

Université de Montréal
Université de Franche-Comté.

**Corps et âme en mouvement. Expression et signification du mouvement dans la
peinture de vases en Grèce ancienne (VIe-IVe s. av. J.-C.).
Ivresse, possession divine et mort.**

par Valérie Toillon.

Département d'histoire, faculté des arts et des sciences.
École doctorale langage, espace, temps et société.

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de
l'obtention du grade de Philosophiae doctor (PhD) en histoire.

janvier 2014.

©Valérie Toillon, 2014.

**Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences**

**Université de Franche-Comté
École doctorale langage, espace, temps et société.**

Cette thèse intitulée

**Corps et âme en mouvement. Expression et signification du mouvement dans la
peinture de vases en Grèce ancienne (VI-IVe s. av. J.-C.).
Ivresse, possession divine et mort.**

**Présentée par
Valérie Toillon.**

A été évaluée par un jury composé de

**Elsa Bouchard (Université de Montréal)
Président-rapporteur.**

**Pierre Bonnechère (Université de Montréal)
Directeur**

**Antonio Gonzalès (Université de Franche-Comté)
Directeur**

**Monique Halm-Tisserant (CNRS Starsbourg)
Membre du jury**

**Guy Labarre (Université de Franche-Comté)
Membre du jury**

**Marie-Christine Villanueva-Puig (CNRS-EHESS, École du Louvre)
Examineur externe**

**Thierry Petit (Université Laval)
Examineur externe**

Résumé en français.

Corps et âmes en mouvement. Représentation et signification du mouvement dans la peinture de vases en Grèce ancienne (VI^e-IV^e siècle av. J.-C.). Ivresse, possession divine et mort.

Cette thèse se propose d'étudier l'expression du mouvement dans la peinture grecque ancienne, ici la peinture de vases, source très riche concernant l'univers visuel des Grecs de l'antiquité, et plus particulièrement le lien qui unit les émotions aux mouvements corporels. Les théories anciennes à propos de la représentation figurée sont unanimes : l'objet de la peinture est l'être humain et le peintre, dès les mythes qui relatent la création de la peinture et plus généralement des arts plastiques (sculpture et modelage), se doit de représenter le vivant sous tous ses aspects, extérieur comme intérieur; autrement dit, le corps humain apparaît comme le moyen le plus efficace pour exprimer et transmettre les émotions qui l'animent, par les mouvements ou les attitudes que le corps adopte ou encore les expressions faciales. Ce constat s'applique à l'expression des états émotionnels intenses ou altérés comme par exemple : les modifications qu'entraînent la consommation de vin, une action divine comme la possession par un dieu ou encore l'imminence de la mort. Il faut, pour mieux comprendre ces phénomènes, se tourner vers la conception ancienne de l'âme (θυμός et/ou ψυχή), qui dès l'époque homérique est conçue comme le siège des sentiments mais aussi comme un souffle qui entre et sort du corps. C'est une notion primordiale pour saisir la nature des mouvements qui animent les personnages figurés en proie à l'ivresse, sous le joug d'une possession divine ou sur le point de mourir : dans chacun de ces cas, l'âme est sollicitée d'une manière ou d'une autre, soit que ses liens avec le corps se trouvent relâchés ou qu'elle quitte temporairement ou définitivement le corps. Il apparaît que l'expression de ces états particuliers, dans l'imagerie grecque ancienne, n'ignore pas de tels concepts que ce soit à propos du but fixé à l'art ou sur la relation que l'âme entretient avec le corps : les mouvements corporels expriment clairement un état qui sort de l'ordinaire par l'orientation des corps, les gestes, les actions et les expressions faciales et ne semblent pas se borner à la figuration d'une simple réaction physiologique. Il s'agira également d'établir un lien entre les images anciennes et les théories modernes développées à propos de la

figuration des mouvements dans l'art : le but étant de montrer que les peintres de vases privilégiaient bien plus l'expressivité, dans le but d'illustrer un concept, une idée, plutôt que de rendre compte d'une parfaite réalité.

Mots clés : mouvement (s), corps, âme, peinture ancienne, peinture de vases, iconographie, iconologie, théories artistiques, ivresse, musique, *symposion*, possession divine, Ménades, ménadisme, Dionysos, mort, plongeon, chute, sommeil, sirènes, oiseaux, *eidôlon*.

Résumé en anglais.

Representation and Significance of Body and Soul in Motion - Manifestation of Divine Possession, Intoxication and Death in Ancient Greek Vase Painting (6th-4th. C. B.C).

This thesis proposes to study the expression and depiction of movement in ancient Greek painting, specifically vase painting. While illustrating the very rich and unique source of the visual world of ancient Greece, the emphasis is kept on the link which unites the emotions to the body movements, gesture or posture. Theories about ancient pictorial representations are unanimous on the subject of painting the human figure. From the myths concerning the creation of painting and visual arts (sculpture & modeling), the artist must portray and illustrate the living in all aspects, external and internal. Using the human figure and representation of the anatomy, appears to be the most effective way to convey the emotions and feelings that animate the body through the depiction of gesture, posture or facial expression. This portrayal applies to the expression of intense emotion or altered state of being such as: the over consumption of wine, being possessed by a god (divine action) or the imminence of death. For a better understanding of the portrayal of this phenomenon, it is necessary to turn to the origin of the ancient Greek idea of the soul (θυμός or/and ψυχή). From the Homeric age this concept can be understood as the basis of sentiment and emotion and can be seen as natural as a breath which enters and exits the body. This notion is of key importance, to understand the origin of movement that brings to life the characters depicted in the images, whether consumed by drunkenness, under the yoke of divine possession or about to die. In each case, the soul is solicited, in one way or another, whether in its temporary or permanent separation or dissociative state from the body. Whether the aim is set out in art or in the relationship that the soul maintains with the body, Ancient Greek imagery does not ignore such concepts as the expression of these intense emotional and altered states whatsoever. Bodily movements clearly articulate an out of the ordinary state by the orientation of the body, gestures, actions and facial expressions and does not seem to be limited to the representation of only a physiological reaction. A link will be established between ancient images and modern theories developed on the subject of representation of

movement in art. The objective: To demonstrate that the artists who adorned ancient vases favored the illustration of a concept or an idea, by imagination and expressivity, above the reporting of a perfect reality.

Keywords: Body, Soul, Movement(s), Ancient Greek Painting, Ancient Greek Vase-Painting, Iconography, Iconology, Art theory, Drunkenness, *symposion*, Music, Divine Possession, Maenads, Maenadism, Dionysus, Death, Dive, Diving, Sleep, Birds, Sirens, *eidolon*.

