoins ici deux éléments discordants : la présence inattendue d'un canard et la représentation d'une joueuse de *kottabos*. L'interaction entre les deux personnages, renforcée par les regards mutuels, interdit de faire du volatile une figure secondaire ou un élément de décor. Cette combinaison inédite s'inscrit dans l'iconographie de la toilette féminine, mais joue avec ses codes et ceux des scènes de *kottabos*. La scène peut être rapprochée d'une hydrie attique à figures rouges contemporaine, sur laquelle on retrouve un canard dans un *loutèrion*, objet des regards de deux femmes dénudées à la toilette⁶⁴. L'irruption du *kottabos*, le détournement de ses règles et la présence d'un oiseau aux connotations phalliques⁶⁵ permettent à l'imagier d'introduire une dimension érotique, voire burlesque, dans une scène d'intimité féminine dont les frontières se brouillent.

L'érotisme se retrouve également imbriqué au jeu sur la coupe attique d'Apollodoros⁶⁶ (fig. 2). Le peintre y use d'un schéma tout à fait singulier en associant visuellement les *latages* de deux symposiastes à un vase ouvert, au sein duquel s'insère une structure tripode couronnée d'un oiseau-phallus⁶⁷. Cet élément, disposé sous l'une des anses, est désigné de manière univoque comme *kottabos* au moyen d'une inscription portée sur la base de la cible. Le jeu métaphorique tissé par l'image est ici savamment agencé. *Kottabos* et *kalos* – inscrits sur la vasque circulaire des coupes manipulées⁶⁸ – se répondent et font écho à l'articulation du lancer vers la

61. Amyx 1988, 275.

62. British Museum, n° E 813 (inv. 1873,0915,9), découverte à Tanagra, vers 450-400; Amyx 1988, 275-276, Sam Wide Group, n° 7.

63. Pour une liste, se référer à Mitchell 2009, 59, n. 84.

64. British Museum, n° E 202, attribuée au Washing Painter, vers 440-420, BAPD 214965; Mitchell 2009, 59, fig. 18.

65. Lissarrague 1987b, 44-45, 54, 78; Mitchell 2009, 79-81, 145-146.

66. Coupe attique, collection privée, signée par Apollodoros, BAPD 29756; Lissarrague 1987b, 79, fig. 68.

67. Sur la genèse iconographique de l'oiseau-phallus, Mitchell 2009, 78-81.

68. Ce procédé n'est pas isolé dans l'œuvre du peintre, par exemple la coupe du Louvre, G140, vers 525-500, BAPD 201003.



Fig. 1 – Joueuse de *Kottabos* visant un canard flottant dans un *loutèrion*.
Kylix corinthienne à figures noires, attribuée au Sam Wide Group, découverte à Tanagra, vers 450-400 av. J.-C. Londres, British Museum, n° E 813 (inv. 1873,0915.9), n° photo 883938001 © Trustees of the British Museum – CC BY-NC-SA 4.0

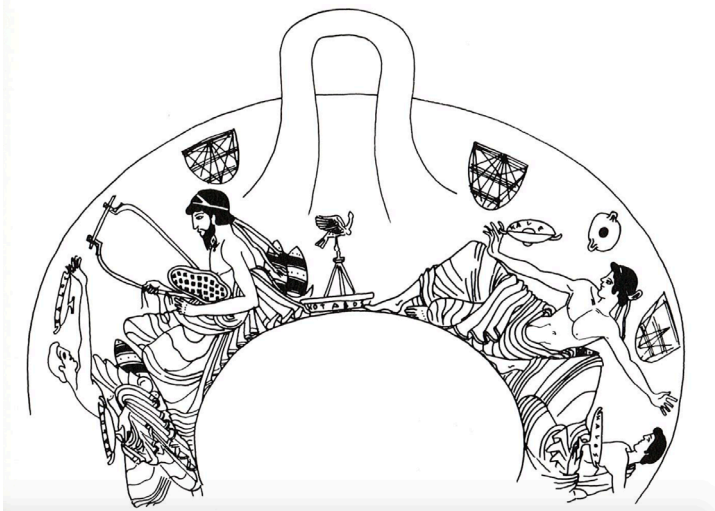


Fig. 2 – *Kottabos* et oiseau-phallus. Coupe attique à figures rouges signée par Apollodoros, collection privée, fin du V^e siècle av. J.-C. Lissarrague 1987b, 79, fig. 68

cible. De la même manière, l'*ankylè*⁶⁹ des joueurs accompagne le regard d'une face à l'autre. Outre l'évocation de l'enjeu érotique⁷⁰ des *latages*, cet assemblage met en évidence, par la mise en abyme du support, l'agentivité de la coupe à la fois vase à boire, instrument du jeu et support du discours.

La fonction oraculaire parfois accordée au *kottabos*⁷¹ et l'enjeu érotique de certains lancers dédiés à l'être aimé/désiré⁷² contribuent à tisser un lien ténu, associant la perte d'équilibre au vacillement amoureux⁷³. L'objet érotique des *latages* s'exprime de manière polymorphe, en tenant compte de préférences régionales : de la représentation de couples partageant la même *klinè* enlacés dans un même *himation*⁷⁴, s'embrassant⁷⁵ ou jouant ensemble au *kottabos*⁷⁶, à l'incursion d'Éros dans l'image. Une situle apulienne, attribuée au Peintre du Louvre MNB 1148⁷⁷, propose une mise en image atypique⁷⁸, en substituant à la traditionnelle tige de *kottabos* la figure d'une femme vêtue d'un costume bariolé⁷⁹. Debout, face à un joueur de *kottabos* assis en présence d'un satyre, elle soutient la *plastinx* du bout dressé de son index⁸⁰. Doublement associée au vin – par le biais du *kottabos* et de la situle mise en abyme qu'elle tient de la main droite⁸¹ –, elle incarne, par un glissement métaphorique, à la fois la cible animée et l'enjeu du lancer, l'accessoire ludique et sa récompense. L'atmosphère érotique, soutenue par l'échange des regards entre les

69. On se souviendra ici du double emploi du mot; *supra* n. 39.

70. Sur les jeux érotiques supportés par l'association coupe/phallus, Lissarrague 1987b, 56-57.

71. Lissarrague 1987b, 85-86.

72. Ces dédicaces sont particulièrement fréquentes sur la céramique attique, par exemple le *psykter* de Saint-Petersbourg, St644, d'Euphronios, vers 520-510, BAPD 200078.

73. Lissarrague 1987b, 80.

74. Comme sur le cratère en cloche campanien de Wurtzbourg, Martin von Wagner Museum (inv. L 875), attribué au Peintre de New York Gr 1000, vers 340 av. J.-C., in *LCS*, 485, n° 328.

75. Voir le cratère en cloche lucanien du Vatican, Museo Gregoriano Etrusco, 17060 (U5), attribué au Peintre de Palerme, vers 430, in *LCS*, 523, n° 268; Trendall 1974, pl. 7.

76. Voir le cratère en cloche métapontin sur le marché de l'art, attribué au Peintre de l'Anabatès, vers 390-380, in *LCS*, 96, n° 503, pl. 48.1.

77. Situle, collection privée suisse, attribuée au Peintre du Louvre MNB 1148, vers 350-340, in *RVAp* II, 20/286a; Visconti 2013, 250, fig. 30.

78. Un dispositif similaire est mis en œuvre sur l'index d'une ménade figurée sur un cratère en cloche du marché de l'art attribué au Peintre des Longs Rabats (in *RVAp* Suppl. II, 4, 114a.); Jacquet-Rimassa 1996, 435.

79. Vêtue d'*anaxarides*, d'un justaucorps et d'une tunique, assimilée à une danseuse d'*oklasma*, Jacquet-Rimassa 1996, 369.

80. Ce dispositif fait écho dans une certaine mesure aux figurines placées au sommet des tiges de *kottabos*: voir la figurine en forme de femme nue tenant un rhyton, Pérouse, collezione Guardabassi, n° 774, seconde moitié du IV^e siècle.

81. Sur la situle, forme d'origine indigène, associée à la manipulation et à la consommation du vin, Silvestrelli 2017.

deux personnages suivant la trajectoire de la goutte, est renforcée par la présence d'un oiseau en vol tenant entre ses pattes la *inyx*, la roue magique d'Aphrodite, instrument de divination amoureuse, symbole et gage d'amour⁸².

Entre normes et transgressions

L'équilibre en jeu dans la pratique du *kottabos*, quelles qu'en soient les variantes, se décline de multiples manières et à plusieurs échelles : de la mise en branle d'une cible instable (posée, suspendue ou en flottaison) grâce au jet de vin sonore à l'ébriété contrôlée (mais précaire) des joueurs en compétition. L'ambiguïté du verbe *apokottabizein* (ἀποκοτταβίζειν), suggérant le fait de lancer le *kottabos* avec la bouche et, par extension, de vomir⁸³, cristallise cette tension subtilement mise en image sur une coupe attique de Berlin⁸⁴. Le tondo – visible une fois le contenu de la coupe absorbé – met en scène, sans doute en guise d'avertissement pour le buveur, l'ivresse d'un symposiaste appliqué à vomir dans une *lekanè*, alors qu'un *kômos* enjoué fait rage à l'extérieur du vase⁸⁵. Si l'association du large bassin et du vin rejeté, que souligne le chromatisme du rehaut rouge, n'est pas sans évoquer le *kottabos en lekanè*, il ne s'agit pas tant pour le peintre d'illustrer une pratique réelle que de mettre en image le vertige associé aux excès de boisson.

Les transgressions en images associées au *kottabos* – et par extension à la consommation du vin – sont, comparativement à la céramique attique, assez peu nombreuses sur la céramique italote. Elles reposent sur la présence du satyre, connu pour ses comportements excessifs⁸⁶. Participant à la mise en place du dispositif ludique⁸⁷, le compagnon de Dionysos est aussi représenté comme prenant une part active au jeu. Tantôt joueur⁸⁸, il est parfois lui-même la source du divertissement. La position d'un papposilène dansant l'index levé, balancé sur un pied, sur un cratère

82. Gow 1934.

83. Aristophane, *Acharniens*, 525b ; Lucien, *Lexiphane*, 3. Scholies mentionnées dans Campagner 2002, 117 ; Costanza 2019, 185.

