Frontière·s
Revue d'Archéologie, Histoire & Histoire de l'Art
OPEN ACCESS

Ce document est la propriété de **Frontière·s. Revue d'Archéologie, Histoire et Histoire de l'Art** qui en autorise la diffusion selon les termes de la licence Creative Commons : Attribution – Pas d'Utilisation Commerciale – Partage dans les même conditions 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0).
Les images ou tout autre matériel tiers figurant dans ce document sont inclus dans la même licence Creative Commons, sauf indication contraire explicitement mentionnée en légende du matériel en question. Si le matériel n'est pas inclus dans la licence Creative Commons de l'article et que l'utilisation que vous souhaitez en faire n'est pas autorisée par la réglementation ou dépasse l'utilisation autorisée, vous devrez obtenir l'autorisation directement auprès du détenteur du droit d'auteur.

Vous êtes autorisé·e à :
Partager — copier, distribuer et communiquer le document par tous moyens et sous tous formats
Adapter — transformer et créer à partir du document

Selon les conditions suivantes :



Attribution — Vous devez créditer l'article, intégrer un lien vers la licence et indiquer si des modifications ont été effectuées au texte et aux images. Vous devez indiquer ces informations par tous les moyens raisonnables, sans toutefois suggérer que l'Auteur·rice vous soutient ou soutient la façon dont vous avez utilisé son article.



Pas d'Utilisation Commerciale — Vous n'êtes pas autorisé·e à faire un usage commercial de ce document, tout ou partie du matériel le composant.



Partage dans les Mêmes Conditions — Dans le cas où vous transformez, ou créez à partir du matériel composant le document original, vous devez diffuser le document modifié dans les mêmes conditions, c'est-à-dire avec la même licence avec laquelle le document original a été diffusé.

Pas de restrictions complémentaires — Vous n'êtes pas autorisé·e à appliquer des conditions légales ou des mesures techniques qui restreindraient légalement autrui à utiliser le document dans les conditions décrites par la licence.

La revue ne peut retirer les autorisations concédées par la licence tant que vous appliquez les termes de cette licence.



Frontière·s

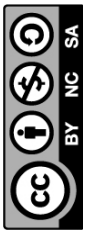
Revue d'archéologie, histoire et histoire de l'art

Publiée avec le soutien de
la Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux
dans le cadre de la pépinière de revue de
l'Université Jean Moulin Lyon III

N° 1

Dépasser la frontière

dir. Vincent CHOLLIER et Gaëlle PERROT



LYON
DÉCEMBRE 2019

Frontière·s
Maison de l'Orient et de la Méditerranée
5/7 rue Raulin
69365 LYON CEDEX 07

frontiere-s@mom.fr

Pour soumettre un article et consulter l'appel en cours :
www.frontiere-s.mom.fr
https://publications-prairial.fr/frontiere-s

Directrice des publications
Françoise LE MORT, directrice de la MOM

Rédacteurs en chef
Fabien BIÈVRE-PERRIN (IRAA)
Vincent CHOLLIER (HiSoMA)
Gaëlle PERROT (HiSoMA)

Comité de rédaction
Loubna AYEB (Archéorient)
Mathilde DURIEZ (ArAr)
Cécile MOULIN (HiSoMA, ArAr)

Secrétaire de rédaction
Vincent CHOLLIER (HiSoMA)

Direction du numéro
Vincent CHOLLIER er Gaëlle PERROT (HiSoMA)

Autrices
Stéphanie ANTHONIOZ (Université catholique de Lille, Orient & Méditerranée UMR 5167)
Marine LÉPÉE (Université Lumière Lyon 2, ArAr UMR 5138, Université de Lausanne, Institut d'Archéologie et des Sciences de l'Antiquité CH)
Élise PAMPANAY (Université Lumière Lyon 2, HiSoMA UMR 5189)
Nissaf SGHAÏER (Université Saint-Louis Bruxelles, Centre de recherches en histoire du droit, des institutions et de la société)
Anne TICHIT (HALMA UMR 8164)

Photo de couverture :
Coupe de type A attique, Richmond (Virginia), Museum of Fine Arts, inv. 62.1.11, vers 520
Source : https://www.vmfa.museum/piction/6027262-182968811/ (CC-BY-NC)

CC BY NC SA

Sommaire du numéro

Mythological Crossings in Ancient Near East
Gilgameš and Ezekiel 47
Stéphanie Anthonioz **5**

Les boutiques dans les colonies de Lyon et de Vienne entre le Ier s. av. et le IIIe s. apr. J.-C.
Franchir le seuil, dépasser la frontière
Marine Lépée **13**

Dialogues d'époux sur les stèles funéraires attiques
Dépasser la frontière de la mort
Élise Pampanay **23**

Les voyageurs occidentaux à la découverte de l'altérité musulmane au bas Moyen Âge
L'exemple de Bertrandon de la Broquière
Nissaf Sghaïer **35**

Le renouvellement du répertoire attique par emprunts
L'inspiration au-delà des frontières
Anne Tichit **45**

Dialogues d'époux sur les stèles funéraires attiques

Dépasser la frontière de la mort

DOI : 10.35562/frontieres.170

Élise Pampanay
Docteur, HiSoMA (UMR 5189)

Résumé. *Les monuments funéraires attiques classiques, pour la plupart conventionnels, rendent hommage, à travers la composition iconographique choisie et l'épigramme funéraire, au défunt ou à la défunte. Toutefois, dans certains cas, l'étude des relations entre le relief figuré et l'inscription révèle des principes de structuration qui dépassent ce caractère conventionnel, en cherchant à rétablir un dialogue rompu, en particulier entre époux. Le séma est précisément un objet de médiation entre les vivants et les morts, qu'il s'agisse des proches du défunt, ou des passants se trouvant face à ce lieu mémoriel. Un tiers peut en effet intervenir dans ce dépassement de frontière entre vivants et morts au sein d'un dispositif de communication virtuel : il s'agit du passant, invité à contempler ces figures éternellement figées et à lire à haute voix le contenu de l'épigramme pour redonner un souffle à la voix des disparus. Plusieurs types de dialogues se mettent ainsi en place, à la fois entre plusieurs éléments visuels du bas-relief, mais aussi entre l'iconographie et l'inscription funéraire. Les choix énonciatifs des épigrammes sont également déterminants. Nous verrons que ces dialogues sont particulièrement intéressants dans le cas de trois exemples de dialogues entre époux, à la fois au niveau de la représentation figurée et de l'inscription funéraire.*

Mots-clés : dialogue, stèle funéraire, énonciation, voix, époux

Abstract. *Most of the iconography and inscriptions of the Classical Attic tombstones are conventional when honoring the dead. However, in some cases, studying the relationships between the figured relief and the inscription shows that the monuments are designed in an unconventional way, while seeking to establish a lost connection, particularly between husbands and wives. The sema is precisely a medium between the living and the dead, whether the living be close relatives or passers-by confronted to this memorial. Indeed, a third person can play a part in crossing this threshold between the living and the dead in this imaginary device of communication. The passer-by is invited, by the image or the text, to observe these forever still faces and to read aloud what the epigram has to say in order to give a new breath to the missing voices. There are several types of dialogue, first between visual elements of the stela, then between the iconography and the inscription. It is also crucial to study the way the speaker addresses the dead relative. Three case studies of visual and textual dialogues between husbands and wives are particularly interesting in that respect.*