Table des matières

Liste des figures.....	ix
Liste des abréviations.....	xxii
Avant-propos et remerciements.....	xxiv
Introduction.....	1
L'analyse du mouvement et le problème de la peinture antique.....	1
Chapitre I.....	19
Le mouvement vecteur des émotions.....	19
I. L'expression des « caractères » : théorie et représentation.....	20
<i>Représenter l'invisible : les dialogues des Mémorables</i>	21
II. L'expression des caractères.....	34
III. Conclusion.....	40
Chapitre II.....	43
Ivresse et musique.....	43
I. Introduction et vocabulaire.....	43
<i>Vocabulaire</i>	47
II. Symposion et komos.....	51
1. <i>Iconographie de l'ivresse</i>	52
2. <i>Ravissement musical</i>	66
III. Conclusions.....	71
Chapitre III.....	74
Danse rituelle, possession divine et purification.....	74
I. Introduction.....	74
II. Vocabulaire.....	77
III. Représentations.....	83
1. <i>Mouvements des danseuses</i>	85
2. <i>Chutes</i>	102
3. <i>Catalepsie et sommeil</i>	109
IV. Conclusions.....	113
Chapitre IV.....	117
De la mobilité à l'immobilité : mourir et dormir.....	117
Introduction.....	117
I. Mort.....	118

1. L'âme qui s'échappe de « l'enclos des dents »	122
1.1. <i>Chutes</i>	122
1.2. <i>Fugacité de l'instant : plongeurs et métamorphoses</i>	125
2. L' <i>eidôlon</i> et l' « âme-oiseau »	135
2.1. <i>Eidôlon-eidôla</i>	135
2.2. « <i>Âme-oiseau</i> » ? <i>Sirènes et kères</i>	143
3. <i>Conclusion I</i>	157
II. <i>Sommeil</i>	159
1.1. <i>Le sommeil initiatique : Ariadne</i>	162
1.2. <i>Le sommeil fatal : Alkyoneus, Méduse et Rhésos</i>	166
1.3. <i>Sommeil prophétique : Asclépios, Amphiaraos. Les rêves</i>	170
III. <i>Conclusions</i>	173
<i>Conclusion générale</i>	175
<i>Listes des figures des appendices</i>	181
<i>Appendice : rage, folie, violence</i>	183
I. <i>Insuffler la rage et la folie</i>	183
II. <i>Cas particulier : violence féminine</i>	186
<i>Bibliographie</i>	195
<i>Index analytique</i>	227

Liste des figures.

Sauf mention contraire tous les dessins sont de l'auteur. De même, les attributions, les dates et les noms de peintres sont conformes à ceux mentionnés par J.D. Beazley (*ABV*, *ARV²* et *Addendas*). Les attributions ou datations proposées par d'autres spécialistes qui diffèrent de celles de Beazley sont indiquées entre parenthèses à la suite du nom du peintre ou du groupe. Les photographies présentées sous les n° **5, 14, 16, 18, 27, 28, 29, 30, 32, 43, 45, 46, 47, 53, 61, 62, 78, 84, 86, 88, 89, 91, 101, 105, 130** sont la propriété exclusive des *Beazley Archives* et des *CVA Database*, elles ne peuvent en aucun cas être reproduites ou publiées. Les copyrights des autres illustrations sont mentionnés à la suite des notices. Certaines photographies qui n'ont pas de copyrights appartiennent au domaine public. Toutes les images reproduites ici sont réservées à l'usage strictement personnel et ne peuvent en aucun cas être publiées ou utilisées à des fins de reproduction.

1. Albrecht DÜRER, *Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse*, gravure sur bois, 1497-1498. Université de Liège, Legs Wittert (1903), n° 29321. Photographie : ©Wikipedia.
2. Amphore à col à f.n. attribuée au P. d'Amasis, vers 575-525 av. J.-C. Boston, Museum of Fine Arts, 01.8027. *ABV*.152.27, 687; *Para*.63; *Add²*.44. Photographie : Museum of Fine Arts, Boston.
3. Plat à f.n. attribué à Lydos (Rumpf), vers 575-525 av. J.-C. Athènes, Musée National CC671, 507. *ABL*. 37; *ABV*. 112.56 ; *Para*. 44; *Add²*. 31 ; *LIMC* I, sv Achilleus 187.
4. Amphore à panse à f.n. signée Exékias, vers 575-525 av. J.-C. Boulogne, Musée Communal 558. *ABV*. 145.18 ; *Para*. 60; *Add²*. 40.
5. Plaque funéraire, attribuée au P. de Sappho (Haspels), vers 525-475 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre L4, MNB905. *ABL*. 229.58.

6. Amphore de type A, à f. r. signée Euthymidès, vers 530-500 av. J.-C. Munich, Staatliche Antikensammlungen 2307.
7. Cratère en calice, attribué à Euphronios (par signature), vers 510-490 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre CP 748, 403A, 748, G103. *ARV*². 1584, 14.2, 1619 ; *Add*. 73 ; *Add*². 152 ; *LIMC* I, sv. Antaios I 24. Photographie : musée du Louvre, Paris.
- 8 a-b. Kalpis à f.r., attribué au P. de Kléophradès, vers 500-480 av. J.-C. Naples, Museo Archeologico Nazionale 81699, M1480, H2422. *ARV*². 189.74, 1632 ; *Para*. 341 ; *Add*. 94 ; *Add*². 189 ; *LIMC* II, sv. Astyanax I 19 = *LIMC* II, sv. Aias II 44 = Aineas 89 = Aithra I 67 = Andromache I 47 = *LIMC* VIII, sv. Ilioupersis 11.
9. Coupe à f.r., attribuée au P. de Penthésilée, vers 475-450 av. J.-C. Munich, Antikensammlungen 8705, J370, 2688. *ARV*². 879.1, 1673 ; *Para*. 428 ; *Add*. 147 ; *Add*². 300. *LIMC* VII, sv. Penthesileia 34 = *LIMC* VIII, sv. Sphinx 67.
10. Coupe à f.r. attribuée au P. de Codrus, vers 450-420 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre G458. *ARV*². 1270.11 ; *Add*². 356.
11. Cratère en cloche à f.r. attribué au P. de Pan, vers 470-450 av. J.-C. Boston, Museum of Fine Arts 10.185. *ARV*². 550.1, 1659 ; *Para*. 386, 387 ; *Add*². 256 ; *Add*. 125. Photographie : Museum of Fine Arts, Boston.
12. Amphore à col à f.n. signée Éxékias, vers 575-525 av. J.-C. London, British Museum 1836.2-24.127, B210. *ABL*. 41 note 2 ; *ABV*. 144.7, 672.2, 686 ; *Para*. 60 ; *Add*². 39 ; *LIMC*, VII sv. Penthesilea 17. Photographie: © Trustees of the British Museum.
13. Coupe de type C à f.r. attribuée au P. de Brygos (Furtwangler) ou au P. de la Docimasie (Beazley), vers 500-450 av. J.-C. Berlin, Antikensammlung F2309. *ARV*². 373.46, 1649, 1701 ; *Para*. 366, 372.11BIS ; *Add*. 112 ; *Add*². 233.

14. Coupe à f.r. attribuée au P. de la fonderie, vers 525-475 av. J.-C. Toledo, Museum of Art, 64.126. *Para.* 370.12 BIS; *Add^p.* 231.
15. Coupe à f.r. attribuée au P. de Brygos, vers 500-450 av. J.-C. Bruxelles, Musée Royaux R332. *ARV².* 380.169; *Add^p.* 227.
16. Coupe à f.r. attribuée à Onésimos, vers 525-475 av. J.-C. Malibu, Musée J. Paul Getty 86.AE.285.
- 17 a-b. Psykter à f.r. attribuée au P. de Dikaios, vers 525-475 av. J.-C. London, British Museum E767. *ARV*, 29.6; *ARV².* 31.6; *Para.* 324; *Add.* 75; *Add^p.* 157.
Photographie : © Trustees of the British Museum.
18. Cratère à colonnettes à f.r. attribué au P. de Leningrad, vers 500-450 av. J.-C. Ferrara, Museo Nazionale di Spina 2673, T306. *ARV².* 568.35; *Add.* 128; *Add^p.* 261.
19. Coupe à f.r. attribuée à Douris (Hartwig), vers 500-450 av. J.-C. Paris, Cabinet des Médailles 539. *ARV².* 438.134 ; *Para.* 375 ; *Add.* 117 ; *Add^p.* 239 ; *LIMC*, IV sv. Hephaïstos 169.
20. Pélikè à f.r. attribuée au P. de Kléophon, vers 450-400 av. J.-C. Munich, Antikensammlungen 2361, J776. *ARV².* 1145.36 ; *Para.* 456 ; *Add^p.* 335 ; *LIMC*, IV sv. Hephaïstos 172c.
21. Cratère en calice de marbre, « Vase Borghèse », vers 40-30 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre MR985 (Ma 86).
22. Coupe à f.r. attribuée à Douris (Hartwig) ou au P. d'Oedipe (Beazley), vers 500-450 av. J.-C. Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 1651, 569. *ARV².* 451.1; *Para.* 376; *Add.* 119; *Add^p.* 242.
23. Coupe à f.r. attribuée au « Groupe Proto-Panatéen », vers 525-475 av. J.-C. Bruxelles, Musées Royaux A723. *ARV².* 1590, 317.15; *Add^p.* 214.