84. Berlin, Antikensammlung, n° F2309, BAPD 203944, 500-450 av. J.-C.

85. *Kottabos*, *kômos* et excès de boisson sont associés à plusieurs reprises sur la céramique attique, par exemple : coupe, Carlsruhe, Badisches Landesmuseum, 70.395, proche de Douris, vers 500-475, BAPD 4704.

86. Sur la consommation excessive et transgressive de satyres sur la céramique italote, buvant à même le cratère, l'outre ou l'amphore, voir canthare apulien, Tarente Ragusa coll., 60, in *RVAp* II, 21 / 48, pl. 234,5-6 ; cratère en cloche lucanien Louvre, ED 104, attribué au Peintre du BM F162, troisième quart du IV^e siècle, in *LCS*, 79, n° 406.

87. Intervenant dans l'installation de la tige (in *LCS*, n° 522, pl. 50.6. et 51.6) ou son transport pédestre (in *RVAp* Suppl. I, 12.6a) ou maritime (in *LCS*, p. 246, n° 1).

88. La figure du satyre joueur est attestée sur la production métapontine (in *LCS* Suppl. 3, 42, n° A34, pl. VI 2), à Lipari (in *LCS*, 212, n° 69, pl. 83, 4-5), à Paestum (in *RVP*, 73, n° 50, pl. 28e), mais aussi en Apulie (in *APS*, 29, n° 3).

en calice de Londres⁸⁹ (fig. 3) pourrait refléter à lui seul la dialectique de l'équilibre et sa transgression. Dans l'axe du *latage* de la joueuse au buste dénudé⁹⁰, sa posture fait écho, par un savant jeu de miroirs accentué par la couleur, à la verticalité de la tige de *kottabos*. Il semble pouvoir s'y substituer – constituant ainsi une cible instable et mouvante de chair et d'os⁹¹ –, tandis que de son index replié, il parodie de toute son emphase la gestualité du jeu⁹².

Dans la lignée de la parodie ou du détournement des accessoires évoquant le *kottabos*, il faut mentionner le cratère en cloche lucanien attribué au Peintre de Brooklyn-Budapest⁹³ (fig. 4), dont l'une des faces illustre une activité ludique non consensuelle, liée, sur un registre comique, à l'équilibre et à la chute. Trois satyres sont regroupés dans le champ de l'image autour d'un candélabre, au sommet duquel se trouve une souris à laquelle ils jouent un mauvais tour⁹⁴. La gestualité expressive, voire théâtrale, des satyres contraste avec la verticalité du candélabre, détourné de son usage premier⁹⁵. Au centre de l'image, le satyre, dont la frontalité interpelle, s'apprête, un brin taquin, à saisir du bout des doigts la queue du rongeur, affolant, on l'imagine, le pauvre animal et menaçant ainsi son équilibre précaire. La transgression comique, indirectement liée à l'univers dionysiaque et au vin (présence des satyres, cratère support de l'image), telle qu'elle est mise en image ici, repose sur le changement de fonction du candélabre autant que sur la surprise visuelle née de ce tandem improbable⁹⁶.

89. Cratère en calice, Londres British Museum, inv. 1873, 0820.345, attribué au Schlaepfer Painter, in *RVAp*, 9/171, pl. 80.5.

90. L'identité de la figure varie d'un commentaire à l'autre : tantôt identifiée comme Ariane en raison de ses parures, il pourrait aussi s'agir d'une ménade (par association avec le satyre) ou encore d'une hétéaire joueuse (nudité).

91. Voir la partie supérieure d'une tige de *kottabe* en bronze en forme de satyre dansant, vers 470-450, provenant d'Étrurie, Cleveland, Museum of art, 1974.16 ; <https://www.clevelandart.org/art/1974.16>.

92. Pour un parallèle sur l'ambiguïté de la position du satyre, voir le cratère en cloche apulien, Genève, Musée d'art et d'histoire, 15022, attribué au Peintre du Bucrane, vers 380-360, in *RVAp* I, 5/64, pl. 37, 5-6.

93. Cratère en cloche, Moscou, Musée Pouchkine, II. 1B 734, vers 380-370, in *LCS*, 34, n° 119 ; pour la réattribution, Denoyelle 2002, 605, fig. 15.

94. Montée d'elle-même ou installée à dessein sur le pied de lampe. Des représentations associant des animaux au candélabre suggèrent qu'ils pourraient s'y rendre de leur plein gré. Une *pyxis* attique de Berlin (Antikensammlung F 2517, attribuée au Peintre de Bologne 417, 460-430, BAPD 211142) met en scène des « renards » grimpeurs chassés par des hommes armés de bâtons.

95. Sur l'ambivalence dans les représentations et glissements des fonctions entre certains accessoires caractérisés par leur verticalité et associés à la consommation ritualisée du vin – candélabre, thymiatéron, *kottabos* –, Ambrosini 2013. Sur l'association visuelle du candélabre à la cible du *kottabos*, voir la coupe attique de Florence, Museo archeologico nazionale, 3922, attribuée à Douris, vers 500-475, BAPD 205099.

96. Ce n'est pas là la première association de l'animal au vin : sur un *chous* attique (Louvre, CA 2505, fin V^e s.), une souris grimpe sur le cadre du tableau, suivie par un bambin rampant avec une grappe de raisin. Sur les ressorts de l'humour visuel associant hommes et animaux, Mitchell 2009, 49-50.



Fig. 3 – Femme joueuse de *kottabos* et satyre dansant. Cratère en calice apulien à figures rouges, attribué au Schlaepfer Painter, provenant de Capoue, vers 360-350 av. J.-C. Londres, British Museum (inv. 1873,0820.345), n° photo 667925001 © Trustees of the British Museum – CC BY-NC-SA 4.0



Fig. 4 – Satyres jouant avec une souris, cratère en cloche lucanien attribué au Peintre de Brooklyn-Budapest, Moscou, Musée Pouchkine, II. 1B 734, vers 380-370 av. J.-C; photo A. Attia

Jeux d'équilibre formalisés et parodies picturales dans l'iconographie du *symposion*

Le *kottabos* n'est que le plus célèbre des jeux du *symposion* et présente surtout la particularité d'être formalisé. Davantage qu'un simple divertissement perpétré par une troupe d'amuseurs comme celle du Syracusain au banquet de Platon, il s'agit d'une pratique ludique normée. Les règles d'autres jeux d'équilibre comme l'*askoliasmos* et l'*éphédrimos* nous sont parvenues. La question de leur lien avec le vin et le *symposion* et celle de la concordance entre textes et représentations iconographiques ne sont cependant pas sans poser problème⁹⁷.

Iconographie de l'askoliasmos : tenir en équilibre sur une outre

Ces jeux ont pour dénominateur commun de mettre à l'épreuve l'équilibre des participants. L'*askoliasmos* désigne chez Aristophane un jeu consistant à sauter sur une outre dans un contexte de plein air, interdisant *a priori* d'y voir un jeu du *symposion*⁹⁸. Bien que des scholies au passage et la *Souda* fassent le lien entre cette pratique et la fête des *Askolia*, célébrée à Athènes en l'honneur de Dionysos⁹⁹, R. Hirschmann considère néanmoins qu'il s'agit là d'une invention des grammairiens¹⁰⁰. Pollux évoque enfin de jeunes garçons sautant sur des outres en peau de porc ou de bouc, remplies d'air ou de vin, lors de fêtes des vendanges¹⁰¹. L'outre pouvait, de plus, être enduite d'huile pour rendre l'exercice encore plus périlleux. On apprend par ailleurs dans les scholies à Aristophane que l'usage consistait à tenir le plus longtemps possible, en équilibre sur un pied, sur l'outre remplie de vin.

C'est dans cette posture à « cloche-pied » qui met l'équilibre du joueur à l'épreuve que réside l'essence du jeu et la capacité à faire rire les spectateurs. À en croire la *Souda* et Hésychius, le sens du verbe *askoliazein* (« sauter sur un pied ») découlerait de cette posture¹⁰². W. Deonna est parti de l'*askoliasmos* pour construire toute une réflexion anthropologique sur l'attitude « à cloche-pied », mettant en série nombre de scènes représentées sur les vases grecs¹⁰³. Si l'œuvre offre matière à réflexion

97. Sur les problèmes méthodologiques posés par le croisement des sources littéraires et iconographiques dans l'étude de la culture ludique antique, Dasen 2018.

98. Aristophane, *Ploutos*, 1129. Latte 1957; Labat 1998; Hirschmann 2006; Dercy 2015, § 153-156. Sur la distinction entre outre sérieuse, comique et le rite du *sparagmos*, Mitchell 2000.

99. Didyme, *Schol.* Aristophane, *Ploutos*, 1129; *Souda* s.v. ἀσκόκις.

100. Comme Pausanias le Grammairien, α 161.

101. Pollux, IX, 121. Costanza 2019, 155. Euboulos, fr. 8 parle simplement de fêtes populaires en Attique. Pour une revue des occurrences, Costanza 2019, 156-159.

102. Hésychius s.v. ἀσκολιάζειν. C'est l'interprétation de P. Chantraine. Voir par exemple dans Platon, *Banquet*, 190d. Dercy 2015, 105, n. 233.

103. Deonna 1959.

au sujet du déséquilibre et de sa mise en scène, force est cependant de constater que la représentation de l'*askoliasmos* est difficile à tracer dans l'iconographie des vases grecs.