Keywords: dialogue, funerary stelae, speech, voice, couple

Les monuments funéraires attiques de la période classique[1] sont pour la plupart conventionnels, à la fois dans la représentation des défunts et dans les inscriptions, puisque la plupart des stèles étaient achetées par les familles à partir d'un stock déjà constitué, que ces stèles correspondent ou non à la situation particulière du défunt et de sa famille. Aujourd'hui encore, pour exprimer notre regret et notre chagrin sur les tombes, nous employons des mots banals et convenus, ce qui n'en rend pas le deuil moins sincère[2]. Toutefois, l'originalité et l'atypisme de certains monuments laissent penser qu'il s'agissait de véritables commandes, faites sur me-

1 L'édition de référence dans cet article pour les inscriptions est *Inscriptiones Graecae*. Les variantes et autres leçons sont indiquées, le cas échéant, en note de bas de page. Sauf mention contraire, les traductions des inscriptions sont celles de l'auteur.

2 « Si le langage du couple dans les inscriptions funéraires reste sans doute assez conventionnel et presque monotone, il ne semble pas pour autant manquer de sincérité. » Costanzi 2016, p. 33.

sure. Certaines stèles attiques de l'époque classique ont ainsi été conçues, à la fois par des procédés figuratifs sur les reliefs, mais aussi par une énonciation particulière dans les épigrammes funéraires, pourdépasser la frontière entre vivants et morts. Une certaine émotion[3] se dégage en effet de plusieurs scènes figurées ou épigrammes particulièrement dramatiques. Un véritable dialogue peut même se mettre en place, aussi bien au plan visuel que textuel. C'est le cas en particulier de textes qui donnent voix à des époux pour tenter de rétablir un dialogue interrompu[4]. Plusieurs poèmes mentionnent ainsi le mari comme étant le commanditaire du monument érigé à sa femme, parfois de manière affirmée[5], le plus souvent de manière sous-entendue dans l'énonciation. Les mentions de la commanditaire du monument comme étant l'épouse du défunt sont très rares[6].

Le terme « dialogue » est ici particulier puisque de fait les propos des locuteurs n'appellent pas de réponse[7], mais ce dialogue est à envisager au sens large comme une situation de communication qui comprend plus d'une voix[8], entre le monument lui-même et la famille du défunt, ou avec les passants, spectateurs et lecteurs potentiels du relief figuré et de l'inscription. Il s'agit en tout cas de dispositifs de communication, comme l'a rappelé Sophie Montel dans son article au titre évocateur : « Quand les statues parlent[9] » au sujet de la statuaire des sanctuaires et lieux publics. En contexte funéraire, il s'agit d'une communication orale virtuelle[10] entre les vivants et les morts, qui cherche le plus souvent à rendre hommage au défunt ou à la défunte, mais aussi à maintenir la stabilité de l'*oikos* après le décès de l'un de ses membres, ainsi que de tenter de réduire la distance désormais irréductible entre les vivants et leurs défunts, et la fracture qu'elle induit au sein de la famille. La tragédie de ne plus voir l'être aimé laisse place à la possibilité d'une communication virtuelle à travers l'épigramme, ultime consolation[11].

Le dialogue peut opérer de diverses manières dans le texte de l'épigramme, par des procédés aussi bien intra textuels qu'extra textuels : d'une part les choix lexicaux, grammaticaux, syntaxiques, énonciatifs, métriques, et d'autre part la gravure des lettres et des termes sur la pierre, ainsi que la mise en page globale du texte. Les épigrammes funéraires sont en effet à envisager selon leur double nature : en tant que textes et en tant qu'inscriptions, ces dernières étant de nature tridimensionnelle : archéologique, textuelle, historique[12]. Joseph W. Day utilise ainsi l'expression heureuse de « *Poems on Stone*[13]. » Les différentes postures énonciatives adoptées dans les épigrammes ont ainsi été étudiés par Claude Calame[14], qui interroge l'aspect pragmatique de cette poésie en tant que discours. Plusieurs travaux ont également étudié la forme de dialogues prises par les épigrammes[15], mais en les envisageant toujours comme des textes et non comme des dispositifs épigraphiques indissociables du monument funéraire sur lequel elles ont été gravées[16], ce que j'aimerais faire ici. Les dispositifs de communication seront donc étudiés à trois niveaux : celui de l'image, celui de l'inscription, qui est aussi bien un message qu'un discours[17], et celui de l'ensemble du monument funéraire, qui,

3 Voir en particulier Chaniotis 2012a, p. 299-328 et Chaniotis 2012b, p. 91-129.

4 Les épigrammes peuvent également engager un dialogue entre des membres de la même famille, comme une mère et son fils : *CEG* 512, Clairmont 1970 p. 74, pl. 30. M. L Del Barrio Vega en fait la plus ancienne forme de dialogue dans les épigrammes inscrites, à dater de 390-360 av. J.-C., et originaire du Pirée. Dans cet exemple, les deux sont défunts et dialoguent depuis la tombe.

5 C'est le cas de Damoklès qui fait élever à son épouse Kalliarista un monument souvenir de son amour : « ἀλόχωι πόσις ὄνκα τόνδε | Δαμοκλῆς ἔστασεν, μνημόσυνον φιλίας », (v. 3-4) : « À son épouse, son mari Damoklès a fait élever ce monument comme souvenir de son amour. » *GV* 893, *CEG* 690.

6 Un exemple classique attique est le monument de Dèmètrios et de Théodotès (*CAT* 2.389b). L'épigramme mentionne Erxis comme étant la commanditaire du monument de son époux Dèmètrios (*IG* II² 11103 ; *GV* 1963 ; *CEG* 548). D'autres cas existent en dehors de l'Attique mais toujours à l'époque classique, notamment *CEG* 640. Un autre exemple, incertain toutefois, est celui de *CEG* 586 (Pirée 350-300).

7 Sauf dans le cas du monument funéraire de Mélitè et Onèsimos dans lequel la défunte répond virtuellement (fig. 3).

8 Comme le précise Valentina Garulli 2014, p. 60.

9 Montel 2017, p. 109-122. Elle précise ainsi que ce sont des « outils de communication, voire même de médiation, entre les dieux et les hommes d'une part, mais aussi entre les hommes de différentes origines d'autre part », p. 109.

10 Chaniotis 2012a, p. 302.

11 Ainsi, dans ces deux vers de l'*Alceste*, l'importance de revoir l'être aimé est marquée par l'insistance dans les propos d'Admète à sa femme retrouvée sur les termes « ὄμμα » (« les yeux ») et « ὄψεσθαι » (« voir ») : « ὦ φιλτάτης γυναικὸς ὄμμα καὶ δέμας, / ἔχω ς᾽ ἀέλπτως, οὔποτ᾽ ὄψεσθαι δοκῶν » : « O femme bien aimée, ton regard et ta stature *Je les possède donc, quand je désespérais de jamais te revoir. »* Euripide, *Alceste*, v. 1133-1134.