24. Coupe à f.r. attribuée à Épiktètos, vers 525-475 av. J.-C. Londres, British Museum E35. *ARV*. 47.36; *ARV²*. 74.38; *Add.* 83; *Add²*. 168. Photographie : © Trustees of the British Museum.
25. Coupe à f.r. attribuée au P. de Nikosthènes, vers 525-475 av. J.-C. Cambridge, Fitzwilliam Museum GR17 1937, 37.17. *ARV²*. 133.4.
26. Coupe à f.r. attribuée au P. d'Épéléios, vers 525-475 av. J.-C. Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS463. *ARV²*. 147.16; *Add.* 89; *Add²*. 179.
27. Coupe à f.r. signée Épiktètos, vers 525-475 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre G5. *ARV*. 45.13, 101 ; *ARV²*. 49.175, 71.14 ; *Add.* 79 ; *Add²*. 161.
28. Cratère à colonnettes, à f.r. (comparer au P. de Nikoxènos, proche de Myson), vers 500-450 av. J.-C. Champaign-Urbana, Univ. Of Ilinoi, Krannert Art Museum K70.8.3.
29. Cratère en cloche à f.r. attribué à Polygnotos, vers 475-425 av. J.-C. Bologne, Museo Civico Archeologico 16428, 308. *ARV²*. 1029.28; *Add²*. 317.
30. Cratère à colonnettes à f.r. attribué à Myson, vers 500-450 av. J.-C. Copenhague, Musée national, 3836. *ARV²*. 241.48; *Add²*. 201.
31. Amphore à col à f.n. dans la manière du P. de Lysippidès, vers 550-500 av. J.-C. Cambridge, Fitzwilliam Museum GR27.1864, G48. *ABV*. 259.17; *Add²*. 67.
32. Coupe à f.r. attribuée au P. de Briséis, vers 500-450 av. J.-C. New-York, Marché de l'art. *ARV²*. 406.4.
33. Coupe à f.r. attribuée à Onésimos (Bothmer), vers 525-475 av. J.-C. Aleria, Musée archéologique, 61.5, 710A. *ARV²*. 9BIS; *Para.* 359; *Add²*. 215.
34. Coupe à f.r. attribuée au P. d'Épidromos, vers 525-475 av. J.-C. Berlin, Antikensammlung, 3232. *ARV²*. 117.2, 1627, 1577; *Add.* 86; *Add²*. 174.
35. Coupe attique à f.r. signée Hieron (potier) et attribuée à Makron, vers 480 av. J.-C. New-York, Metropolitan Museum of Art 20.246. *ARV²*. 1616, 467.118, 481, 1654;

Para. 378; *Add²*. 245. Photographie: © 2000–2014 The Metropolitan Museum of Art.
All rights reserved

36. Coupe à f.r. proche du potier Kachrylion, vers 525-475 av. J.-C. Londres, British Museum, E13.

37. Stamnos à f.r. signé Smikros, vers 525-500 av. J.-C. Bruxelles, Musées Royaux, A717. *ARV²*. 20.1, 1619; *Para.* 322; *Add.* 74; *Add²*. 154.

38. Coupe à f.r. attribuée au P. d'Antiphon, vers 500-450 av. J.-C. Munich, Antikensammlungen, J705, 2635. *ARV²*. 339.57; *Add²*. 21.

39. Coupe à f.r. signée Épiktètos, vers 525-475 av. J.-C. Londres, British Museum, E37. *ARV²*. 1584.2, 72.17, 1623; *Para.* 328; *Add.* 82; *Add²*. 167. Photographie : © Trustees of the British Museum.

40. Hydrie à f.r. attribuée au P. de la Phiale, vers 475-425 av. J.-C. Cité du vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 16549. *ARV²*. 1020.92; 1579; *Para.* 441; *Add.* 154; *Add²*. 316; *LIMC*, VII, sv. Thamyris, Thamyras 2.

41. Cratère à f.r. attribué au P. de Naples, vers 475-425 av. J.-C. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, 1968.79. *Para.* 450.21TER; *Add²*. 328.

42. Cratère à colonnettes à f.r. attribué au P. d'Orphée, vers 440 av. J.-C. Berlin, Staatliches Museen VI 3172. *ARV²*. 1103-1104 ; *Para.* 451 ; *Add²*. 329; *LIMC* VII sv. Orpheus 9. Photographie : *LIMC* VII sv. Orpheus 9.

43. Stamnos à f.r. attribué au P. de la Docimasie, vers 500-450 av. J.-C. Zurich, Université, 3477. *ARV²*. 1652; *Para.* 373.34BIS; *Add²*. 233; *LIMC* VII, sv. Orpheus 36. Photographie : *LIMC* VII sv. Orpheus 36.

44. Coupe à fr. attribuée au P. de Brygos, vers 500-450 av. J.-C. Paris, Cabinet des médailles, 576. *ARV²*. 371.14, 1649; *Para.* 365, 367; *Add.* 111; *Add²*. 225 ; *LIMC* III, sv. Dionysos 465 = *LIMC* VIII, sv. Silenoi 70, 104 A.

45. Psykter (frgts) à f.r. attribué à Euphronios, vers 550-500 av. J.-C. Boston, Museum of Fine Arts 10.221. *ARV*. 19.5, 33 n°5; *ARV²*. 16.14, 16.19; *Para.* 322; *Add.* 73; *Add²*. 153; *LIMC* VII, sv. Pentheus 39 = Galene II.1.

46. Coupe à f.n. attribuée au P. d'Heidelberg, vers 575-525 av. J.-C. Copenhague, Musée National, 5179. *ABV*. 64.24.
47. Amphore à col à f.n. attribuée au P. du Long-nez, vers 550-500 av. J.-C. Toronto, Royal Ontario Museum 920.68.72, 302. *ABV*. 327.3; *Add²*. 89.
48. Valentine Hugo. *Sacre du Printemps*. Danse sacrée de l'élue. Dessins d'après la chorégraphie de Nijinski (1913). Photographie : © *dalbera / Flickr*.
49. Skyphos à f.r. attribué au P. de Triptolème, vers 500-450 av. J.-C. Princeton, Art Museum, Princeton University, 1998.412.
50. Aryballe à f.n. (CM), reliée au groupe de Liebieghaus vers 600-575 av. J.-C. Corinthe, Musée Archéologique C-54-1 ; H.5-3.
51. Coupe à f.r. attribuée au P. d'Euergidès, vers 525-475 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre, G71. *ARV*. 60.16 ; *ARV²*. 89.21 ; *Add*. 84 ; *Add²*. 170.
52. Psykter à f.r. attribué au P. de Kléophradès, vers 525-475 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre, G57. *ARV²*. 188.65; *Para*. 341; *Add²*. 188.
53. Coupe à f.r. comparer à Épiktètos, vers 525-475 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre, G94TER. *ARV²*.80.2, 1624; *Add*.83; *Add²*169.
- 54-55. Coupe f.r.attribuée au P. de Briséis, vers 500-450 av. J.-C. Londres, British Museum, 1843.11-3.54, E75. *ARV²*. 406.2; *Para*. 371; *Add*. 115; *Add²*. 232; *LIMC*.III, sv. Dionysos 470.
56. Amphore à col à f.r., attribuée au P. de la Phiale, vers 475-425 av. J.-C. Bedford, Woburn Museum, 214196. *ARV²*. 1015.19.
57. Coupe (frgt) à f.r. attribuée au P. de Brygos, vers 500-450 av. J.-C. Adria, Museo arch. Nazionale, 22164, BC31. *ARV²*. 379.152; *Add²*. 227.
58. Coupe à f.r. et fd.blc. attribuée au P. de Brygos, vers 500-450 av. J.-C. Munich, Antikensammlungen J332, 2645. *ARV²*. 371.15, 1649; *Para*. 365; *Add*. 111; *Add²*. 225; *LIMC* III, sv. Dionysos 333 = *LIMC*, VIII, sv. Mainades 7.
59. Hydrie à f.r. (frgts) attribuée au P. de Meidias, vers 450-400 av. J.-C. Athènes, Céramique, 2712. *ARV*. 1313.6, 1690, 1708; *Add²*. 362; *LIMC*, VII sv. Pentheus 25.