Le motif de l'*askos*, l'outre de vin, est récurrent dans l'iconographie du banquet et des satyres. F. Lissarrague a mis en évidence de quelle manière l'outre semble fonctionner comme un marqueur de la consommation du vin pur, à la manière des barbares et des centaures ; qualifier quelqu'un d'« *askos* », c'est le traiter de « gros buveur »¹⁰⁴. L'outre évoque l'absence de mesure et de contrôle, l'ivresse et tous les dangers qui l'accompagnent¹⁰⁵. Dans l'iconographie attique, elle peut simplement apparaître dans le champ, accrochée à un mur ou sur l'épaule d'un ou de plusieurs des participants¹⁰⁶. Elle peut aussi être manipulée et les banqueteurs, les cômastes et les satyres peuvent s'en faire une monture ou un coussin¹⁰⁷.

S'agit-il pour autant de représentations du jeu de l'*askoliasmos*? Il n'existe aucune occurrence de figures se tenant sur un pied sur un *askos*. On conviendra cependant que ces personnages se tiennent, sinon « à cloche-pied », du moins « en équilibre » sur l'outre. Sur le médaillon central d'une *kylix* attique à figures rouges d'Épictétos, un satyre ithyphallique, une corne à boire dans la main gauche, est assis à cheval sur une outre, autant d'éléments qui renvoient à l'absence de contrôle et de mesure¹⁰⁸. Si l'association, dans les figures rouges attiques, entre l'outre et la corne à boire tenues par un satyre ou un cômaste est courante¹⁰⁹, l'action de chevaucher l'*askos* l'est beaucoup moins. Les deux pieds ancrés au sol, le regard tourné vers l'*askos* et les bras déployés vers l'avant, paumes vers le bas, traduisent la recherche d'une stabilité précaire. Alors que l'outre peut être vue comme une monture, la corne

104. Lissarrague 1987b, 66-73; Mitchell 2000, 118 et n. 16 (qui relève l'analogie avec les expressions modernes en français de « sac à vin » et « plein comme une outre »); Lissarrague 2013, 131-147. Également Alexis de Thourioi et Antiphane de Rhodes *apud* Athénée, X, 470e; XII, 552f. Sur l'assimilation par les Grecs de la consommation de vin à des usages thraces ou scythes: Lenfant 2002, 69, 75 et 78.

105. Lissarrague 1987b, 66-73.

106. Par exemple sur un alabastré à figures rouges de Providence, Rhodes Island School of Design, n° 25.073, vers 525-475, du Peintre de Berlin 2228, ARV² 157.88, BAPD 201494; Lissarrague 1987b, 73, fig. 58.

107. Liste dans Lissarrague 2013, 287-288.

108. Boston Museum of Fine Arts, 95.34, vers 510-500; BAPD 200591; <https://collections.mfa.org/objects/153679>.

109. Par exemple: Jérusalem, Bible Lands Museum, 4777, BAPD 3577, vers 500-450, Richmond Museum of Fine Arts, n° 82.205, BAPD 41896, Peintre de Bowdoin, 500-475; Providence, Rhodes Island School of Design, 25.077, BAPD 200478, Épictétos, vers 520-490; Bonn, collection privée, Peintre du Pithos, vers 530-500, BAPD 201163; New York, Metropolitan Museum of Art, 07.286.69, Peintre de Berlin, découvert à Capoue, vers 490-480, BAPD 201878; Antikensammlungen de Munich, n° 2551, Peintre de Triptolème, découvert en Sicile, vers 500-475, BAPD 203897.

à boire peut quant à elle être assimilée à l'arme du satyre. Le procédé est récurrent et participe à la fois des jeux de détournements caractéristiques des satyres, mais aussi d'une mise en image des rapports entre Dionysos et le monde de la guerre¹¹⁰.

Ailleurs, les cômastes et satyres sont accroupis sur l'*askos* et tentent de se maintenir à son sommet. Sur une *kylix* du Cercle de Nikosthénès conservée au Louvre, trois des cinq satyres représentés sont accroupis sur des outres, ballotés sur les flots de la mer vineuse¹¹¹. Sur une autre *kylix*, attribuée au Peintre d'Epeleios, au sein d'un groupe de huit jeunes éphèbes au torse barré d'une couronne de lierre, quatre d'entre eux s'affairent autour d'un chariot¹¹². Ce dernier a pour cargaison une outre, sur laquelle l'un des personnages tente de se maintenir en équilibre, au moyen de son seul derrière, les bras et les jambes en l'air. La difficulté est ici double puisqu'à l'instabilité inhérente à l'équilibre sur une outre s'ajoute celle créée par le chariot en mouvement. À gauche, un second groupe de quatre est engagé dans une sorte d'exercice de gymnastique acrobatique ou plutôt d'« échafaudage de corps en tension et en équilibre »¹¹³.

On relève cependant l'absence de représentation « à cloche-pied », à l'exception peut-être d'une *kylix* à la manière du Peintre d'Epeleios¹¹⁴. On observe sur la panse un jeune homme, nu et couronné, prêt à monter sur une outre, le pied gauche posé au sol et la jambe droite levée. Pour ajouter à la difficulté de la tâche, il verse le contenu d'une œnochoé dans le *skyphos* d'un convive situé face à lui, à gauche de la scène. Il ne se tient donc pas, du moins pas encore, à cloche-pied sur l'*askos*, mais la tension du déséquilibre est perceptible.

Au terme de cette revue de l'iconographie des jeux d'équilibre sur une outre, il importe de souligner l'homogénéité chronologique de la série. Tous les exemples réunis sont attiques, à figures rouges et datés d'entre la fin du VI^e siècle et la moitié du V^e siècle. Force est ensuite de constater qu'il n'existe pas de représentation directe du jeu de l'*askoliasmos*, du moins selon les règles énoncées par Pollux, et que le contexte de ces performances reste vague : il est impossible d'identifier une célébration religieuse en plein air ou un *andron*, cadre du *symposion*. On relèvera aussi que ces représentations sont toujours liées à la consommation du vin, qui constitue, de manière indirecte et implicite, le cadre référentiel et l'horizon imaginaire de la série. Le cas de l'*askoliasmos* est révélateur des difficultés d'identification factuelle de jeux du banquet dans l'iconographie. Cette série des jeux d'équilibre sur des outres

110. Comme sur l'œnochoé à figures rouges du Louvre, CA4356, d'Épictéto, vers 500, BAPD 2094, Lissarrague 2013, 184, fig. 155. Sur Dionysos et la guerre, Lissarrague 1987a et 1987b, 73.

111. Louvre, n° S1406 / G92, vers 525-475; Lissarrague 1987b, 71-73, fig. 55.

112. Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS 463, vers 530-500, BAPD 201304; ARV² 147.16.

113. Lissarrague 1987b, 68-69, fig. 52.

114. Turin, Museo di Antichità, 4117, vers 530-500, BAPD 201359.

a pu faire référence au jeu de l'*askoliasmos*, mais l'enjeu des imagiers est ailleurs : elle s'intègre dans la symbolique plus large de l'outré, en tant que marqueur du vin consommé pur, dans une mise en scène de la perte d'équilibre entraînée par l'ivresse.

Ephedrismos, satyres et cômastes : jeux de corps en équilibre et détournements

L'*ephedrismos*, ou « jeu du porteur », est un jeu d'équilibre dont les règles ne sont connues que par les témoignages tardifs de Pollux et d'Hésychius¹¹⁵. Pratiqué par des enfants ou des adolescents, ce n'est pas un jeu d'adultes ni, *a priori*, un jeu du *symposion*¹¹⁶. La série iconographique des scènes d'*ephedrismos* peut cependant s'éloigner du jeu innocent décrit par Pollux, en se déclinant sur un mode érotique, voire burlesque, qui peut impliquer des cômastes et des membres du thiasse dionysiaque. V. Dasen a mis en évidence l'existence de détournements érotiques à partir de la polysémie du verbe *paizo*, qui signifie à la fois « jouer » et « badiner »¹¹⁷, la *nymphè* étant dès lors symboliquement placée sous le joug du mariage¹¹⁸. Sur un lécythe du Getty Museum, le détournement est total, puisqu'un satyre est chevauché par une ménade¹¹⁹ (fig. 5). Sur une amphore à col attique à figures rouges, ce sont deux satyres qui jouent à l'*ephedrismos*, le cavalier masquant distinctement les yeux de son compère¹²⁰. Le satyre fonctionne ici comme un opérateur comique, en révélant sa nature infantile, ce qui permet à l'imagier de détourner un schème iconographique bien identifié pour en faire une « parodie picturale »¹²¹.

Seule une œnochoé attique, attribuée à l'atelier de Xénoklès et Kleisophos (fig. 6), pourrait situer un jeu d'*ephedrismos* au sein d'une scène de *symposion*¹²².

115. Deux joueurs visent une pierre avec un caillou, puis le vaincu doit porter sur son dos le vainqueur, qui glisse un genou dans la boucle formée par les mains du premier et lui cache les yeux, tout en le guidant vers la pierre renversée. Pollux, *Onomasticon*, 9, 119 et 122; *Hesychius*, Lexique, ε 7363. Pour une liste des occurrences complètes, Costanza 2019, 152-153. Sur les règles, voir le lexique des jeux établi par M. Vespa dans le cadre du programme ERC *Locus Ludi*: <https://locusludi.ch/lexicon-french/>.

116. Dasen 2016, 88, n. 78.

117. Dasen 2016.

118. Dasen 2016, 73, n. 3. Pour la comparaison des jeunes filles à des cavales indomptées, Euripide, *Hippolyte*, 546; Aristote, *Histoire des animaux*, VI, 18, 572 à 30.

119. Malibu, Getty Museum, 71.AE.444, Peintre de Carlsruhe, vers 470-460, BAPD 5767, LIMC 4970; Scheffer 1996, 173-174.

120. Thorvaldsen Museum de Copenhague, 99, Peintre de Gêras, vers 480-470, BAPD 202595; ARV, 24, n° 287.

121. Mitchell 2000, 119, qui adapte à l'iconographie la définition de la parodie proposée par Cèbe 1966, 10. Pour une synthèse sur l'humour visuel dans l'iconographie grecque, Mitchell 2009; Walsh 2009.