12 Foschia et Santin 2016.

13 Day 2007, p. 29-47.

14 Voir Calame 2013 ; 2006 et 2005.

15 Voir M.A. Tueller 2018, qui étudie les différentes postures des locuteurs dans les épigrammes, en particulier de l'époque hellénistique, et avant lui M.L Del Barrio Vega 1989, ainsi que W. Rasche 1910. Pour la question spécifique du langage des couples grecs dans les épigrammes, voir Costanzi 2016, p. 125-138. Valentina Garulli fait figure d'exception, car particulièrement attentive à l'incidence de la mise en page et des signes extratextuels sur la symbolique des dialogues, Garulli 2014a. Elle montre notamment que les épigrammes de la fin de l'époque hellénistique étaient parfois gravées sous la forme d'un livre, Garulli 2014b.

16 Les épigrammes inscrites ont en effet été étudiées avant tout en tant que textes, sans que leur nature matérielle soit prise en compte, au moins jusqu'aux années 1970 en France.

17 Bruneau 1988, p. 33.

en associant une inscription funéraire et une image, crée un message inédit. L'ordre des termes sur la pierre est ainsi, parfois, sujet à une réorganisation symbolique et je montrerai qu'un deuxième sens de lecture, vertical, est parfois possible. Au plan visuel, ce dialogue peut également se matérialiser par un échange de regards, une poignée de mains dans les traditionnelles scènes de *dexiosis*, ou encore par une symétrie de composition.

Je propose à l'étude trois formes de dialogues entre époux qui dépassent le caractère conventionnel des épigrammes et des reliefs. J'étudierai dans un premier temps un cas de dialogue visuel, à la fois entre les époux représentés etentre le bas-relief et le texte des deux inscriptions. Puis j'étudierai un cas d'adresse à la défunte à la deuxième personne du singulier dans l'épigramme qui s'associe à une représentation frontale de la défunte dans un système de double apostrophe. Enfin, dans le dernier cas, le discours à la tombe devient un véritable entrelacement des voix des deux époux.

Un dialogue visuel

Le dialogue entre époux peut tout d'abord se faire d'un point de vue iconographique, comme c'est le cas sur un relief de la fin du IVe s. av. J.-C., (fig. 1[18]), qui représente un homme et une femme de profil, se faisant face et se serrant les mains droites. Le jeune homme, barbu, porte un *chiton* jusqu'aux genoux et une cuirasse, ainsi que deux rangs de ptéryges[19]. Il porte un casque attique et un bouclier au bras gauche. La présence de tenues hoplitiques, courante sur les vases attiques[20], est suffisamment rare sur les stèles attiques classiques pour être soulignée. Il pourrait s'agir d'une scène de départ à la guerre d'un hoplite. La femme lui faisant face, plus petite, porte un *chiton* et un *himation*. L'inscription, gravée sur la corniche du fronton triangulaire, est laconique puisque seuls deux noms nous sont donnés, un masculin à gauche et un féminin à droite. La position des deux termes, gravés au-dessus de chacun des deux personnages, à la façon de deux « étiquettes », laisse à penser qu'il faut identifier ici les deux figures comme étant une représentation de Philoxenos et Philouménè. Il s'agit vraisemblablement de deux époux. La présence de leurs deux noms sur leur monument ne signifie pas nécessairement qu'ils soient tous deux défunts, il s'agit peut-être seulement de Philoxenos, qui pourrait être mort au combat au cours de la guerre du Péloponnèse. En effet, plusieurs Philoxenos sont mentionnés sur les listes de 410-409[21]. En l'absence d'éléments de contexte plus précis dans l'inscription, il est impossible de savoir avec certitude si ce défunt a péri au combat[22].



Figure 1. Stèle funéraire de Philoxenos et Philouménè, vers 400 av. J.-C.
Malibu, Getty Museum 83.AA.378. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program

18 *CAT* 2.121.
19 Lanière de cuir ou de métal formant une armure de jupe à franges, dans la Grèce et la Rome antiques. Du grec ancien πτέρυξ : frange, appendice de cuirasse. Bailly. Snodgrass 1999, p. 91.
20 C'est le cas notamment d'un stamnos attique à figures rouges de 450-440 av. J.-C. attribué au peintre d'Achille et conservé au British Museum, BM 1843,1103.1.
21 *CAT* 2.121.
22 Arrington 2015, p. 220.

Ce geste polysémique, appelé *dexiosis*, figure sur de nombreux vases, notamment lorsque ces derniers représentent des scènes de départ de soldats à la guerre. Mais il est également présent sur d'autres supports, comme les en-têtes de décrets[23], donc dans un contexte politique. Il symbolise alors la paix, l'égalité entre les deux parties contractant le traité et leur entente politique, l'*homonoia*[24]. Les scènes de *dexiosis* sont également très courantes dans l'iconographie funéraire du IVe siècle av. J.-C., particulièrement pour figurer des époux. Comme l'écrit Jean Marcadé[25], ce geste « affirme la continuité des liens du sang et de l'amitié avec la communauté des vivants, malgré la douleur de la séparation et malgré la révérence particulière à laquelle donne droit l'accès à un monde supérieur. » Il me semble donc que ce geste, diversement interprété en contexte funéraire comme synonyme d'adieu ou d'accueil dans l'au-delà, rappelle dans le cas de Philoxenos et Philouménè leur entente cordiale durant leur vie d'époux. On peut d'ailleurs parler de véritable « *logos* visuel », pour reprendre l'expression de Pascale Jacquet-Rimassa[26], qui associe ce geste de *dexiosis* à l'échange intense de regards.

Texte[27] :

Φιλόξενος : Φιλο̣μ[έ]νη.

Traduction :

Philoxenos : Philoménè.

Dans ce contexte potentiel de départ à la guerre, on semble en fait assister à une scène privée, qui montre les liens intimes unissant femme et époux. La symétrie de composition de cette stèle peut redoubler la forme de dialogue entre époux mise en place par cette poignée de mains, mais aussi par l'échange des regards. En effet, sur le bas-relief, chacun s'appuie sur une jambe, tandis qu'il plie l'autre, la droite pour l'homme, la gauche pour la femme. Leurs genoux se retrouvent ainsi au même niveau, de même que leur poignée de mains qui forme une autre ligne de force horizontale. Cette symétrie est renforcée par la disposition des noms propres dans l'inscription : une petite barre verticale est en effet gravée entre les deux noms Φιλόξενος et Φιλο̣μ[έ]νη, créant un effet de symétrie[28], puisque les deux noms sont presque de même longueur. Le hasard veut également que les deux noms soient composés du terme « φιλο», qui signifie « aimer », qui rapproche donc encore davantage, symboliquement, les époux, rapprochement qui est d'autant plus visible quand on observe l'emplacement de gravure de ces deux noms. De plus, si l'on prolonge verticalement cette barre verticale au-dessus, elle s'aligne avec le centre de l'acrotère central du fronton gravé dans le couronnement de la stèle, tandis qu'en-dessous, elle s'aligne avec la poignée de mains des deux personnages. Cette ligne de force verticale se confond également avec la lance ou le glaive, sans doute peint à l'origine dans la main gauche du personnage masculin.