- 60.** Cratère en cloche à f.r. attribué au P. du Dinos, vers 450-400 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre, G488. *ARV*². 1154.27.
- 61.** Cratère en calice à f.r, vers 475-425 av. J.-C. Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS 480.
- 62.** Amphore à col à f.r. attribuée à Hermonax, vers 500-450 av. J.-C. St-Petersburg, Musée De l'Ermitage, ST1672, 700. *ARV*². 488.73; *Para.* 512.
- 63.** Coupe à f.r. attribuée au P. de la Docimasia, vers 500-450 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre, G159. *ARV*². 413.26; *Add*². 233.
- 64.** Coupe à f.r. attribuée au P. de la gigantomachie de Paris, vers 500-450 av. J.-C. Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS.1906.276. *ARV*². 418.16; *Add*². 234; *LIMC* VIII, sv. Mainades 39.
- 65.** Coupe à f.r. attribuée à Douris, vers 475-425 av. J.-C. Paris, Cabinet des médailles 542. *ARV*². 438.133, 1653 ; *Para.* 375 ; *Add.* 117 ; *Add*². 239.
- 66.** Coupe à fr. attribuée au P. de Brygos, vers 500-450 av. J.-C. Paris, Cabinet des médailles, 576. *ARV*². 371.14, 1649; *Para.* 365, 367; *Add.* 111; *Add*². 225; *LIMC* III, sv.Dionysos 465 = *LIMC* VIII, sv. Silenoi 70, 104 A.
- 67.** Coupe à f.r. attribuée au P. d'Ancône, vers 475-425 av. J.-C. Bâle, marché, Munzen und Medaillen, A.G., 275397; Londres, Embiricos, 275397. *ARV*². 1673.4 BIS ; *Add*². 300.
- 68-69.** Coupe à f.r. attribuée au P. d'Érétrie, vers 450-400 av. J.-C. Noms : Kissos, Planoge, Chore, Chorillos, Choro, Komo. Berlin, Antikensammlung, F2532. *ARV*². 1253.57 ; *Para.*469; *Add*². 354; *LIMC* VI sv. Kissos I.2.
- 70.** Cratère en calice à f.r campanien. Syracuse, Museo Arch. Regionale Paolo Orsi 47102.
- 71.** Hydrie à f.r. (Lybie, Cyrenaïque), vers 450-400 av. J.-C. Madrid, Museo Arqueologico Nacional, 11134.

72. Astragale à f.r. attribué au P. de Sotadès vers 460 av. J.-C. Londres, British Museum E 804. *ARV²*. 765.20 ; *Para.* 415 ; *Add.* 140 ; *Add²*. 286 ; *ThesCra* II, pl.68.59. Photographies: © Trustees of the British Museum.
73. Amphore à col à f.r. attribuée au P. de Kléophradès, vers 510-490 av. J.-C. Munich, Antikensammlung, 8732, J408, 2344. *ARV²*. 182.6, 1632; *Para.* 340; *Add²*. 186; *Add.* 93; *LIMC* VIII, sv. Mainades 36 = *LIMC*, III, sv. Dionysos 311; Boardman, 2005, fig. 132 et p. 93
74. Coupe à f.r. attribuée au P. de Briséis, vers 500-450 av. J.-C. Oxford, Ashmolean Museum, 1944.87. *ARV²*. 406.3.
75. Coupe à f.r. attribuée au P. de Codrus, vers 450-400av. J.-C. Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese, RC2977.
76. Hydrie à f.r. attribuée au P. de Kléophradès, vers 510-490 av. J.-C. Bâle, A. Wilhem, 0.1721. *ARV²*. 189.73, 1632; *Para.* 341; *Add.* 94; *Add²*. 188.
77. Stamnos à f.r. attribué au P. de Berlin, vers 500-475 av. J.-C. Oxford, Ashmolean Museum, 1912.1165. *ARV²*. 208.144; *Para.* 343; *Add.* 97; *Add²*. 194; *LIMC* VII sv. Pentheus 42.
78. Lécythe globulaire à f.r., vers 450 av. J.-C. Berlin, perdu F2471. Nommés : Silenos, Machadia, Periklemene, Nymphé, Maia. *ARV²*. 1247; *Para.* 469; *Add²*. 353; *LIMC*, V, sv. Kale 1.
79. Cratère à volutes en bronze doré, dit « cratère de Derveni », vers 370-350 av. J.-C. Thessalonique, Musée archéologique, inv. B1. Photographie : ©Wikipedia.
80. Cotyle campanien à f.r. IV^e siècle av. J.-C. Londres, British Museum, F 253. Photographie : © Trustees of the British Museum.
81. (= 64)
82. Chous à f.r. (frgts) dans la manière du P. de Meidias, vers 450-400 av. J.-C. Athènes, Musée de l'Agora, P15034. *ARV²*. 1323.35, 1315; *Add²*. 363.

- 83.** Cratère à volutes à f.r. attribué au Groupe de Polygnotos, vers 450-400 av. J.-C. Ferrara, Museo Nazionale di Spina, T128 (2897). *ARV²*. 1052.25, 1680; *Para.* 444, 442; *Add.* 157; *Add²*. 322; *LIMC* VI, sv. Kybele 66.
- 84.** Coupe à f.r. attribuée au P. de Sabouroff, vers 475-450 av. J.-C. Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese, RC 2072. *ARV²*. 837.2.
- 85.** Cratère en calice à f.r. signé Euphronios, vers 500-470 av. J.-C. New-York, collection S. White et L. Lévy. *Add²*. 396; *LIMC* VII sv. Kyknos I 79.
- 86.** Pelikè à f.r. attribuée au P. de Berlin, vers 500-475 av. J.-C. Vienne, Kunsthistorisches Museum, 333, 3725. *ARV²*. 204.109, 1633; *Para.* 342; *Add.* 96; *Add²*. 193; *LIMC*, I sv. Aigisthos 6.
- 87.** Coupe à fr. attribuée au P. de Brygos, vers 490-470 av. J.-C. Paris, Louvre G152. *ARV²*. 369.1, 398, 1649 ; *Add.* 111 ; *Add²*. 224 ; *LIMC* VIII sv. Ilioupersis 8.
- 88.** Chous à f.r. attribué au P. de Méthyse, vers 450-430 av. J.-C. Moscou, Musée d'État des Beaux-Arts Pushkin, M1360.
- 89.** Vase plastique en forme de tête de bélier à f.r. attribué au P. de Brygos, vers 490-470 av. J.-C. Goluchow, Czartorski, 119; Varsovie, Musée National, 04084. *ARV²*. 382.185, 1649; *Para.* 366; *Add.* 113; *Add²*. 228.
- 90.** Cratère en cloche à f.r., IV^e av. J.-C. New-York, marché de l'art Sotheby's. *ARV²*. 1443; *Add²*. 378.
- 91.** Chous à f.r. vers 450-430 av. J.-C. Frankfort, Museum für Vor und Frühgeschichte, B146. *LIMC* VIII, Sv. Mainades 70.
- 92.** Coupe à f.r. vers 475-450 av. J.-C. Florence, Museo Arch. Etrusco, 16B42, 17B47. *Add²*. 299; *ARV²*. 865.2.
- 93.** Pélikè à f.r. attribuée au P. d'Héraklès, IV^e av. J.-C. Londres, British Museum, 1901.7-10.5. *ARV²*. 1472.3; *Add²*. 381. Photographie: © Trustees of the British Museum.