122. Musée archéologique national d'Athènes, n° 1045, vers 575-525. *ABV*, 186; Lissarrague 1987b, 92, fig. 77; Schäfer 1997, 14.2-3; Smith 2010, 322, pl. 18d.



Fig. 5 – Lécythe attique à figures rouges, attribué à l'atelier du Peintre de Carlsruhe, vers 470-460 av. J.-C. Malibu, Getty Museum, n° 71.AE.444. Image numérique reproduite avec l'aimable autorisation du Getty's Open Content Program

Cet exemple se distinguerait néanmoins au sein de la série des scènes d'*ephedrismos* par sa technique à figures noires, son cadre, son mobilier, sa dimension collective, ainsi que par les attitudes et représentations corporelles de ses figures, qui renvoient clairement à l'iconographie du *symposion* et du *kômos* attiques¹²³. À droite de la scène, un convive est couché par terre, son bras gauche appuyé sur un coussin, à la manière donc d'un participant au *symposion*. Au-dessus de lui, un groupe de deux cômastes est engagé dans une possible scène d'*ephedrismos* pour le moins inhabituelle. Le porteur accueille, dans la boucle formée par ses mains jointes dans le dos, le genou de son compagnon, qui lui enserme le cou. Si la gestuelle est caractéristique du jeu, elle est néanmoins détournée. Le cavalier tient en effet une couronne de banqueteur de la main gauche, le genou accueilli n'est ensuite pas le bon, et pour

123. Sur la configuration inédite de la scène, Lissarrague 1987b, 23-48; Lissarrague 1990; Tsingarida 2009, 98.



Fig. 6a – Cénocoé attique à figures noires, attribuée à Kleisophos, vers 575-525 av. J.-C.
Athènes, Musée Archéologique National, n° 1045 © Ministère de la Culture
et des Sports / Agence de Gestion et de Développement des Ressources Culturelles ;
Photographie : Spelios Pistas



Fig. 6b – Dessin Tsingarida 2009, 107, fig. 3,
mise au net par N. Bloch – CreA

cause : plutôt que de s'attacher à guider sa monture, le cavalier saisit sa jambe droite pour mieux l'écartier et déféquer à côté de (ou sur?) son voisin allongé par terre. La scène s'insère dans la série des *kômoi* obscènes archaïques, dans une mise en scène de la perte du contrôle de soi et du non-respect de la mesure¹²⁴. Elle n'atteste en rien une pratique existante au *symposion*. La parodie, qu'elle soit picturale ou non, constitue en effet une forme de jeu non sérieux ; on peut y prendre des libertés qui ne seraient pas tolérées ailleurs¹²⁵.

Ces scènes ne permettent pas de confirmer les règles de l'*askoliasmos* et de l'*ephe-drismos* connues par les textes, ni même d'établir la réalité de ces activités ludiques au *symposion*¹²⁶. Elles constituent des jeux du banquet sur un plan imaginaire, une fois intégrées dans le champ sémantique élargi de l'équilibre menacé par l'ivresse¹²⁷.

Acrobaties, cômastes et acrobates

Les pratiques ludiques, qu'elles aient pour cadre le *symposion* ou non, ne se limitent pas aux jeux formalisés par des règles. Les jeux de l'Antiquité grecque, désignés par le terme de *paidiai*, s'entendent dans un sens plus large que l'acception moderne¹²⁸. Ils incluent notamment la notion de plaisir et les performances corporelles comme le chant et la danse¹²⁹. Par l'exploration du déséquilibre, c'est la perte de repères corporels, spatiaux, mais aussi moraux qui est recherchée. Les acrobaties ne relèvent pas seulement du *thauma* et du tour de saltimbanque. Elles s'insèrent dans ce champ sémantique de l'équilibre et du déséquilibre, de la chute conjurée par la *technè*. A. Leroi-Gourhan considère ainsi que « l'acrobatie, les exercices d'équilibre, la danse matérialisent dans une large mesure l'effort de soustraction aux chaînes opératoires normales, la recherche d'une création qui brise le cycle quotidien des positions dans l'espace »¹³⁰.

Par l'expérimentation de l'imminence de la chute, on prépare également sa maîtrise¹³¹. S'exposer au déséquilibre tout en le conjurant implique donc une forme

124. Seeberg 1971, n° 193 ; Smith 2010, 25, n. 82, 75, 124, 132, 138, 168.

125. Defays 1996, 38 ; Mitchell 2000, 122.

126. Le fait n'est pas surprenant dans la mesure où les témoignages littéraires sur les règles sont souvent tardifs, tandis que les peintres des vases grecs n'avaient pas pour objectif de transmettre des règles. Dasen 2018, 29.

127. Les satyres sur le dos d'un comparse ou sur une outre peuvent faire écho aux scènes de balançoire ou de satyres marchant sur le dos d'un compagnon au sol. Lissarrague 2013, 125-126, fig. 104 (les satyres sont ici remplacés par des figures aux traits simiesques).

128. Sur les noms du jeu et du jouet en grec, Casevitz 2018.

129. Dasen 2018, 26-27 ; Kidd 2021 et Dasen & Haziza (à paraître) avec renvois.

130. Leroi-Gourhan 1964 ; Macé 2013, 17-18.

131. Macé 2013, 15-17, n. 24, qui relève l'utilisation par Caillois 1958, 185, 199 des expressions de « techniques d'extase » et de « techniques du vertige ».

de *technè*¹³², et les acrobaties et jeux de déséquilibre des corps peuvent être considérés comme des éléments caractéristiques du *symposion*, le terrain d'expression privilégié des amuseurs dont la présence est attestée dès l'époque archaïque. L'identification du statut des acrobates dans les scènes de *symposion* et de *kômos* représentés sur les vases grecs reste ouverte : s'agit-il de convives ou de professionnels¹³³ ? Nous verrons que les réponses diffèrent selon les périodes, les lieux et les corpus documentaires utilisés.

Cômastes acrobates archaïques

Noyés dans l'iconographie du *kômos* dans la céramique à figures noires archaïque, les acrobates sont rares, et peu étudiés pour eux-mêmes. Un aryballe globulaire à figures noires, daté du Corinthien ancien à moyen (620-570), atteste des liens étroits qui existent entre acrobates et cômastes¹³⁴ (fig. 7). Sur la partie inférieure du *chiton* d'un cômaste doté d'une croupe proéminente et courant vers la droite¹³⁵, deux personnages sont incisés. À gauche, une figure masculine nue et barbue tient en équilibre sur ses mains, la jambe gauche dépliée à l'horizontale vers l'arrière, la droite étant repliée pour former un angle droit. Il pourrait s'agir de la plus ancienne représentation du *kubistêtèr* qui, en équilibre sur ses mains, réalisait cabrioles et acrobaties, notamment dans le cadre du banquet¹³⁶. À droite de la scène, sous la jambe droite de l'acrobate, apparaît une autre figure masculine nue et barbue, tournée vers la droite et accroupie, la main droite appuyée sur la hanche, à la manière des cômastes déféquant de l'époque archaïque¹³⁷. La technique, inédite, de l'incision de deux figures miniatures sur la figure principale permet de créer un jeu de miroirs à trois niveaux : les figures incisées constituent les versions excessives et hors de contrôle du cômaste courant et vêtu, lui-même reflet du buveur. D'un point de vue thématique, la composition associe, dans un triptyque, *kômos*, jeu d'équilibre et perte de l'*enkrateia*.

132. Sur cette question de la *technè* appliquée aux acrobates, Dasen 2019b, 130.

133. Sur les divertissements privés en Grèce aux époques classique et hellénistique, acteurs, amuseurs, et leur statut, Milanezi 2004 et 2005.

134. Oxford Ashmolean Museum, n° AN1928.315, BAPD 550005; CVA Great Britain 9, Oxford 2, 63, pl. (385-389) 28, 2 a-c. Voir également l'aryballe n° 2671 de Bonn (Seeberg 1971, 11, n. 15; Amyx 1988, 650). Nos remerciements vont à Christian Mazet pour son aide dans la datation de l'objet et les échanges au sujet de son iconographie.

135. Pour des synthèses récentes sur les cômastes et *padded dancers*, Piqueux 2006; Smith 2010; Wannagat 2015.

136. Les plus anciennes occurrences du terme sont dans l'*Illiade*, XVIII, 605 et l'*Odyssée*, IV, 18. Contra Fontaine 2016 [en ligne], § 17, n. 59, qui considère que les reliefs étrusques d'Acquarossa constituent la première attestation du thème iconographique.

137. Pour une introduction à la question et à la bibliographie, consulter en dernier lieu Wannagat 2015, 117-134.



Fig. 7 – Personnage courant avec des acrobates incisés sur son *chiton*.
Aryballe globulaire corinthien à figures noires, Corinthien ancien à moyen (620-570).
Oxford Ashmolean Museum, n° AN1928.315 © Ashmolean Museum,
University of Oxford – CC BY-NC-ND 3.0

Un cratère à colonnettes corinthien à figures noires de la fin du VII^e siècle présente une association similaire¹³⁸. Au niveau de l'épaule, au milieu d'une frise de cinq *padded dancers*, deux des cômastes sont penchés en avant, un bras appuyé sur le sol ; de leurs postérieurs, appuyés l'un contre l'autre, deux traînées croisées de points vernis semblent indiquer une défécation¹³⁹. Leurs yeux sont tournés vers le haut, en direction d'un cinquième personnage qui, à l'horizontale, saute par-dessus le binôme d'une pirouette acrobatique.

Cette configuration est également adoptée en Étrurie sur les plaques de terre cuite du type D1 d'Acquarossa, datées du second quart du VI^e siècle¹⁴⁰. Neuf cômastes disposés en frise se répartissent de part et d'autre d'un acrobate central qui, les

138. New York, Metropolitan Museum of Art, 41.162.79, vers 625-600 ; Seeberg 1971, n° 193 ; Smith 2010, 25, n. 82, 124 ; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254251>.