Image et texte contribuent ici à créer un effet de symétrie et donc, d'une certaine manière, d'égalité entre les deux époux. Si l'inscription est sobre, voire simpliste (deux noms, sans filiation ni origine géographique), cela renforce peut-être paradoxalement l'identité des défunts et le sentiment de proximité entre eux. Le passant, qui ne connaît des défunts que leurs prénoms, peut être frappé par la force émotionnelle de cette poignée de mains, simple en apparence, mais qui, dans ce contexte, prend toute sa force symbolique. L'adieu est aussi bien dit entre époux sur la stèle grâce à ce geste que grâce à ces deux noms, susceptibles d'être prononcés à haute voix par le passant. On peut même aller plus loin et imaginer que ces deux noms gravés et séparés par cette barre verticale, qui devient en quelque sorte un trait d'union, miment un dialogue entre les deux époux, où chacun prononcerait le nom de l'autre.

Une double apostrophe

Un deuxième exemple (fig. 2[29]) est constitué par une stèle du milieu du IVe siècle av. J.-C découverte au Pirée dont seul le fragment de gauche est conservé[30]. Une partie des lettres de l'inscription appartenant au fragment de droite est donc restituée à la fin des lignes 1 et 2 (v. 3 et 4). Les deux noms des époux sont

23 Voir par exemple l'en-tête d'un traité d'alliance entre Athènes et Samos qui représente les deux divinités poliades Athéna et Héra dans une scène de *dexiosis*. 403/2 av. J.-C., Musée de l'Acropole, Akr. 1333

24 Lawton 1995, p. 30 et 36.

25 Marcadé 2014, p. 11.

26 « Ainsi, regards et gestuelle constituent le logos visuel qui dit la rupture de l'*oikos*. » Jacquet-Rimassa 2013, p. 37.

27 *SEG* 34:234.

28 Christophe Clairmont pense en effet qu'il s'agit d'un repère du centre de la corniche pour le graveur. *CAT* 2.121. Ronald S. Stroud, lui, pense qu'il s'agit d'une marque de ponctuation. *SEG* 34:234.

29 *CAT* 1.417.

30 Les deux fragments ont dû être dissociés à un moment de l'histoire de la conservation du monument.



Figure 2. Fragment de gauche de la stèle de Dionysia, deuxième moitié du IVe s.
Athènes, Musée National Archéologique, inv. 2054. Cliché É. Pampanay

également présents dans une épigramme qui fait l'éloge de la défunte Dionysia avec un dispositif énonciatif exceptionnel.

Texte[31] :

οὐχὶ πέπλους, οὐ χρυσὸν ἐθαύμασεν ἐμ βίωι ἥδε,
ἀλλὰ πόσιν τε αὐτῆς σωφροσύ[νην τε τρόπων] |
ἀντὶ δὲ σῆς ἥβης, Διονυσία, ἡ<λ>ικίας τε
τόνδε τάφον κοσμεῖ σὸς πόσις Ἀντίφ[ιλος].

Traduction :

Ce ne sont ni les vêtements, ni l'or que cette femme adorait de son vivant,
mais son époux et la tempérance de ses manières.
Au lieu de ta jeunesse florissante, ô Dionysia,
c'est cette tombe que ton époux, Antiphilos, vient orner.

L'épigramme de Dionysia compte deux distiques élégiaques donc quatre vers, répartis sur l'épistyle du monument en deux lignes. Chaque distique est donc gravé sur une ligne. Il s'agit de deux hexamètres dactyliques puis deux tétramètres trochaïques catalectiques, un schéma métrique rare en poésie épigrammatique[32]. L'énonciation est particulière puisqu'elle commence à la troisième personne du singulier, de manière plutôt neutre, en désignant la défunte par le pronom démonstratif « ἥδε » (v.1) et le pronom de rappel à la troisième personne « αὐτῆς » (v.1), qui font à la fois référence à la femme représentée sur le relief et à la défunte à laquelle il est rendu hommage dans l'épigramme. Ensuite, à la deuxième ligne, et donc au début du deuxième distique, l'adresse se fait à la deuxième personne du singulier (« σῆς » ; « σὸς »), que le locuteur soit le

31 *IG* II² 11162 ; *GV* 1810 : Peek propose de restituer à la fin du v. 2 [νην τ'ἐφίλει] ; *CEG* 573 : Hansen n'accepte pas la restitution proposée par les *IG*. La restitution des *IG* me semble plus probable, puisque la présence du verbe ἐφίλει serait redondante par rapport à celle du verbe principal ἐθαύμασεν.

32 M.L. Del Barrio Vega 1989, p. 194.

monument lui-même, ce qui est topique, ou bien le mari parlant de lui à la troisième personne du singulier, hypothèse de lecture bien plus séduisante : s'adresser ainsi à la deuxième personne du singulier à son épouse s'inscrit en effet dans une tentative de maintenir le lien avec sa femme. Chaque distique a donc son unité énonciative et le changement de locuteur se fait d'un distique à l'autre[33] ainsi que d'une ligne de gravure à l'autre. La mise en page souligne les deux mouvements du texte ainsi que le changement énonciatif. Selon Jean-Manuel Roubineau, cette tendresse de l'époux s'inscrit dans un « idéal conjugal qui déborde des seuls enjeux reproductifs[34]. » Pourtant, de prime abord, le lecteur est frappé par la manière dont l'époux se célèbre tout autant, si ce n'est plus, que sa compagne défunte, comme l'indique la présence dans le texte, à deux reprises, du terme « πόσις » (v. 2 et 4), qui signifie l'époux[35]. C'est aussi son nom, Ἀντίφ[ιλος], bien qu'en partie restitué, qui vient clore l'épigramme. Enfin, la mention de l'entretien de la tombe au vers 4 (« τόνδε τάφον κοσμεῖ σὸς πόσις Ἀντίφ[ιλος] ») est sans doute une façon de sous-entendre qu'il en a été le commanditaire. Or, cette présence assumée de l'époux peut être mise sur le compte de la maladresse et des conventions, car l'épigramme remplit pleinement ses fonctions panégyriques. En effet, le texte met en place un double système de dialogue, entre les deux époux, etentre l'époux et le passant. Ce poème lui rend en effet hommage, notamment par l'adresse insistante à la deuxième personne du singulier, qui cherche à rétablir un dialogue rompu entre les deux époux et donc en quelque sorte à redonner une voix à Dionysia. L'épouse défunte est également singularisée par l'insistance sur ce qu'elle n'était pas ou en tout cas n'aimait pas, par l'emploi du verbe « θαυμάζω » nié à deux reprises par les négations « οὐχὶ » et « οὐ » (v. 1) qui ouvrent le texte et rappelent que cette femme n'était ni superficielle ni vénale, mais était plutôt préoccupée par son mari et la pratique de la tempérance. L'expression employée est recherchée et fait écho à un passage des *Préceptes conjugaux* de Plutarque[36], bien que postérieur à notre époque, qui rapporte que le général spartiate Lysandre, après avoir reçu de riches parures et vêtements de la part du tyran de Sicile Denys l'Ancien pour ses filles, les aurait renvoyés, prétendant que cela les aurait enlaidies. L'idée que la parure d'une femme est constituée par sa respectabilité et sa beauté morale plus que par les artifices est d'ailleurs déjà répandue au IVe s. av. J.-C. puisque dans le même passage, Plutarque rapporte les propos du philosophe Cratès de Thèbes, qui a vécu dans la deuxième moitié du IVe siècle, idée partagée selon l'historien par Sophocle[37] :