- 94.** Coupe à f.r. attribuée à Psiax, groupe de Leipzig T 3599, vers 520-490 av. J.-C. Cleveland, Museum of art 1976.89. *ARV*². 38.8; *Para.* 321; *Add.* 72; *Add*². 151; *LIMC* IV, sv. Hektor 67
- 95.** Pélikè à f.r. attribuée à Polygnotos, vers 475-450 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre, G375. *ARV*². 1032.54; *Add*². 317; *LIMC* VIII sv. Tityos 22.
- 96.** Coupe à f.r., vers 500-475 av. J.-C. Paris, Cabinet des Médailles, 523. *ARV.* 211.4 ; *ARV*². 1575, 1589, 1604, 316.4 ; *Para.* 358.
- 97.** Cratère en calice à f.r. signé Euphronios vers 510-490, av. J.-C. New-York, Metropolitan Museum, L 2006.10 LOAN. *Add*². 396; *LIMC* III, sv. Sarpedon 4.
- 98.** Coupe à f.r. attribuée à Makron, vers 480-460 av. J.-C. Palerme, Museo Archeologico Regionale, 1480, 2370, V659. *ARV*². 480.2.
- 99.** Plaque de couverture, « Tombe du Plongeur », Paestum-Poseidonia, vers 480 av. J.-C. Musée Archéologique de Paestum. Photographie : ©Wikipedia
- 100.** Cratère en calice à f.r. apulien, vers 450-440 av. J.-C. Londres, British Museum E466. *LIMC* II sv. Astra 22 = III, sv. Endymion 11. Photographie : ©Trustees of the British Museum
- 101.** Hydrie à f.n. étrusque, vers 550-525 av. J.-C. Toledo, Museum of Art, 82.134.
- 102.** Loutrophore apulienne à f.r. attribuée au P. du Louvre MNB 1148, vers 350-330 av. J.-C. Malibu, J.P. Getty Museum, 82.AE.16. Photographie : ©The J. Paul Getty Trust. All rights reserved.
- 103.** Hydrie campanienne à f.r., IV^e siècle av. J.-C. Sydney, University of Sydney, Nicholson Museum NM71.1. Photographie : © 2002-09 The University of Sydney.
- 104 a-b.** Cratère en calice à f.r. attribué au Groupe Pezzino, vers 510-490 av. J.-C. Agrigente, Museo Archeologico Regionale, C1956. *ARV.* 32.2; *Para.* 324; *Add.* 75; *Add*². 157; *LIMC* VIII, sv. Eidola 19. Photographies : Pierre Bonnechère
- 105.** Hydrie à f.n. attribuée au Groupe de Léagros, vers 510-475 av. J.-C. Münster, Wilhems Univ. Archäologische Museen, 565. *Para.* 164.31 TER; *Add*². 96.

- 106.** Skyphos à f.n. attribué au P. du Chameau, vers 575-550 av. J.-C. Athènes, Musée National, CC809, 433, 2723. *ABV*. 120.5.
- 107.** Amphore à col à f.n. attribuée au P. de Diosphos (Haspels), vers 510-475 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre, F388. *ABL*. 238.133; *LIMC* VII, sv. Sarpedon 7.
- 108.** Amphore à col à f.n. attribuée au P. de Diosphos, vers 510-475 av. J.-C. New-York, Metropolitan Museum, 56.171.25. *ABL*. 239.137 ; *ABV*. 509.137 ; *Para*. 248; *Add²*. 127 ; *LIMC* VI, Sv Memnon = Sarpedon 8.
- 109.** Lécythe à fd blc attribué au P. de Sabouroff, vers 440 av. J.-C. Athènes, Musée National, 1926.
- 110.** Lécythe à fd blc attribué au P. du Thymbos, vers 460 av. J.-C. Oxford, Ashmolean Museum, An G.258.
- 111.** Lécythe à fd blc attribué au P. de la femme, vers 430-420 av. J.-C. Athènes, Céramique, Inv. 4158.
- 112.** Lécythe à fd blc attribué au P. des Roseaux, vers 420-400 av J.-C. Athènes, Musée National, CC1817.
- 113.** Lécythe à fd. blc, attribué au P. de Thanatos, vers 440-420 av. J.-C. Londres, British Museum, D58. *ARV²*. 1228.12 ; *Para*. 466 ; *Add²*. 351 ; *LIMC* VII sv. Thanatos 15. Photographie: ©Trustees of the British Museum.
- 114.** Cratère attique, Géométrique Tardif (LGIb) attribué au P. d'Hirschfeld, IX^e siècle av. J.-C. Athènes, Musée archéologique National, 990.
- 115.** Plaque funéraire à f.n. vers 650-600 av. J.-C. Boston, Museum of Fine Arts, 27.146. Photographie : Boston, Museum of Fine Arts.
- 116.** Lécythe à fd blc attribué au P. du Triglyphe, vers 410 av. J.-C. Lyon, Musée des Beaux-Arts, E 288-3.
- 117-118.** Stamnos à f.r. attribué au P. de la Sirène, vers 490-480 av. J.-C. Londres, British Museum, E 440. *ARV*. 117.1 ; *ARV²*. 289.1 ; *Para*. 355 ; *Add*. 104; *Add²*. 210; *LIMC* V sv. Himeros 1 = Odysseus 155. Photographies : ©Trustees of the British Museum.