139. C'est notamment l'interprétation de Smith 2010, 25, n. 82 ; *contra* Seeberg 1971, n° 193.

140. Fontaine 2016, fig. 1, 6-9.

parties génitales exhibées, la tête et les mains au sol et les jambes repliées en l'air, semble accomplir ce qui pourrait être une roue. Le postérieur rebondi et le dos cambré, il se tient, les jambes fléchies et sur la pointe des pieds, à la manière des *padded dancers* corinthiens. Équipé d'une corne à boire, il tient compagnie à trois porteurs d'outrés, un citharède, un aulète, un danseur et un dernier personnage, à droite, qui tient une coupe et une cœnochoé. Tous les marqueurs du *symposion* et du *kômos* sont ici réunis, du vin pur de l'outré au vin mélangé servi grâce aux vases du banquet, de la musique à la danse en passant par les acrobaties.

La posture des cômastes archaïques elle-même peut être interprétée comme un jeu d'équilibre. Les pieds posés en demi-pointes sur le sol¹⁴¹ ou repliés en l'air sous la jambe levée offrent « l'image d'évolutions légères et sautillantes »¹⁴² qui s'inscrivent dans la thématique de l'équilibre et du vertige propre à la mise en scène de l'ivresse. Leur attitude peut être rapprochée de celle des oiseaux d'eau qui parsèment l'iconographie du *kômos*. On retrouve ainsi un grand échassier sur le cratère à colonnettes corinthien de New York et les plaques de terre cuite de type D₁ d'Acquarossa. Systématiquement situé à gauche de la scène, il est tourné vers les cômastes. P. Fontaine propose d'expliquer leur présence par un rapprochement avec la danse de la grue, exécutée en silence et sur la pointe des « pieds » par des volatiles aux aguets¹⁴³. Dans cette optique, les cômastes seraient donc engagés dans une imitation de la grue, en équilibre sur un pied. Des acrobates aux cômastes eux-mêmes, toute l'attitude corporelle des convives avinés s'inscrit dans le champ sémantique de l'équilibre et du vertige, selon des degrés divers et selon des conventions dont le formalisme apparaît secondaire.

Acrobates et épées italiotes

Les représentations d'acrobates connaissent un grand succès en Italie du Sud, comme l'atteste leur présence sur une pluralité de supports¹⁴⁴, majoritairement dans le troisième quart du IV^e siècle. Ces figures, essentiellement féminines¹⁴⁵, sont

141. Lorsque seuls les doigts de pied sont en contact avec le sol ; il s'agit de la position préférentielle des danseurs. Prudhommeau 1965, 31 ; Delavaud-Roux 1995, 27, 141, 159 ; Fontaine 2016 (en ligne), § 17, n. 20.

142. Fontaine 2016 (en ligne), § 5.

143. Plutarque, *Thésée*, XXI, 2 ; Lucien, *De la danse*, XXXIV, 17-26. Bruneau 1970, 29-32 ; Fontaine 2016 (en ligne), § 8. Des volatiles similaires se retrouvent de manière systématique dans l'iconographie laconienne. Par exemple : Musée archéologique de Rhodes, 15373, découverte à Ialysos ; Stibbe 1972, 254, 281, n° 219, pl. 75-77 ; Smith 2010, 127, n. 50, 136.

144. Pour une vision du corpus relatif à la céramique figurée, Scholz 2003 ; Todisco 2013, 69-77 et 102-105.

145. Voir la posture marginale d'un jeune Pan sur un cratère en calice apulien du « style de Gnathia », vers 350-325, conservé dans une collection privée américaine ; Van den Hoek & Herrmann 2013, pl. 24a.

stéréotypées et aisément reconnaissables à leurs postures contorsionnées, faisant le pont ou la culbute en équilibre sur les mains, la tête en avant, les jambes ramassées par-dessus les épaules¹⁴⁶. Le port de vêtements spécifiques, courts ou fluides, découvrant la poitrine, ou leur nudité consentie révèlent leurs ondulations corporelles. La dénomination de ces *akroamata*¹⁴⁷, rétribués pour leurs performances, varie selon leur domaine de spécialité¹⁴⁸. Par leur souplesse et leurs postures dynamiques contre-nature, ces acrobates suscitent l'émerveillement et l'émotion visuelle chez le spectateur. Sur les images, l'ajout d'accessoires ou de protagonistes annexes à la performance permet d'en préciser le contexte. Ainsi, le cadre symposiaque, ou du moins la consommation ritualisée du vin, est évoquée à de nombreuses reprises par l'adjonction d'éléments relatifs au service du banquet. Sur un cratère en calice italiate décoré en peinture superposée, un étrange acrobate à la carnation blanche est disposé à la verticale sur les mains, entièrement nu à l'exception de bandes aux pieds, entre un canthare et un cratère en calice habilement mis en abyme¹⁴⁹. Une gravure extraite du recueil de la collection Hamilton¹⁵⁰ met en scène une acrobate vêtue d'un long pantalon qui, dans une contorsion canonique, fait preuve d'une grande habileté, en tenant entre ses orteils un canthare et une louche qu'elle plonge dans un grand cratère en calice posé au sol.

Selon un schéma tout à fait original et propre à la céramique italiate, l'acrobate se trouve associée à deux reprises¹⁵¹ à une tige de *kottabos*. Sur le cratère en calice apulien de Gênes (fig. 8), la figure féminine vêtue d'un *perizoma* est parée de bracelets aux poignets et à la cheville droite, tandis que, en équilibre instable, elle semble

146. Cette posture générique se retrouve sur la céramique attique: voir par exemple le satyre sur le *psykter* de Douris de Londres, British Museum, 1868.0606.7, vers 500-470, provenant de Cerveteri, BAPD 205309; Vickers 2016, 156-157.

147. Milanezi 2004, 184-187.

148. Pour une synthèse sur la lexicographie, Dasen 2019b.

149. Cratère en calice, « style de Gnathia », ancienne collection privée américaine, marché de l'art, diffusé via le D^r M. Padgett (visible sur <https://www.pinterest.es/pin/178595941449027808/>). Le genre de la figure et sa nature sont ambigus. Le personnage, dont la tête est cornue à la manière de Pan, n'en possède ni les attributs sexuels et ni les traits animaliers. Faut-il y voir une figure satyresque androgyne dépourvue de seins, ou bien une acrobate aux cornes postiches? Si le support de l'image, les cornes et les vases associés à la performance rapprochent sans contester la culbute du vin et du monde dionysiaque, l'originalité de l'iconographie est pour l'heure sans parallèle. De plus, l'absence de pedigree de ce vase issu du marché de l'art, sans nouvelle expertise possible donc, invite à la plus grande prudence quant à l'authenticité de l'œuvre.

150. Le vase campanien, non localisé (connu par une gravure de Tischbein 1971, pl. 60), est identifié comme un probable cratère en calice et rapproché de la main du Peintre du BM F229, in LCS, 564, n° 844; Todisco 2013, MGS36, fig. 38.

151. Cratère en calice apulien, attribué au cercle du Peintre de Rohan, vers 380-370, provenant de Fasano, Gênes, Museo Civico di archeologia Ligure, 1142, in RVAp I, 5/244; lécythe aryballisque du « style de Gnathia », vers 350-320, Saint-Pétersbourg, Ermitage, 1597.



Fig. 8 – Cratère en calice apulien à figures rouges attribué au Peintre de Rohan, vers 380-370 av. J.-C., provenant de Fasano. Gênes, collection Odon de Savoie, Museo di Archeologia Ligure (inv. 1142). Concession de la Surintendance

presque toucher le disque médian du *kottabos* de son pied gauche renversé. À la base du *kottabos* agrémenté d'une bandelette se trouvent deux *sphères* posées au sol. Cet assemblage est observé par un jeune homme couronné, tenant un bâton de son bras gauche enroulé dans un *himation* et appuyé du coude droit sur un pilier évoquant la palestre. S'agit-il ici, par un savant jeu de correspondances, d'évoquer par métonymie le spectacle des sens, distraction du citoyen, en déclinant de manière synthétique l'équilibre, presque chorégraphié, en jeu dans ces pratiques ? La syntaxe de l'image semble reposer sur un double système d'association – souplesse et habileté nécessaires au mouvement contrarié de l'acrobate et à la gestualité caractéristique du *kottabos* – et d'opposition, entre le citoyen et l'amuseur à la marge de la société civique.

Dans le *Banquet*, Xénophon fait référence à différentes reprises à la mise en œuvre d'acrobaties spécifiques au *symposion* : « Quand on eut fini de chanter, on apportait pour la danseuse une roue de potier sur laquelle elle devait se livrer à des tours d'adresse »¹⁵². Ce dispositif ludique rotatif, en associant à l'équilibre l'idée

152. Xénophon, *Banquet*, II, 1 (trad. Ollier, CUF, 1961).

de révolution de l'acrobate sur lui-même¹⁵³, renforce l'instabilité de sa posture et contribue sans doute à augmenter l'émerveillement suscité chez le spectateur. Sur la céramique italote¹⁵⁴, il se dote parfois d'une dimension comique, lorsqu'il est activé au moyen d'une ficelle tirée par un acteur dans une scène de théâtre¹⁵⁵. Cette association visuelle évoque de nouveau, par un jeu de miroirs et de mise en abyme, le spectacle où l'agilité et la grâce contrastent avec la difformité des masques. Il ne s'agit plus ici de convoquer le *symposion* profane, mais, par le biais du théâtre, de célébrer le dieu créateur de la convivialité et du théâtre¹⁵⁶. Toujours dans le *Banquet*, Xénophon détaille :

Un cerceau fut ensuite apporté dont le pourtour intérieur était entièrement garni d'épées dressées. La danseuse faisait la culbute en avant entre ces épées, puis la refaisait en arrière en les franchissant à nouveau. Si bien que les spectateurs craignaient qu'elle ne se blessât ; mais elle accomplissait ce tour avec assurance et sans nul accroc¹⁵⁷.