Texte :

> «κόσμος γάρ ἐστιν,» ὡς ἔλεγε Κράτης, «τὸ κοσμοῦν.» κοσμεῖ δὲ τὸ κοσμιωτέραν τὴν γυναῖκα ποιοῦν. ποιεῖ δὲ τοιαύτην οὔτε χρυσὸς οὔτε σμάραγδος οὔτε κόκκος, ἀλλ´ ὅσα σεμνότητος εὐταξίας αἰδοῦς ἔμφασιν περιτίθησιν.

Traduction :

> « Est parure, disait Cratès, ce qui pare ». Or, ce qui pare la femme, c'est ce qui la rend plus ordonnée. Ce qui la rend telle n'est ni or, ni émeraude, ni écarlate, mais tout ce qui l'enveloppe d'un aspect de dignité, de mesure, de pudeur. »

L'amour des riches étoffes, de l'or et des artifices était mal vu, de même que le fait d'arborer des parures outrancières, souvent associé aux séductrices, aux courtisanes et, pour les hommes, aux « mignons »[38]. Solon aurait ainsi interdit aux femmes adultères de revêtir des ornements[39]. Une seule épigramme grecque offre l'exemple du regret contraire : celui, pour la défunte, de ne plus avoirses robes et ses bijoux, offerts par son père[40]. Même s'il n'est pas fait mention du maquillage dans l'épigramme de Dionysia, il va souvent de pair avec la critique de la frivolité féminine envers la parure des vêtements et des bijoux. Dans l'Économique de Xénophon, Ischomaque déconseille ainsi à sa femme de se farder, en lui montrant que ces artifices sont une forme de malhonnêteté[41].

Or, une telle insistance en négatif dans l'épigramme de Dionysia, destinée aux vivants et aux futurs lecteurs de l'épigramme, insinue que nombreuses étaient les femmes qui se préoccupaient peut-être trop des vêtements et de l'or, et donc qu'elle serait, à cet égard, unique en son genre, ce qui met également en valeur

33 Conformément au schéma que respectent les plus anciennes épigrammes dialoguées, selon M.L. Del Barrio Vega 1989, p. 192.
34 Roubineau 2015, p. 73.
35 Il s'agit en effet du terme le plus courant en poésie pour désigner l'époux, utilisé en littérature pour désigner l'époux légitime, notamment Ulysse pour Pénélope, voir Homère, *Odyssée*, I, v. 363.
36 Plutarque, *Moralia*, *Préceptes conjugaux,* 141.e.7-11. Traduction de R. Flacelière. Plutarque en fait un récit similaire dans *Vies parallèles*, Lysandre, 435 c-d.
37 Il s'agit d'une pièce inconnue.
38 Voir notamment Diodore de Sicile, XII, 21, 1-2, cité dans Gherchanoc 2012.
39 Eschine, *Contre Timarque*, I, 183, cité dans Gherchanoc 2012.
40 Vérilhac 1985, p. 97, note 25 : *GV* 1245, l.8 : « ποῦ στολαί, π|οῦ χρυσία, κοσμηθῖ|σα ὑπὸ πατρός ; » : « Où sont passés les robes, où les bijoux en or offerts par mon père ? ».
41 Xénophon, Économique, VIII, 1-10.

Antiphilos et son choix marital plutôt judicieux d'une épouse idéale, plus proche de la figure de Pénélope que d'une Pandore.

Ainsi, plusieurs énonciations et plusieurs locuteurs se superposent dans cette épigramme : l'époux désormais veuf, le monument lui-même qui prend la parole, ou, hypothèse plus intéressante, le passant lui-même, qui, en s'arrêtant devant le monument, se retrouve en situation de lire à voix haute le contenu de l'épigramme de cette épouse unique. La singularisation de la défunte se fait également par un procédé figuratif, celui de la représentation frontale, ce qui rend l'ensemble du dispositif funéraire propice au dialogue. En effet, sur cefragment de stèle, seule la tête de la figure féminine est conservée. Safrontalité absorbe le spectateur, invité à saluer les vertus de la défunte de manière directe dans une sorte de tête-à-tête. Ce dernier est en effet « confronté », au sens propre du terme, au visage de Dionysia, puisqu'il ne peut s'empêcher d'être interpellé par cette frontalité : « *frontal-faced figures actually seek our involvement, but even when they do not, we cannot avoid them*[42]. » Un troisième dialogue se dessine donc, mais de nature visuelle cette fois : entre le passant et la défunte. Meyer Shapiro a en effet relevé la communication directe à l'œuvre entre le passant et le monument, en insistant sur la nature double de la frontalité : elle existe en effet « *both for us and for itself in a space virtually continuous with our own*[43] ». Ainsi, la prise en compte sur un même plan de la frontalité, qui est rare sur les monuments funéraires attiques classiques[44] et de la mise en valeur du caractère exceptionnel de la défunte dans l'épigramme la singularise profondément. On peut parler ici d'un phénomène de double apostrophe puisque non seulement le monument interpelle visuellement le spectateur qui se retrouve dans un face-à-face avec l'image de la défunte, mais l'énonciation elle-même s'adresse aussi à la défunte à la deuxième personne du singulier, mettant en place une sorte de dialogue entre le monument et le passant.

Un entrelacement des voix

Le monument funéraire de Mélitè (fig. 3[45]), s'il semble à première vue conventionnel, est un des plus personnels, à la fois pour son système énonciatif exceptionnel et pour les relations entre le texte et l'image. Il s'agit d'une scène traditionnelle de *dexiosis* entre deux époux[46], une femme étant figurée assise, à gauche du relief, face à un homme debout. Elle tire un pan de son *himation* devant elle, dans le geste codifié connu sous le nom de « geste du voile », qui rappelle le geste codifié de dévoilement des *anakalypteria* durant les cérémonies matrimoniales. Qu'il soit geste de voilement ou de dévoilement, il est le signe en contexte funéraire du lien marital[47] et du statut social de la femme mariée[48]. Les deux noms de Mélitè et Onèsimos seraient des noms d'esclaves, ou de métèques[49].