- 119.** Lécythe à f.r., vers 490-460 av. J.-C. Winterhur, Arch. Sammlung 419.
- 120.** Plaque en bronze (élément de parure pour les chevaux), VII^e siècle av. J.-C. Samos, Musée archéologique. TSAKOS, K. et VIGLAKI-SOFANIOU, M., *Samos : the Archeological Museums*, Athènes, 2012, p. 154-163.
- 121.** Amphore à f.n. attribuée au P. de Munich, 1410. Munich, Antikensammlungen, 1410 (J328). *ABV*. 311.1 ; *Para*. 133 ; *Add^p*. 84.
- 122. (=107)**
- 123.** Amphore de type B à f.n attribué au P. de la Pleureuse du Vatican, vers 575-550 av. J.-C. Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 16589 (350). *ABV*. 140.1, 686 ; *Para*. 58 ; *Add^p*. 38.
- 124.** Amphore à col à f.n., vers 530-500 av. J.-C. Londres, British Museum, B 240. *LIMC* I sv. Achilleus 901. Photographie : ©Trustees of the British Museum
- 125.** Cratère à colonnettes à f.r. attribué au P. d'Héphaistos, vers 475-450 av. J.-C. Londres, British Museum, E 477. *ARV²*. 1114.15 ; *Add^p*. 331 ; *LIMC* IV sv. Erechtheus 55 = VI sv. Kephalos 26. Photographie : ©Trustees of the British Museum.
- 126.** Stamnos à f.r. apulien, attribué au P. d'Ariadne, vers 400-380 av. J.-C. Boston, Museum of Fine Arts, 00.349. *RVAp* I, 24, 104 ; *LIMC* III sv Ariadne 54.
- 127.** Lécythe à f.r. dans la manière du P. de Pan, vers 480-470 av. J.-C. Tarento, Museo Nazionale de Tarento, 4545. *ARV²*. 560, 5 ; *Para*. 388 ; *Add*. 127 ; *LIMC* III add. sv. Ariadne 52 = Athena 490.
- 128.** Coupe à f.r. attribuée au P. de la Fonderie (proche du P. de Brygos), vers 480-470 av. J.-C. Tarquinia, Museo Nazionale, RC 5291. *ARV²*. 405, 1 ; *Para*. 370, 23bis ; 371, 1 ; *Add*. 114 ; *LIMC* III add. sv. Ariadne 53 = Briseis 57.
- 129.** Coupe à f.r. attribuée au P. de Nikosthènes, signée Pamphaios (potier). Vers 510 av. J.-C. Melbourne, National Gallery, 1730.4. *ARV²*. 125.20, 128 ; *Para*. 333 ; *Add*. 87 ; *Add^p*. 176 ; *LIMC* II, sv. Alkyoneus 11.

130. Pyxis à fd ble vers 475-450 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre, MNB 1286. *ARV*². 1669, 775; *Add.* 141; *Add*². 288 ; *LIMC* V sv. Hermes 485 = Poseidon 190 =Perseus 103.

131 a-b. Amphore à col chalcidienne à f.n., attribuée au P. de l' Inscription, vers 540 av. J.-C. Malibu, J. Paul Getty Museum, 96.AE.1. Photographie: ©J. Paul Getty Trust.

132. Relief en marbre dit « relief d'Archinos », Amphiaraiion d'Oropos, vers 400-350 av. J.-C. Athènes, Musée National 3369. *LIMC* II, sv. Amphiaraos 63.

133. Relief en marbre, Asklépieion du Pirée, vers 500-450 av. J.-C. Le Pirée, Musée archéologique du Pirée, 405. *LIMC* II, sv. Asklépios 105.

Liste des abréviations.

Les abréviations des revues sont celles de *l'Année Philologique*. Les auteurs grecs et latins sont abrégés conformément au *Greek-English Lexicon* de Liddell-Scott-Jones (*LSJ*). Pour les auteurs et les ouvrages cités : se reporter à la bibliographie finale.

Abréviations supplémentaires :

ABL = HASPEL, E., *Attic Black Lekythoi*, Paris, 1936.

ABV = BEAZLEY, J.D., *Attic Black-figure Vase-Painters*, Oxford, 1956.

Add = BURN, L., GLYN, R., *Beazley Addenda*, Oxford, 1982.

Add² = CARPENTER, T.H., MANNACK, T. and MENDOCA, M., *Beazley Addenda*, 2nd edition, Oxford, 1989.

ARV = BEAZLEY, J.D., *Attic Red-figure Vase-Painters*, 1st edition, Oxford, 1942

ARV² = BEAZLEY, J.D., *Attic Red-figure Vase-Painters*, 2nd edition, Oxford, 1963.

CVA = *Corpus Vasorum Antiquorum*.

DELG = CHANTRAINE, P., *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Paris, 1968 (2009).

FGrH = Jacoby, F., Lehmann, G.A., Schepens, G. (eds.), *Die Fragmente der griechischen Historiker*, 16 vol., supp., Index, Berlin-Leyde, 1923-2003.

LIMC = *Lexicon Iconographicae Mythologicae Classicae*, 8 vol., suppl., index, Zurich, 1987-2009.

Littré = LITTRÉ, E., *Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1863-1872.

NP = Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Manfred Landfester, Christine F. Salazar (eds.), *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*, 20 vol., 2006-

Para = BEAZLEY, J.D., *Paralipomena*, Oxford, 1971.

Philosophical Transactions B = *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B. Biological Sciences.*

PMelGr = Page D.L (ed.), *Poetae Melici Graeci*, Oxford, 1962. Compléter par :
Davies, M. (ed.), *Poetarum Melicorum Graecorum fragmenta*, Oxford, 1991.

RM = *Recueil Millet* = REINACH, A, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, nouvelle édition augmentée et commentée par A. Rouveret, Paris, 1985 (1921).

RVAp = TRENDALL, A.D., CAMBITOGLU, A., *The Red-figured Vases of Apulia*, 2 vol, 2 suppl., Oxford, 1978-1992.

ThesCRA = *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, 8 vol., Bâle-Athènes-Paris-Heidelberg/Würzburg, 2004-2012.

TrGF = Vandenhoeck & Ruprecht (eds.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 5 vol., Göttingen, 1971-2004.

Remerciements.

À l'origine de cette thèse : un très modeste mémoire de maîtrise soutenu en 2006, « La représentation du mouvement dans l'art antique (époques archaïque et classique) », dont le sujet fut proposé par Monique Halm-Tisserant. Je tiens ici à lui présenter mes plus sincères remerciements pour son soutien inconditionnel, ses nombreuses lectures (de mes nombreux brouillons), ses conseils et remarques éclairés, tout au long de ces longues années. Mais surtout pour m'avoir encouragé à continuer mes études et m'avoir dirigé auprès de Pierre Bonnechère qui a accepté très gentiment de diriger la thèse, alors que rien dans le sujet n'était en rapport direct avec ses propres intérêts de recherche. Qu'il soit ici, très sincèrement, remercié pour son aide, les lectures (et relectures) nombreuses des divers chapitres de la thèse et autres travaux produits au cours de mon parcours doctoral, ses remarques, ses questions et conseils qui m'ont permis de ne jamais rester sur mes acquis et de m'améliorer sans cesse.

Ma reconnaissance va également à Antonio Gonzalès, directeur de L'ISTA (Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité) à l'Université de Franche-Comté qui a accepté de prendre en charge la co-direction de la thèse; Thierry Martin et Ludovic Jeannin de l'école doctorale LETS (Université de Franche-Comté, Besançon) qui ont permis de mettre en place une cotutelle de thèse entre l'Université de Franche-Comté et l'Université de Montréal. Je remercie également les professeurs du Centre d'Études Classiques de l'Université de Montréal, pour m'avoir enseigné mes rudiments de grec.

Enfin, je tiens à exprimer toute ma gratitude à Gabriela Cursaru (Phd) pour son amitié, ses encouragements, sa patience et ses remarques toujours très justes sur de nombreux sujets. Ma dette est également immense envers tous les chercheurs(es) qui, par leurs travaux précédents, ont contribué à l'élaboration de cette thèse. Mes remerciements vont également au département d'histoire de l'Université de Montréal pour le support financier qui me fut accordé deux années de suite et me donna l'occasion de poursuivre le travail un peu plus tranquillement.

À mes parents pour leurs encouragements inconditionnels, à mon mari qui a assumé, plus qu'il n'aurait dû, mes doutes et mon découragement de très nombreuses fois. À ma famille et mes amis.

Introduction.

L'analyse du mouvement et le problème de la peinture antique.