L'émotion visuelle provoquée par les postures de l'acrobate, repoussant sans cesse les limites de son corps, est ici sans conteste décuplée par les risques mortels inhérents à la manœuvre¹⁵⁸. Si le danger est bien réel, il semble toutefois maîtrisé « en coulisse », car inscrit dans le cadre d'un spectacle chorégraphié¹⁵⁹. Ces acrobaties effectuées de part et d'autre d'épées fichées au sol sont mises en image à plusieurs reprises sur la céramique italote, sans qu'il soit fait mention néanmoins du cerceau¹⁶⁰, ni qu'il soit possible de les inscrire avec certitude dans le cadre du banquet autrement que par la forme du vase support¹⁶¹.

153. Le tournoiement est naturellement associé à la danse grecque en général, mais aussi à l'acrobatie en particulier. Vickers 2016, 220, n. 589.

154. Voir par exemple la figure d'acrobate disposée sur un tour entre deux canards sur le *skyphos* apulien, proche du Donna-Eros Painter, vers 325-310, Sydney, Nicholson Museum, 95.16 ; Todisco 2013, MGS33, pl. XXI.

155. Voir par exemple un *skyphos* paestan, Oxford, Ashmolean Museum, AN1945.43, d'Astéas, vers 365-335, in *RVP*, n° 33, pl. 24 f-g ; Todisco 2013, MGS11, pl. XVIII.

156. Deonna 1953 ; Schneider-Herrmann 1982, 503 ; Jacquet-Rimassa 1996, 200-201.

157. Xénophon, *Banquet*, II, 11-12 (trad. Ollier, CUF, 1961).

158. Accentué par le symbolisme de l'épée fichée dans le sol qui donne la mort (voir suicide d'Ajax). Vickers 2016, 207-208, revient et modère la lecture eschatologique de ces acrobaties longtemps interprétées, à la suite de Deonna 1953 et Davies 1971, comme le triomphe sur la mort.

159. Vickers 2016, 211.

160. Attesté en revanche sur la production de terres cuites : Berlin, Antikensammlungen, 7863 ; Todisco 2013, MGS50, fig. 40.

161. Cratère en cloche apulien, Genève, collection F. Cottier Angeli, attribué au Groupe des Chevrons, vers 340 ; Todisco 2013, MGS29 ; illustré par Dasen 2019b, 139, fig. 9.



Fig. 9 – Plat apulien à figures rouges attribué au Groupe de l'Alabastre, vers 330-325.
Washington DC, Collection John Gomperts & Katherine Klein,
d'après *RVAp* II, 21 / 46, pl. 234.1

Un plat apulien (*fig. 9*) met en scène une acrobate vêtue d'une longue jupe aux plis gonflés, effectuant la culbute canonique appuyée sur les mains, tandis que l'un de ses pieds vient effleurer la pointe de l'épée plantée sur une ligne de sol¹⁶². Une bandelette est suspendue dans le champ, rempli par ailleurs de rameaux de végétaux stylisés. La dynamique interne proposée par le peintre semble jouer sur la circularité du plat et de son médaillon, à laquelle répond la posture courbe de la figure centrale. La forme particulière du vase, animée au centre d'un léger ressaut correspondant au départ du pied, accroche la lumière d'une manière particulière. Le vase, dont il faut imaginer la manipulation – qui selon l'angle de réflexion de la lumière fait briller le vernis –, semble intégrer le corps de la figure à partir des avant-bras au sein d'un cadre circonscrit, qui par un jeu d'équivalence pourrait évoquer le cerceau.

Des vases en équilibre

À ces corps en suspension peuvent s'ajouter des vases en équilibre¹⁶³. Les banqueteurs peuvent en effet manipuler et jouer avec ces derniers, en les détournant de

162. Plat apulien attribué au Groupe de l'Alabastre, vers 330-325, Washington DC, Collection John Gomperts & Katherine Klein, in *RVAp* II, 21 / 46; Schneider-Herrmann 1982.

163. Lissarrague 1987b, 74-75.

leur fonction initiale « dans divers exercices d'adresse et d'équilibre »¹⁶⁴. Les vases ne sont plus tenus par les mains des buveurs, mais peuvent être placés en équilibre sur les bras, les mains, les cuisses ou les pieds de ces derniers. Convives comme objets sont instables, et les vases apparaissent comme des prolongations du corps des buveurs. Ils ne servent plus à stocker, mélanger, verser ou boire, mais à matérialiser la stabilité précaire engendrée par la consommation du vin qu'ils contiennent ou, plutôt, qu'ils contenaient¹⁶⁵.

Hors de la production attique¹⁶⁶, un canthare laconien du Louvre illustre parfaitement cette fusion entre corps et objet dans une stabilité précaire¹⁶⁷ (fig. 10). Daté de 540-530, il précède l'apparition du thème des vases en équilibre dans l'iconographie attique, dans le dernier quart du VI^e siècle¹⁶⁸. Dix cômastes nus sont représentés dans une frise déroulée autour du vase. Parmi eux, regroupés sur la même face, trois personnages se distinguent, dans une combinaison qui associe vin, équilibre et excès. La scène doit être lue à partir du cratère à volutes sur son support, situé sous l'une des anses, à gauche de la scène. À sa droite, bedonnant et le postérieur « rembourré » rehaussé de rouge, un cômaste aux pieds retournés et difformes se dirige vers la droite, la tête tournée en arrière, les yeux rivés sur le cratère et son contenu. Le corps difforme est une corruption du corps idéalisé du *kaloskagathos*, tout comme l'ivresse corrompt les sens et les corps des buveurs ; les cômastes ventrus sont là pour le rappeler.

Le troisième personnage à droite du canthare prolonge et développe ce champ sémantique du corps et des sens pervertis par le vin. Se tenant sur la seule pointe du pied gauche, il tient trois vases en équilibre sur différentes parties de son corps : une *kylix* sur le talon droit, une coupe skyphoïde sur le bout des doigts de la main gauche et un canthare, dans une mise en abyme de la forme, sur la paume de sa main droite. Champion de l'équilibre, le visage représenté de face, il semble interpeller le spectateur / buveur, le prenant à témoin de ses prouesses, dans une forme de défi. Ce dernier saura-t-il apprivoiser la puissance ambivalente du vin, en faisant preuve de mesure et en gardant son équilibre, ou bien sombrera-t-il dans les affres de l'ivresse excessive et de la perte de contrôle qui en découle ? Un contrepoint

164. Lissarrague 1987b, 66.

165. Un cratère en cloche apulien du « style de Gnathia » de la fin du IV^e siècle, conservé à Berlin, F3453, attribué au Groupe de Konnakis, met en image cette ambivalence par le truchement du satyre joueur de *kottabos* de la main droite, un large cratère en calice posé en équilibre sur le bras gauche, Weege 1926, 187, fig. 245.

166. Pour un aperçu, Lissarrague 1987b, 74-77, fig. 59-66.

167. Louvre, n° MNE 1324, attribué au cercle du Peintre de la Chasse, vers 550-540, découvert en Béotie (?). Coulié & Jubier-Galinier 2020, notamment 245, fig. 9-10 pour deux parallèles laconien et béotien.

168. Coulié & Jubier-Galinier 2020, 245.



Fig. 10 – Canthare laconien à figures noires, attribué à l'atelier du Peintre de la Chasse, vers 550-540 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre, n° MNE1324 © 2017 Musée du Louvre / photographie : Hervé Lewandowski

à cet équilibriste est en effet proposé à sa droite ; incapable de se tenir, ce cômaste en position semi-accroupie, les parties génitales surdimensionnées et coincées entre ses cuisses¹⁶⁹, défèque en direction de son collègue un peu trop fier. Une fois n'est pas coutume, le cratère à gauche de la scène en constitue la clef de lecture ; il est la source du vin. Les attitudes différentes des cômastes ne sont que des variations au sein de la gamme des états d'ébriété qui guettent le buveur¹⁷⁰.

Conclusion

Parmi les nombreux divertissements de banquet représentés dans la peinture vasculaire, les jeux d'habileté et d'équilibre occupent une place à part dans l'iconographie. À l'exception du *kottabos*, aucune des pratiques ludiques abordées n'apparaît véritablement formalisée ou strictement circonscrite. Elles se déclinent à d'autres niveaux de lectures, où la stabilité précaire devient métaphorique et peut donner lieu à de nombreux détournements iconographiques. Davantage

169. Un parallèle est offert par la coupe n° E 1986 du Museo archeologico Lavinium, attribuée au Peintre de Naucratis, vers 565-560. Stibbe 1972, 270, n° 19 ; Stibbe 2004, 19, fig. 2 ; Coulié & Jubier-Galinier 2020, 242, n. 37.

170. Sur la transgression des cômastes et des satyres dans l'iconographie laconienne, Delahaye 2016.

qu'un ensemble d'activités obéissant à des règles, les pratiques ludiques abordées constituent un champ sémantique articulé autour de la notion d'équilibre. La mise en branle des hommes et des objets constitue le prolongement de l'expérience de l'altérité au *symposion*, à travers la consommation partagée du vin. L'équilibre du corps et de l'esprit est volontairement exposé à l'excès dans ce cadre, sous le patronage de Dionysos.

Ces jeux d'habileté et d'équilibre participent pleinement de la dimension exploratoire du *symposion*; ils permettent d'y adjoindre des références érotiques, obscènes et comiques, mais aussi de multiplier les jeux de miroirs renvoyés aux buveurs tel qu'a contribué à le mettre en lumière notre parcours en image. Les frontières se brouillent, les normes s'effacent et le *kosmos* est sens dessus dessous. La difformité et l'équilibre, le rire et la peur, ne constituent que des facettes complémentaires de l'idéal de mesure du *symposion* et de sa transgression occasionnelle. C'est ici que jeux et *symposion* se rejoignent : ils contribuent à énoncer les règles de vie en société, tout en permettant leur transgression régulée, dans un espace, un moment et un contexte lui-même caractérisé par sa normativité, renforçant ainsi la cohésion du groupe et son équilibre.