Texte[50] :

χαῖρε, τάφος Μελίτης· χρησ|τὴ γυνὴ ἐνθάδε κεῖται *vac.*
φιλοῦντα | ἀντιφιλοῦσα τὸν ἄνδρα Ὀνήσιμ|ον ἦσθα κρατίστη.*vac.*
τοιγαροῦν ποθεῖ | θανοῦσάν σε, ἦσθα γὰρ χρηστὴ γυνή.|*vac.*
καὶ σὺ χαῖρε, φίλτατ' ἀνδρῶν, ἀλλὰ | τοὺς ἐμοὺς φίλει.

Traduction :

Salut, tombe de Mélitè ! Une épouse honorable repose ici.
Parce que tu aimais en retour ton époux Onèsimos, qui t'aimait, tu étais une excellente épouse.
Ainsi il te regrette maintenant que tu es morte. Tu étais en effet une épouse honorable.
Adieu toi aussi, mon très cher époux, et souviens-toi d'aimer les miens.

42 Korshak 1987, p. 43.
43 Meyer 1973, p. 39.
44 La frontalité intervient sur de nombreux monuments funéraires hellénistiques de l'Asie mineure, mais aussi des monuments romains, mais reste rare en Attique classique. Elle est alors réservée aux stèles représentant des enfants, comme celle d'Euphrosynè (milieu du IVe s., Paris, Musée du Louvre, inv. Ma 820, *CAT* 0.850, *IG* II² 11510.) On retrouve également de nombreuses figures féminines de servantes figurées de face, en particulier dans des scènes à 3 personnages. Voir notamment *CAT* 3.411 ; 3.427 ; 4.910. C'est un principe figuratif également très répandu sur les vases attiques du Ve siècle av. J.-C., étudié notamment par Françoise Frontisi-Ducroux 1995.
45 *CAT* 2.406 ; Conze no 162, pl. 51 ; Clairmont 1970, no 39, pl. 19. Monument découvert au Pirée, 365-340 av. J.-C.
46 Christophe Clairmont pense que le lien entre le sens de l'épigramme et la représentation figurée indique que les deux époux sont ici représentés de leur vivant, réunis par ce texte et cette *dexiosis*.
47 Gherchanoc 2006, p. 254.
48 Deschodt 2011.
49 Pircher 1979, p. 39, citant M. Lambertz, *Die griechischen Sklavennamen*, 1907, p. 5 et 29.
50 *IG* II² 12067 ; *GV* 1387 ; *CEG* 530. *SEG* 29:259 ne donne pas le texte mais précise que Gallavotti, *Metri e ritmi* p. 26-27, commente la prosodie du texte.

Cette inscription de 6 lignes et demie est une épigramme de quatre vers formée de deux hexamètres dactyliques et deux tétramètres trochaïques catalectiques, avec un terme qui ne rentre pas dans le schéma métrique, « φιλοῦντα[51] ». La disposition des lettres sur la pierre laisse perplexe, puisque la fin des lignes intervient parfois au milieu d'un mot, par exemple la coupure entre les lignes 1 et 2 qui intervient entre χρηστ- et la lettre ὴ, qui aurait pu trouver une place au bout de la ligne 1. On peut l'expliquer par une volonté du graveur de respecter un nombre similaire de lettres pour chaque ligne de l'inscription[52]. Un espace laissé vide sur la pierre marque la fin d'un vers et le début du vers suivant, après les termes « κεῖται », « κρατίστη » et « γυνή » (v. 2, 4 et 5), comme l'ont noté Michela Constanzi[53], et Peter Allan Hansen, qui indique ces espaces dans son commentaire par des *vac.* (pour *vacat*) et cite un autre exemple de ce rare phénomène pour séparer les vers[54]. Valentina Garulli[55] cite un autre exemple d'épigramme dialoguée, plus tardif, de la fin de l'époque hellénistique, en provenance de la cité ionienne de Téos, dans lequel les espaces vides servent à marquer le changement d'interlocuteur. Cette particularité montre que le texte et la versification sont ce qui prime dans la démarche de gravure de l'inscription.



Figure 3. Stèle de Mélitè, milieu du IVe siècle, Athènes, Musée du Pirée, 20
A. Conze, *Die attischen Grabreliefs* nº 162, pl. 51

L'épigramme de Mélitè insiste sur les vertus de cette épouse pour Onèsimos : le terme « γυνή » apparaît deux fois et encadre l'espace de l'inscription puisqu'il ouvre le vers 2 et clôt le vers 4. Au vers 1, le nom de la défunte Mélitè est mis en valeur entre la coupe trihémimère et penthémimère. La coupe hephthémimère se place après le terme « χρηστὴ » qui insiste sur la vertu de cette épouse. Le vers 2 insiste sur l'idée d'un amour mutuel, tandis que le dernier vers se concentre sur les êtres chers à la défunte, sans doute ses enfants. L'impératif à la deuxième personne du singulier « χαῖρε » correspond à une des formes minimales de salut et de dialogues très répandues dans les épitaphes de la période hellénistique en particulier, souvent inscrites *extra metrum*, auxquels la voix fictive du passant répond parfois à son tour par un salut exprimé à la deuxième personne du singulier[56]. Il est employé avec deux nuances différentes dans cette épigramme : d'abord (v. 1) comme une salutation adressée à la tombe, et à la fin (v. 4) comme un adieu marquant une séparation au cours de laquelle la morte s'inquiète de ceux qu'elle laisse derrière elle. Ces deux salutations, « χαῖρε » et « καὶ σὺ χαῖρε », encadrent donc le dialogue.

La valeur de la défunte est indissociable de l'amour porté à son mari : en effet, au vers 2, le participe « ἀντιφιλοῦσα » est à traduire avec une valeur causale. L'expression « φιλοῦντα/ἀντιφιλοῦσα » (v. 2) ne trouve pas d'autre exemple dans les inscriptions attiques classiques ou la littérature. En revanche, le verbe « ἀντιφιλέω » pour désigner un amour réciproque se lit chez les auteurs classiques, mais reste rare. Plusieurs formes se retrouvent ainsi chez Aristote au livre VIII de l'Éthique à Nicomaque, consacré à l'amitié. Le nom « ἡ ἀντιφίλησις », qui apparaît comme un hapax chez Aristote[57], désigne ainsi une affection réciproque dans un passage où il cherche les origines de l'affection humaine et explique que le terme d'amitié (« φιλία ») est impropre pour désigner un attachement (« ἡ φίλησις ») envers les objets puisqu'il ne peut précisément y avoir

51 *CAT* 2.406.
52 En effet les 6 lignes et demie comptent respectivement 22, 25, 25, 27, 27, 26 et enfin 14 lettres.
53 Costanzi 2016, p. 130.
54 *CEG* 468.
55 Garulli 2014a, p. 76-78, n° 3.1. *GV* 1859.
56 Voir Garulli 2014a pour plusieurs exemples significatifs, comme *GV* 1851.
57 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1155b28.