Le mouvement, sa représentation et sa fonction au sein d'une œuvre d'art est une question éminemment moderne. Le cinéma, la danse, l'art vidéo, les installations ou encore le « happening », font du mouvement une partie intégrante de la réflexion et de la création artistique contemporaine pour qui, l'œuvre d'art se fait elle-même mouvement, vit dans l'instant, qui est celui de la création puis de la diffusion des gestes et des attitudes qui la composent, ce qui en reste est une trace : celle de la mémoire, de la peinture, de la pellicule, voir de l'écriture...

Transférée en Grèce ancienne, cette question peut sembler curieuse : comment un Grec envisageait-il la représentation des mouvements ? (L'a-t-il même envisagé?) Donnait-il un sens particulier aux mouvements du corps, présents dans des images, au quotidien sur les vases utilitaires, sur les frontons et frises des temples, les fresques et les sculptures qui ornaient les lieux publics ? Une étude exhaustive de tous les documents figurés serait, pour répondre à ces questions, idéale ; malheureusement, ceci représente un travail bien trop titanesque, pour une simple thèse de doctorat. Il s'agira alors d'aborder la question, par l'entremise des vases peints, source très riche concernant l'univers visuel des Grecs anciens. L'ingéniosité des peintres de vases (fin VI^e siècle-fin V^e siècle av. J.-C.), soumis aux impératifs du cadre, du support et de la technique de dessin/peinture, dans l'expression des mouvements nous permet d'entrevoir la manière dont le corps et son rapport à l'espace fut compris, tout comme, elle nous renseigne sur la notion de temporalité et son intégration dans le récit figuré. Plus encore, les mouvements corporels semblent être directement liés à l'expression des émotions les plus intenses. Dans un univers représentatif où la norme est la figuration de profil, l'expression des sentiments se dessine difficilement sur les visages (sourcils froncés, dents serrées, bouche ouverte, yeux écarquillés se trouvent régulièrement dans l'imagerie dès la fin du VI^e siècle av. J.-C. mais pas de façon systématique)¹, la frontalité est alors une solution envisagée, elle interpelle, rompt ou établit la communication, ou encore fonctionne comme un miroir, renvoyant une

¹ TSINGARIDA, 2001, p. 5-30.

image plus ou moins idéale ou déformée d'une réalité². Mais cette frontalité, comme le souligne F. Frontisi-Ducroux, est exceptionnelle. Il faut donc que les émotions, ces « mouvements de l'âme », puissent s'exprimer et être lus/compris par les propriétaires des vases : le corps, par ses attitudes, ses interactions avec le monde qui l'entoure (décor, autres personnages, animaux et objets), semble un médium efficace.

R.B. Onians montrait en 1951³, par une étude précise du vocabulaire homérique, que les Grecs vivaient leurs émotions dans l'instant, et que souvent cette immédiateté des sentiments s'exprimait par une réponse corporelle : cris, pleurs, se rouler par terre, courir, se jeter sur le sol, s'arracher les cheveux⁴... Cette réponse immédiate du corps aux bouleversements émotionnels, est en partie due à la conception antique de l'âme, ou plutôt du siège des sentiments, le *thumos*. Dans la pensée archaïque, le *thumos* est placé dans les *phrenes*, les poumons ou le diaphragme, il est actif durant la vie éveillée et peut inciter les personnes à agir⁵. Cette conception est peu à peu absorbée par le concept de *psychè*-l'âme-libre ou âme-souffle- (qui dans la pensée homérique n'apparaît qu'après la mort du corps) et qui dès la fin de l'époque archaïque devient aussi le siège des émotions : d'une conception « multiple » de l'âme (*thumos, menos, noos, psychè*) nous passons à l'idée (platonicienne ou reprise et élaborée par Platon) de l'âme unique, tripartite, qui englobe à la fois les capacités intellectuelles et émotionnelles⁶ et qui lie l'activité de l'âme à l'activité corporelle de façon symbiotique. L'idée d'un lien entre les émotions et les mouvements corporels se vérifie d'ailleurs dans le terme grec qui désigne le mouvement : κίνησις, qui s'oppose au repos (στάσις) et dérivé du verbe κινέω « mouvoir, mettre en mouvement, troubler, bouleverser »⁷. Si le terme, de manière générale, se rapporte à un mouvement corporel, un déplacement⁸, il peut, de façon

² FRONTISI-DUCROUX, 1995.

³ ONIANS, 1999, p. 31-38

⁴ Ulysse : *Od.* X, 498; XIV, 276-280; Priam : *Il.* XXII, 33-36; X. 14-16 (Agamemnon); XVIII. 22-27 (Achille); Andromaque : *Il.* XXII, 460; Ulysse : *Od.* XXIV, 315-320; 345-350 (Laërte), etc. Bien sûr, ces gestes et ces réactions pourraient être amplifiés par la volonté narrative et poétique, pour donner plus d'ampleur aux personnages ?

⁵ BREMMER, 1983, p. 54-56; ONIANS, 1999, p. 64-88.

⁶ BREMMER, 1983, p. 14-52; ONIANS, 1999, p. 119-129; 239-240; BRISSON, 1974, p. 416-431.

⁷ DELG, p. 533 sv. κινέω; LSJ, sv. κινέω; κίνησις.

⁸ *Od.*, XXIV, 5. Par exemple : LSJ sv. κινέω B. 3 et κίνησις A. 3. : se dit des personnes qui dansent. Pl. *Lg.* 656a; Luc. *Salt.* 63; *Inscr. Magn.* 165.

plus spécifique, désigner l'agitation des sentiments et les personnes à l'esprit troublé⁹. Dans sa définition antique, le mouvement se rapporte autant aux déplacements physiques, aux gestes du corps, qu'aux changements ou variations des émotions et des paroles. L'idée est bien attestée dans la littérature et la mythologie grecque : dans l'*Illiade*, l'angoisse d'Andromaque se traduit par une course folle, « qui la fait ressembler à une ménade » (μαινάδι ἴση), vers les remparts de Troie¹⁰. De même, pour parler de la folie d'Io, Eschyle utilise la métaphore suivante : « un insecte qui affole et pourchasse les bœufs » (βοηλάτην μύωπα κινητήριον)¹¹. La même idée est sous-jacente à propos de la musique qui peut, selon les mélodies, provoquer des états quasi-hypnotiques accompagnés d'une envie irrésistible de danser¹².

L'idée d'une correspondance entre les mouvements intérieurs autrement dit, les émotions ou encore l'âme –dans son sens le plus général-, et les mouvements extérieurs, ceux du corps, est plutôt bien attestée dès le XV^e siècle dans les écrits théoriques à propos de l'art et en particulier chez des savants tels que Leon Battista Alberti ou Léonard de Vinci. Leur contribution est considérable et indispensable à toute étude qui, de près ou de loin, s'intéresse aux développements théoriques relatifs à la représentation figurée. C'est dans le *De Pictura* que pour la première fois est

⁹ Κινητήριος « qui affole, qui remue » : A. *Supp.* 307, 448; κινύσσομαι « s'agiter, être agité » : A. *Ch.* 196; κινητής « qui met en mouvement, qui agite » : Ar. *Nu.* 1397; Pl. *Phdr.* 245b; Arr. *Epict.* 2.20.19; également : παρακινηματικός « qui a l'esprit dérangé », « exalté » chez Ph. fr. 2.477.

¹⁰ *Il.* XXII, 460 sq.; cf. *supra* n. 4 : les émotions les plus intenses comme la grande tristesse se traduisent par des gestes (se rouler par terre, s'arracher les cheveux), évidemment connotés culturellement mais qui s'avèrent être une manifestation physique d'une grande détresse/angoisse.