Alexandra ATTIA

ERC Locus Ludi / Université de Fribourg

Adrien DELAHAYE

École française d'Athènes

Références bibliographiques

Abréviations

ABV = Beazley J.D. (1956), *Attic Black-Figure Vase Painters*, Oxford, Clarendon Press.

APS = Trendall A.D., Cambitoglou A. (1961), *Apulian Red-figured Vase-painters of the Plain Style*, New York, Archaeological Institute of America (Monographs on archaeology and fine arts; 10).

ARV = Beazley J.D. (1942), *Attic Red-Figure Vase Painters*, Oxford, Clarendon Press.

ARV² = Beazley J.D. (1963), *Attic Red-Figure Vase Painters*, 2^e éd., Oxford, Clarendon Press.

BAPD = Beazley Archive Pottery Database (<https://www.beazley.ox.ac.uk/pottery/default.htm>).

CVA = *Corpus Vasorum Antiquorum*.

LCS = Trendall A.D. (1967), *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, Clarendon Press (Oxford monographs on classical archaeology), 2 vol.

- RVAp I = Trendall A.D., Cambitoglou A. (1978), *The Red-figured Vases of Apulia I. Early and middle Apulian*, Oxford, Clarendon Press (Oxford monographs on classical archaeology).
- RVAp II = Trendall A.D., Cambitoglou A. (1982), *The Red-figured Vases of Apulia II. Late Apulian*, Oxford, Clarendon Press (Oxford monographs on classical archaeology).
- RVAp, Suppl. I = Trendall A.D., Cambitoglou A. (1983), *First Supplement to The Red-figured Vases of Apulia*, Londres, Institute of Classical Studies (BICS Suppl. ; 42).
- RVAp, Suppl. II = Trendall A.D., Cambitoglou A. (1991), *Second Supplement to The Red-figured Vases of Apulia. Part I-III*, Londres, Institute of Classical Studies (BICS Suppl. ; 60).
- RVP = Trendall A.D. (1987), *The Red-figured Vases of Paestum*, Rome, British School at Rome.
- AMBROSINI L. (2013), « Candelabra, Thymiateria and Kottaboi at Banquets: Greece and Etruria in Comparison », *Etruscan Studies*, t. XVI, n° 1, p. 1-38.
- AMYX D.A. (1988), *Corinthian vase-painting of the archaic period*, Berkeley, University of California Press (California studies in the history of art; 25), 3 vol.
- BRUNEAU P. (1970), *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale*, Paris, De Boccard.
- CAILLOIS R. (1958), *Les jeux et les hommes: le masque et le vertige*, Paris, Gallimard.
- CAMPAGNER R. (2002), « Il gioco del cottabo nelle commedie di Aristofane », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica, Nuova Serie*, t. LXXII, n° 3, p. 111-127.
- CASEVITZ M. (2018), « Les noms du jeu et du jouet en grec », *Kentron*, 34, p. 51-60.
- CATONI M.L. (2010), *Bere vino puro: immagini del simposio*, Milan, Feltrinelli (Campi del sapere).
- CÈBE J.-P. (1966), *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*, Paris, De Boccard (BEFAR; 206).
- COSTANZA S. (2019), *Giulio Polluce, Onomasticon: excerpta de ludis. Materiali per la storia del gioco nel mondo greco-romano*, Alexandrie (Italie), Edizioni dell'Orso (Hellenica; 81).
- COULIÉ A., JUBIER-GALINIER C. (2020), « Le canthare Bellon: autopsie d'une stratégie de communication », in *Griechische Vasen als Kommunikations-Medium* (Internationales Symposium, Wien, 5-7 oktober 2017), C. Lang-Auinger, E. Trinkl (dir.), Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der wissenschaften (CVA Österreich Beihefte O ; 3), p. 237-248.
- DASEN V. (2016), « Jeux de l'amour et du hasard en Grèce ancienne », *Kernos*, 29, p. 73-100.

- DASEN V. (2018), « Histoire et archéologie de la culture ludique dans le monde gréco-romain. Questions méthodologiques », *Kentron*, 34, p. 23-50.
- DASEN V. (dir.) (2019a), *Ludique ! Jouer dans l'Antiquité* (catalogue de l'exposition, Lugdunum-musée et théâtres romains, 20 juin-1^{er} décembre 2019), Gand – Lyon, Snoeck – Lugdunum-musée et théâtres romains.
- DASEN V. (2019b), « Saltimbanques et circulation de jeux », *Archimède. Archéologie et histoire ancienne*, 6, Dossier: *Jouer dans l'Antiquité. Identité et multiculturalité – Games and Play in Antiquity. Identity and Multiculturality*, V. Dasen, U. Schädler (dir.), p. 127-143.
- DASEN V., HAZIZA T. (à paraître), « Violence et jeu: historiographie et définitions », in *Violence et jeu, de l'Antiquité à nos jours*, V. Dasen, T. Haziza (dir.), Caen, Presses universitaires de Caen (Symposia).
- DASEN V., VESPA M. (2021), « Ancient Play and Games: in Search of a Definition », in *Play and Games in Classical Antiquity: Definition, Transmission, Reception*, V. Dasen, M. Vespa (dir.), Liège, Presses universitaires de Liège (Jeu / Play / Spiel; 2), p. 5-16.
- DAVIES M. (1971), « The Suicide of Ajax: A Bronze Etruscan Statuette from Käppeli Collection », *Antike Kunst*, t. XIV, n° 2, p. 148-157.
- DEFAYS J.-M. (1996), *Le comique: principes, procédés, processus*, Paris, Seuil (Mémo. Lettres; 24).
- DELAHAYE A. (2016), « Les satyres laconiens à l'aune du modèle attique », *Kentron*, 32, p. 59-84.
- DELAUVAUD-ROUX M.-H. (1995), *Les danses dionysiaques en Grèce antique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- DENOYELLE M. (2002), « Style individuel, style local et centre de production: retour sur le cratère des "Karneia" », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, t. CXIV, n° 2, p. 587-609.
- DENTZER J.-M. (1982), *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e au IV^e s. av. J.-C.*, Rome, École française de Rome (BEFAR; 246).
- DEONNA W. (1953), *Le symbolisme de l'acrobatie antique*, Bruxelles, Latomus (Latomus; 9).
- DEONNA W. (1959), *Un divertissement de table "À cloche-pied"*, Bruxelles, Latomus (Latomus; 40).
- DERCY B. (2015), *Le travail des peaux et du cuir dans le monde grec antique: tentative d'une archéologie du disparu appliquée au cuir*, Naples, Centre Jean Bérard (Collection du Centre Jean Bérard; 45).
- FEHR B. (1971), *Orientalische und griechische Gelage*, Bonn, Grundman (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; 94).

- FEHR B. (1990), « Entertainers at the *symposion*: the *akletoi* in the archaic period », in *Sympotica: a symposium on the symposion*, O. Murray (dir.), Oxford, Clarendon Press, p. 185-195.
- FONTAINE P. (2016), « La fête au palais. Un autre regard sur le relief aux danseurs de la *regia* d'Acquarossa », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, t. CXXVIII, n° 1, en ligne : <http://journals.openedition.org/mefra/3300>.
- GARCÍA SOLER M.J. (2001), *El arte de comer en la Antigua Grecia*, Madrid, Biblioteca Nueva (Cultura clásica).
- GARCÍA SOLER M.J. (2010), « La consommation de vin en Grèce ancienne: idéalisation et réalité », *Ktèma*, 35, p. 39-49.
- GOW A.S.F. (1934), « Iynx, Rhombos, Rhombus, Turbo », *Journal of Hellenic Studies*, t. LIV, p. 1-13.
- HAMAYON R. (2012), *Jouer: étude anthropologique à partir d'exemples sibériens*, Paris, La Découverte (Bibliothèque du Mauss).
- HAZIZA T. (2019), « Alimentation et identité(s) : de l'Antiquité à l'étude du fait alimentaire contemporain, un rapprochement heuristique », *Kentron*, 35, p. 17-48.
- HOBDEN F. (2013), *The Symposion in Ancient Greek Society and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HUIZINGA J. (1938), *Homo ludens. A Study of the Play-Element in Culture*, Londres, Routledge & K. Paul.
- HURSCHMANN R. (1985), *Symposienszenen auf unteritalischen Vasen*, Wurzburg, Königshausen und Neumann.
- HURSCHMANN R. (2006), « Askoliasmos », in *Brill's New Pauly: encyclopaedia of the ancient world. Antiquity volumes* [online], H. Cancik, H. Schneider (éd.), Leyde – Boston, Brill (version angl. *Der Neue Pauly*, J.B. Metzler (dir.), Stuttgart, 1997, vol. 2, col. 100).
- ISLER-KERÉNYI C. (2004), *Civilizing Violence: Satyrs on 6th-Century Greek Vases*, Fribourg – Göttingen, Academic Press – Vandenhoeck & Ruprecht (Orbis Biblicus et Orientalis; 208).
- ITGENSHORST T. (2015), « “Maintenant, que chacun s'enivre et boive par force !”. Consommation de vin et transgression comme pratique sociale à l'époque archaïque », *Pallas*, 97, p. 69-95.
- JACQUET-RIMASSA P. (1995), « Κοτταβος. Recherches iconographiques. Céramique italienne. 440-300 av. J.-C. », *Pallas*, 42, p. 129-170.
- JACQUET-RIMASSA P. (1996), *Les divertissements du symposion dans les céramiques attique et italienne de 440 à 300 av. J.-C.*, thèse de doctorat d'histoire, Université de Toulouse Le Mirail, 3 vol., 579 p. (dactyl.).