d'affection réciproque en retour (« ἀντιφίλησις »). Mais on y lit également la forme verbale « ἀντιφιλοῦσι[58] » lorsqu'il établit une distinction entre la « φίλησις » et la « φιλία », la première étant une émotion, un attachement, qui peut être dirigé envers des êtres inanimés, tandis que la deuxième est une disposition, un choix, or l'amour réciproque (« ἀντιφιλοῦσι ») est bien un choix délibéré. Enfin, pour démontrer que l'amitié consiste bien plus à aimer qu'à être aimé, puisque les mères par exemple aiment leurs enfants sans chercher à être aimées en retour, le terme employé est l'infinitif médiopassif « ἀντιφιλεῖσθαι[59] ». Plusieurs formes verbales de cette notion apparaissent également chez Platon dans son dialogue « Sur l'Amitié », (ou *Lysis*[60]) pour établir que l'ami est l'objet de celui qui l'aime s'il n'y a pas de sentiment d'amour en retour (« οὐκ ἄρα ἐστὶν φίλον τῷ φιλοῦντι οὐδὲν μὴ οὐκ ἀντιφιλοῦν[61] »).

L'épigramme de Mélitè a souvent été étudiée d'un point de vue sémantique pour l'amour conjugal mutuel dont elle témoigne, ainsi que d'un point de vue formel pour son énonciation particulière et le dialogue mis en place. Christophe Clairmont écrit, à tort, dans *Gravestone and Epigram*, qu'il n'y a quasiment aucune corrélation entre l'épitaphe conservée et l'iconographie. Pourtant les deux entretiennent un lien particulier, se complètent et se renforcent l'une l'autre[62]. L'énonciation dans cette épigramme change plusieurs fois, suivant quatre étapes : d'abord une adresse à la tombe, ensuite les mérites de Mélitè sont vantés à la 3e personne du singulier, puis à la deuxième personne, et enfin c'est la défunte elle-même qui prend virtuellement la parole à la première personne du singulier[63]. Doris Meyer[64] pense que la troisième personne du singulier est à lire comme étant la voix de son mari, quand Gjert Vestrheim[65], lui, est convaincu qu'il s'agit plutôt du regard que Mélitè attire sur elle. Dans le vers final, ce qui est très inhabituel est la réponse virtuelle de la défunte, qui s'adresse à un individu nommé, son mari, avec une requête spécifique. La disposition des termes de l'inscription sur la pierre s'avère riche de sens : le participe « φιλοῦντα » clôt la ligne 2 quand « ἀντιφιλοῦσα » ouvre la ligne 3, créant une sorte de croisement, de chiasme qui mime le mouvement entre des sentiments d'amour conjugal réciproques et fait écho à l'entrelacement des voix des époux. Joseph Pircher utilise d'ailleurs le terme *Gegenliebe* et donne d'autres parallèles d'amour réciproque dans la poésie funéraire[66]. Le sentiment d'amour est omniprésent dans cette épigramme, par l'impératif « φίλει » (v. 4) (c'est d'ailleurs la dernière idée du texte), mais il est également présent avec le superlatif « φίλτατε » (v.4). L'amour se manifeste ainsi sémantiquement et symboliquement dans la façon dont le texte est matériellement gravé.

On retrouve cet amour et ce dialogue dans le geste même de *dexiosis* mais aussi, si l'on regarde de plus près la disposition des termes sur la pierre, entre le nom de Mélitè (v.1) et le terme ἄνδρα (v.3) qui sont alignés verticalement, juste après un axe vertical central qui s'aligne sur la poignée de main des deux personnages, communément interprétés comme un geste d'adieu. Les époux, figurés de part et d'autre de cet axe sur le relief, se trouvent réunis verticalement par les deux termes figurant l'un sous l'autre : le nom de la défunte et le terme de « mari » (fig. 3).

L'épigramme et le bas-relief se complètent donc pour donner l'image personnalisée d'une épouse aimante et aimée. Un véritable dialogue se met en place entre les époux et entre l'image et le texte. Le dialogue est dramatisé et le passant n'est plus un lecteur passif mais un *performer*[67] actif du message.

Conclusion

Pour conclure, les formes de contacts entre les personnages représentés sur les reliefs de l'âge classique sont essentielles, particulièrement entre époux, qu'il s'agisse d'échanges de regards, de contacts plus tangibles comme les poignées de mains sur les scènes de *dexioxis* ou de la communication mise en place par les formes énonciatives choisies dans l'épigramme. Le dialogue entre époux peut ainsi se faire à plusieurs niveaux : il peut se concentrer sur un dialogue visuel ou prendre la forme d'une apostrophe visuelle et textuelle de la défunte ou du passant. Dans le dernier cas, l'énonciation de l'épigramme peut chercher à redonner vie à la voix de la défunte, dans un éternel échange. Ces épigrammes constituent un véritable hommage conjugal, en créant des dialogues virtuels qui nous renseignent sur les relations des protagonistes et leurs sentiments

58 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1157b30.
59 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1159a30.
60 Platon, *Lysis*, 212c.
61 Platon, *Lysis*, 212d.
62 C'est également l'opinion de González 2019, p. 95.
63 Pircher 1979, p. 39, trouve que cette réponse de Mélitè à son mari rappelle les « acclamations » que l'on retrouve plus souvent sur les monuments funéraires romains.
64 Meyer 2005, p. 86.
65 Petrovic *et al*. 2010, p. 72.
66 Pircher 1979, p. 39. Voir notamment une inscription de Kos du Ier s., *GV* 1158. Les termes employés sont différents, il s'agit de « [στεργ]ομένα στερχθέντι ».
67 Tsagalis 2008, p. 260.

mutuels. Les exemples présentés datent de l'époque classique et restent simples et concis, mais par la suite, les systèmes de dialogues dans les épigrammes hellénistiques et romaines sont plus développés et plus complexes, parfois verbeux, devenant parfois un véritable « jeu littéraire », truffé de références littéraires et philosophiques[68]. L'épitaphe d'Atilia Pomptilla[69] est ainsi un exemple complexe d'une inscription bilingue, alternant sept épigrammes en latin et sept en grec, dans laquelle les voix des époux se répondent, chacun ayant son propre système métrique[70]. Le texte évoque le sacrifice conjugal de Pomptilla, une réminiscence évidente à la figure d'Alceste.

CC BY NC SA

68 M.L Del Barrio Vega 1989, p. 190.
69 *GV* 2005, *CEG* 1555, IIe s. apr. J.-C.
70 Atilia Pomptilia s'exprime en effet dans les premiers vers par des hexamètres dactyliques, quand son époux M. Cassius Philippus répond en distiques élégiaques. Plessis 1905, p. 201.

Bibliographie

Liste des abréviations par ordre alphabétique

CAT : Clairmont C.W. 1993, *Classical Attic Tombstones*, Kilchberg.

CEG : Hansen P.A. 1989, *Carmina Epigraphica Graeca Saeculi IV a. Chr. N. (CEG 2)*, Berlin, New York.

GV : Peek W. 1995, *Grieschische Vers-Inschriften*, I, *Grab-Epigramme*, Berlin.

IG : *Inscriptiones Graecae*.

SEG : *Supplementum Epigraphicum Graecum*.

Sources épigraphiques

IG II² 11162 ; II² 12067 ; II² 11103.

SEG 34:234 ; 29:259.

GV 893 ; 1810 ; 1387 ; 1963.

CEG 2 nº 573 ; 530 ; 690.

Travaux

Arrington N.T. 2015, *Ashes, images, and memories: the presence of the war dead in fifth-century Athens*, Oxford.

Bruneau P. 1988, « L'épigraphie moderne et contemporaine », *RAMAGE* 6, p. 13-39.

Calame C. 2013, « Soi-même par les autres : pour une poétique des identités auctoriales, rythmées et genrées (Pindare, Parthénée 2) », *in* S. Boehringer et V. Sebillotte-Cuchet (éd.), *Des femmes en action : l'individu et la fonction en Grèce antique*, Paris, p. 21-38.

— 2006, *Pratiques poétiques de la mémoire : représentations de l'espace-temps en Grèce ancienne*, Paris.

— 2005, *Masques d'autorité : fiction et pragmatique dans la poétique grecque antique*, Paris.

Chaniotis A. 2012a, « Listening to Stones: Orality and Emotions in Ancient Inscriptions », *in* J. Davies et J. Wilkes (éd.), *Epigraphy and the historical sciences*, Oxford, p. 299-328.

— 2012b, « Moving Stones, The Study of Emotions in Greek Inscriptions », *in* A. Chaniotis (éd.), *Unveiling Emotions: Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*, Stuttgart, p. 91-129.

Clairmont C.W. 1970, *Gravestone and Epigram, Greek Memorials from the Archaic and Classical Period*, Mayence.

Conze A. 1893-1922, *Die attischen Grabreliefs*, Berlin.

Costanzi M. 2016, « Le langage des époux grecs : lecture de quelques inscriptions », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité* 24, p. 125-138.

Day J.W. 2007, « Poems on Stone: The Inscribed Antecedents of hellenistic epigram », *in* P. Bing et S. Bruss (éd.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Leiden-Boston p. 29-47.

Del Barrio Vega M.L. 1989, « Epigramas dialogados: orígenes, estructura », *CFC* 23, p. 189-201.

Sources littéraires

Homère, *Odyssée*, I, v. 363.

Eschyle, *Prométhée enchaîné*, 862-868.

Hérodote, *Histoires*, II, 181, 4 ; VII. 69. 2.

Euripide, *Alceste*, 1133-1134.

Euripide, *Andromaque*, 907.

Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1155b28, 1157b30, 1159a30.

Platon, *Lysis*, 212c, 212d.

Xénophon, *Économique*, VIII, 1-10.

Eschine, *Contre Timarque*, I, 183

Plutarque, *Moralia, Préceptes conjugaux*, 141.e.7-11.

Plutarque, *Vies parallèles*, *Lysandre*, 435 c-d.

Diodore de Sicile, XII, 21, 1-2.

Deschodt G. 2011, « Images et mariage, une question de méthode : le geste d'anakalypsis », Cahiers « Mondes anciens » 2, disponible sur : https://mondesanciens.revues.org/370 [consulté en septembre 2016].

Foschia L. et Santin E. 2016 (éd.), *L'épigramme dans tous ses états : épigraphiques, littéraires, historiques*, Lyon.

Frontisi-Ducroux F. 1995, *Du masque au visage : aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris.

Garulli V. 2014a, « Conversazioni in limine mortis: forme di dialogo esplicite e implicite nelle iscrizioni sepolcrali greche in versi », in G. Moretti et C. Pepe. (éd.), Le parole dopo la morte: forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana, Trente, p. 56-96.

— 2014b, « Stones as books: the layout of Hellenistic inscribed poems », *in* A Harder, R.F. Regtuit et G.C. Wakker (éd.), *Hellenistic poetry in context*, Leuven-Paris-Walpole, p. 125-169.

Gherchanoc F. 2012, « Beauté, ordre et désordre vestimentaires féminins en Grèce ancienne », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 36/2012, disponible sur : http://journals.openedition.org/clio/107172014 [consulté en juillet 2019].

— 2006, « Le(s) voile(s) de mariage dans le monde grec : se voiler, se dévoiler. La question particulière des anakaluptêria », *Métis* 4, p. 239-267.

González M.G. 2019, *Funerary Epigrams of Ancient Greece: Reflections on Literature, Society and Religion*, Londres.

Jacquet-Rimassa P. 2013, « Diversité des regards dans l'imagerie attique : Capturer du regard, pour un logos visuel (VIIIe-Ve av. J.-C.) », *Pallas. Revue d'études antiques* 92, p. 29-42.

Korshak Y. 1987, *Frontal faces in Attic vase painting of the archaic period*, Chicago.

Lawton L. 1995, *Attic document reliefs: art and politics in ancient Athens*, Oxford.

Marcadé J. 2014, « La mort des femmes, la mort des mères sur les stèles funéraires en Grèce à l'époque classique (ve-ive siècle av. J.-C.) », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 93, p. 7-21.

Meyer D. 2005, *Inszeniertes Lesevergnügen : das inschriftliche Epigramm und seine Rezeption bei Kallimachos*, Stuttgart.

Montel S. 2017, « Quand les statues parlent », *in* G. Sauron et M. Corbier (éd.), *Langages et communication : écrits, images, sons*, Paris, p. 109-122.

Petrović A., Petrović I. et Baumbach M. 2010, *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge.

Pircher J. 1979, *Das Lob der Frau im vorchristlichen Grabepigramm der Griechen*, (Commentationes Aenipontanae), Innsbruck.

Plessis F. 1905, *Poésie latine : Épitaphes, textes choisis et commentaires publiés*, Paris.

Rasche G. 1910, De Anthologiae Graecae epigrammatis quae coloquii formam habent, Monasterii Guestfalorum, E. typographeo Aschendorffiano.

Roubineau J.-M. 2015, *Les cités grecques : vi^e^-ii^e^ siècle avant J.-C. : essai d'histoire sociale*, Paris.

Shapiro M. 1973, *Words and pictures: on the literal and symbolic in the illustration of a text*, La Haye.

Snodgrass A.M. 1999, *Arms and armor of the Greeks*, Baltimore-Londres.

Tsagalis C.K. 2008, *Inscribing sorrow: fourth-century Attic funerary epigrams*, Berlin.

Tueller M.A. 2008, *Look Who's Talking: Innovations in Voice and Identity in Hellenistic Epigram*, Louvain.

Vérilhac A.-M., 1985, « L'image de la femme dans les épigrammes funéraires grecques », in A.-M. Vérilhac (éd.), *La femme dans le monde méditerranéen.* I. *Antiquité*, TMO 10, Lyon, p. 85-112.