- JACQUET-RIMASSA P. (2008), « L'Image en Jeu ou l'Offrande Dionysiaque (le kottabe dix ans après...) », *Pallas*, 76, p. 67-80.
- JACQUET-RIMASSA P., POUYADOU V. (2003), « Cratère et Kottabe, objets symposiaques?... Certes, mais aussi dionysiaques », *Pallas*, 63, p. 55-70.
- JOUANNA J., VILLARD L. (dir.) (2002), *Vin et santé en Grèce ancienne* (Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen et à Paris, 28-30 septembre 1998), Athènes, École française d'Athènes (Bulletin de correspondance hellénique. Supplément; 40).
- KIDD S. (2021), « Le jeu est-il une émotion ? Enquête sur la paidia grecque », in *Play and Games in Classical Antiquity: Definition, Transmission, Reception*, V. Dasen, M. Vespa (dir.), Liège, Presses universitaires de Liège (Jeu / Play / Spiel; 2), p. 19-28.
- LABAT M. (1998), « La fabrication de l'outre : de l'enquête ethnologique à l'interprétation de l'iconographie grecque », in *Artisanat et matériaux : la place des matériaux dans l'histoire des techniques*, M.-C. Amouretti, G. Comet (dir.), Aix-en-Provence, Université d'Aix-en-Provence (Cahiers d'histoire des techniques; 4), p. 22-45.
- LATTE K. (1957), « ἈΣΚΩΛΙΑΣΜΟΣ », *Hermes*, t. VXXXV, n° 4, p. 385-391.
- LE BARS-TOSI F. (2019), « Un pied (de nez) dans la tombe : l'irrévérence sur les productions d'argile en contexte funéraire », *Camena*, n° 24, 2, en ligne : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/41f65occoa24a65ade99c051b8862bf6/camena-24-2-lebars.pdf>.
- LENFANT D. (2002), « Le vin dans les stéréotypes ethniques des Grecs (du rôle de la norme en ethnographie) », in Jouanna & Villard 2002, p. 67-84.
- LEROI-GOURHAN A. (1964), *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel (Bibliothèque Albin Michel. Sciences. Sciences d'aujourd'hui), 2 vol.
- LISSARRAGUE F. (1987a), « Dionysos s'en va-t-en guerre », in *Images et société en Grèce ancienne : l'iconographie comme méthode d'analyse* (Actes du colloque international de Lausanne, 8-11 février 1984), C. Bérard, C. Bron, A. Pomari (dir.), Lausanne, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne (Cahiers d'archéologie romande; 36), p. 111-120.
- LISSARRAGUE F. (1987b), *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro.
- LISSARRAGUE F. (1990), « "Around the Krater": an aspect of banquet imagery », in *Sympotica : a symposium on the "Symposion"* (Actes du colloque d'Oxford, 4-8 septembre 1984), O. Murray (dir.), Oxford, Clarendon Press, p. 196-209.
- LISSARRAGUE F. (2013), *La cité des satyres : une anthropologie ludique*, Athènes, VI^e-V^e siècle avant J.-C., Paris, EHESS (L'Histoire et ses représentations; 8).
- MACÉ M. (2013), « Caillois, technique du vertige », *Littérature*, t. CLXX, n° 2, p. 8-20.
- MILANEZI S. (2004), *Mémoire civique et mémoire comique des concours en l'honneur de Dionysos à Athènes : V^e-III^e siècles av. J.-C.*, dossier inédit d'HDR d'Histoire, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2 vol., 637 p. (dactyl.)

- MILANEZI S. (2005), « À l'ombre des acteurs: les amuseurs à l'époque classique », in *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine* (Actes du colloque de Tours, 3-4 mai 2002), C. Hugoniot, F. Hurlet, S. Milanezi (dir.), Tours, Presses universitaires François-Rabelais (Perspectives historiques), p. 183-209.
- MITCHELL A.G. (2000), « Une outre outrée: parodie et jeu iconographique à propos d'une coupe de Leipzig », *Ktèma*, t. XXV, p. 115-122.
- MITCHELL A.G. (2009), *Greek vase-painting and the origins of visual humour*, New York, Cambridge University Press.
- MURRAY O. (dir.) (1990), *Symptica: a symposium on the "Symposion"*, Oxford, Clarendon Press.
- MUSTI D. (2001), *Il simposio nel suo sviluppo storico*, Rome, GLF editori Laterza (Biblioteca essenziale Laterza. Storia antica; 34).
- PALUTAN M.G. (1996), « La parodia del cottabo nei 'Σύνδειπνοι' di Sofocle e negli 'Ἵστολόγοι' di Eschilo », *Studi italiani di filologia classica*, t. XIV, n° 1, p. 10-27.
- PIQUEUX A. (2006), « Rembourrages et image du corps dans la comédie ancienne et moyenne: témoignages archéologiques et textes comiques », in *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, F. Prost, J. Wilgaux (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 133-150.
- PONTRANDOLFO A. (2000), « Dioniso e personaggi fliacici nelle immagini pestane », *Ostraka*, 9, p. 117-134.
- PRUDHOMMEAU G. (1965), *La danse grecque antique*, Paris, CNRS, 2 vol.
- SCHÄFER A. (1997), *Unterhaltung beim griechischen Symposion: Darbietungen, Spiele und Wettkämpfe von homerischer bis in spätklassische Zeit*, Mayence, P. von Zabern.
- SCHAEFFER C. (1996), « Return or no return. The so-called ephedrismos group and the Hephaisteion », *Opuscula Atheniensa*, t. XXI, p. 169-188.
- SCHMITT PANTEL P. (1992), *La cité au banquet: histoire des repas publics dans les cités grecques*, Rome, École française de Rome (Collection de l'EFR; 157).
- SCHNEIDER-HERRMANN G. (1982), « Two Apulian Female Acrobats », in *Aparchai: nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias*, L. Beschi (dir.), Pise, Giardini (Biblioteca di studi antichi; 35), p. 501-504.
- SCHOLZ B. (2003), « Akrobatinnen in Attika und Unteritalien », in *Griechische Keramik im kulturellen Kontext* (Akten des Internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24.-28. 9. 2001), B. Schmaltz, M. Söldner (dir.), Münster, Scriptorum, p. 99-101.
- SEEBERG A. (1971), *Corinthian komos vases*, Londres, University of London, Institute of Classical Studies (BICS Supplement; 27).
- SILVESTRELLI F. (1999), « Dioniso nella ceramica italiota », in *Il vino di Dioniso. Dei e uomini a banchetto in Basilicata, museo Baracco, Roma (8 luglio-28 novembre 1999)*, Rome, De Luca, p. 25-28.

- SILVESTRELLI F. (2017), « Le situle nella ceramica a figure rosse dell'Italia meridionale », in *Dialogando: studi in onore di Mario Torelli*, C. Masseria, E. Marroni (dir.), Pise, ETS (Mousai; 4), p. 407-418.
- SLATER W.J. (dir.) (1991), *Dining in a classical context*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- SMITH T.J. (2010), *Komast dancers in archaic Greek art*, Oxford – New York, Oxford University Press (Oxford monographs on classical archaeology).
- STEPHANIS I.E. (1988), Διονυσιακοί τεχνίται συμβολές στην προσωπογραφία του θεάτρου και της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων, Héraklion, Presses universitaires de Crète.
- STIBBE C.M. (1972), *Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr.*, Amsterdam – Londres, North-Holland (Studies in ancient civilization; 1).
- STIBBE C.M. (2004), *Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr.: Supplement*, Mayence, P. von Zabern.
- TAPLIN O. (2007), *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles, J.P. Getty Museum.
- TISCHBEIN W. (1791), *Collection of engravings from ancient vases now in the possession of Sir William Hamilton*, t. I, Naples, W. Tischbein.
- TODISCO L. (2013), *Prodezze e prodigi nel mondo antico: Oriente e Occidente*, Rome, L'Erma di Bretschneider (Studia archaeologica; 192).
- TRENDALL A.D. (1974), *Early South Italian vase painting*, Mayence, P. von Zabern.
- TRENDALL A.D. (1991), « Farce and Tragedy in South Italian vase-painting », in *Looking at Greek vases*, T. Rasmussen, N. Spivey (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, p. 151-182.
- TROPPER K. (2012), *The Imagery of the Athenian Symposium*, Cambridge – New York [etc.], Cambridge University Press.
- TSINGARIDA A. (2009), « À la santé des dieux et des hommes. La phiale: un vase à boire au banquet athénien? », *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, t. VII, p. 91-109.
- VAN DEN HOEK A., HERRMANN J.J. (dir.) (2013), *Pottery, Pavements, and Paradise: Iconographic and Textual Studies on Late Antiquity*, Leyde, Brill (Supplements to *vigiliae christianae*; 122).
- VICKERS J.R. (2016), *The Acrobatic Body in Ancient Greek Society*, thèse de doctorat de philosophie, The University of Western Ontario, 264 p. (dactyl.), en ligne: <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=5498&context=etd>.
- VICKERS M. (1974), « A kottabos cup in Oxford », *AJA*, t. LXXVIII, n° 2, p. 158.
- VILLARD P. (1988), *Recherches sur l'ivresse dans le monde grec*, thèse en histoire ancienne, Université de Provence, Faculté des lettres et sciences humaines, 2 vol., 393 p. (dactyl.).

- VISCONTI G. (2013), « Il gioco del kottabos oltre i confini del simposio Un'analisi attraverso la ceramica italiota, tra ceramica attica ed etrusca », *Ostraka*, t. XXII-XXIII, p. 235-253.
- WALSH D. (2009), *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting: the World of Mythological Burlesque*, Cambridge – New York, Cambridge University Press.
- WANNAGAT D. (2015), *Archaisches Lachen. Die Entstehung einer komischen Bilderwelt in der korinthischen Vasenmalerei*, Berlin – Boston, De Gruyter (Image & context ; 3).
- WEBSTER T.B.L. (1962), *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play* (with Appendix), Londres, Institute of Classical Studies (Bulletin supplement University of London, Institute of Classical Studies ; 14).
- WECOWSKI M. (2014), *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet*, Oxford, Oxford University Press.
- WEEGE F. (1926), *Der Tanz in der Antike*, Halle, Niemeyer.