¹¹ A. *Supp.* 307. La même idée d'une errance ou de déplacements liés à la folie est relatée dans le mythe des Proetides, frappées de démence par Dionysos (ou Héra) et qui errent jusqu'à ce que le devin Mélampous les délivre grâce à une purification rituelle (B.*Hymne* X; Apollod. I, 2.2 mentionne une version hésiodique chez le chroniqueur Acusilaos – *Catalogue des femmes*, fr. 131, éd. de Ph. Brunet et M.-Ch. Leclerc); même chose pour les Minyades qui ont refusé d'honorer Dionysos : elles sont frappées de folie, et s'en vont courir dans la montagne après avoir tué le fils de l'une d'entre elles, la guérison n'intervient qu'après leur métamorphose en chauves-souris et en chouettes (Plu. *Quaes.Gr.* 38; Ael. *V.H.* III, 42; OV. *Mét.* IV, 1-54, 389-415; Ant. Lib. *Mét.* X); il en va de même pour Dionysos qui, rendu fou par Héra, se trouve à pérégriner jusqu'en Phrygie où, grâce à son initiation aux mystères de Rhéa, il retrouve la raison (*Il.* VI.132 sq. ; E. *Ba.* 15-25; 33-36; etc; Apollod. III, 5.1-4) Pour une analyse de ces mythes et les rites qui y sont attachés : BONNECHÈRE, 1994, p. 199-201 ; BURKERT, 2005, p. 205-214. À propos des errances de Dionysos : JEANMAIRE, 1959, p. 72. Les récits des pérégrinations de Dionysos trouveraient leur origine dans l'*Eurôpia* d'Eumélos (VIII-VII^e siècle av. J.-C ?)

¹² Pl. *Lg.* VII, 816a 3-5. Par exemple les Corybantes : Pl. *Crit.* 54d; *Ion.* 534a; *Symp.* 215 c-e; Max. Tyr. *Diss.* 38, 2; Plin. *H.N.* XI, 147.

énoncée de manière claire une correspondance entre les mouvements du corps et les émotions : à chaque mouvement du corps correspond un « mouvement de l'âme » afin de créer un « rapport de sympathie » entre le spectateur et les personnages représentés¹³. La même idée est exprimée en des termes légèrement différents chez Léonard de Vinci qui accorde une place primordiale à l'observation anatomique : c'est par l'observation scrupuleuse, directe, des mouvements du corps humain et des expressions faciales que l'on peut arriver à une figuration la plus fidèle possible des mouvements, et ce n'est qu'à ce moment là que « l'esprit » des personnages représentés sera visible pour le spectateur¹⁴.

Il faut attendre la fin du XVIII^e siècle et l'analyse tout à fait originale que fait Gotthold Lessing du groupe statuaire le *Laocoon* pour que la réflexion artistique à propos du mouvement trouve un nouveau souffle. Avant cela, les discours et manuels ne font que reproduire ou prolonger les observations et les lois dégagées par Alberti puis De Vinci, allant jusqu'à la publication de typologies qui classaient et décrivaient les différents mouvements avec les sentiments qu'ils étaient sensés exprimer¹⁵. Les remarques formulées par Lessing sont indispensables à toute recherche qui traite de la représentation et de l'expression des mouvements : elles concernent, pour l'essentiel, la question de la sollicitation de l'imaginaire du spectateur et posent les premières bases d'une « psychologie de la représentation », discipline dont un siècle plus tard, Aby Warburg deviendrait le pionnier¹⁶. Dans l'expression du mouvement, la réaction du spectateur est pour Lessing un point important: il n'est pas utile de représenter le moment ultime de l'action, sinon le spectateur aura l'impression d'un mouvement ou d'une action perpétuelle¹⁷. Comme la peinture est incapable d'inscrire une action dans la durée (contrairement à la poésie), l'artiste doit, pour ce faire, sélectionner un

¹³ ALBERTI, *De Pictura/La peinture* (1435), Texte latin, traduction française, version italienne, Édition de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant, Paris 2004, p. 28-29 (Introduction), II, 42-43.

¹⁴ De VINCI, L., *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par A. Chastel, Paris, 1987, p. 245. (Manuscrit, C.U. 60 r. v., Bibliothèque Vaticane : « Comment étudier les mouvements de l'homme »); p. 246. (Manuscrit C.U. 60 v., Bibliothèque Vaticane : « Le bon peintre a essentiellement deux choses à représenter : le personnage et l'état de son esprit. La première est facile, la deuxième difficile, car il faut y arriver au moyen des gestes et mouvements des membres... »).

¹⁵ Comme chez Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura et Architectura*, 1584, qui est certainement le cas le plus extrême...

¹⁶ GOMBRICH, 1984, p. 117-137.

¹⁷ *Laocoon*, p. 55-56.

instant particulier d'une action. C'est à ce moment que le spectateur joue son rôle de « regardant actif », par la mise en jeu de son imaginaire, capable de reproduire le mouvement dans sa totalité¹⁸. De même, la peinture ne peut pas représenter d'actions progressives, « elle doit se contenter d'actions simultanées ou de corps qui par leur attitudes suggèrent une action continue »¹⁹. Malgré l'absence de temporalité en peinture, il est donc tout à fait possible de représenter des actions mais, comme le suggère Lessing, uniquement « de manière indirecte et à partir des corps »²⁰. Cette « manière indirecte » dont parle Lessing c'est « l'instant fécond », celui qui permettra au peintre de faire comprendre l'action dans son ensemble²¹.

L'idée de l' « instant fécond » n'est pas spécialement nouvelle ; elle est déjà évoquée chez le Comte de Shaftesbury sous le terme de « Date or Point of Time »²². C'est aussi le *punctum temporis* de Saint Augustin dont la lecture n'est pas étrangère à Lessing comme à Shaftesbury²³. Mais ce qui frappe chez Lessing c'est la manière dont le temps s'intègre à la réflexion sur le mouvement : il est à la fois présent dans l'œuvre d'art (dans les corps en action), sous la forme de « l'instant fécond », mais aussi en-dehors de l'œuvre, dans le regard du spectateur qui par sa lecture de l'image va recréer le mouvement, acte lui aussi inscrit dans la temporalité.

Lessing (mais aussi Shaftesbury) a bien pressenti la nécessité de l'anticipation et de la réminiscence pour percevoir et comprendre l'action dans une peinture ou une sculpture, mais uniquement à propos d'une action simultanée, c'est-à-dire, une action dans laquelle plusieurs événements sont assemblés en un seul souvenir et dépendent

¹⁸ *Laocoon*, p. 58.

¹⁹ *Op.cit.*, p. 119.

²⁰ *Op.cit.*, p. 120 : « Cependant, les corps existent non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Ils ont une durée et peuvent à chaque instant changer d'aspect et de rapports. Chacun de ces aspects et de ces rapports instantané est l'effet de précédents et peut en causer de nouveaux ; chacun devient ainsi, en quelque sorte, le centre d'une action. Donc la peinture peut aussi imiter des actions mais seulement de manière indirecte et à partir des corps »

²¹ *Op.cit.*, p. 120 : « Pour ses compositions, qui supposent la simultanéité, la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit ».

²² SHAFTESBURY (Comte de), Anthony, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, 1714 = GOMBRICH, 1964, p. 293: "Tis evident, that every Master in Painting, when he has made choice of the determinate Date or Point of Time, according to which he wou'd represent his History, is afterwards debar'd the taking advantage from any other Action than what is immediately present, and belonging to that single Instant he describes. For if he passes the present only for a moment, he may as well pass it for many years. And by this reckoning he may with as good right repeat the same Figure several times over . . ."

²³ GOMBRICH, 1964, p. 298.

d'une seule interprétation. Peut-on en dire autant pour un (des) événement(s) séparés par plusieurs heures ou années se demande Ernst H. Gombrich²⁴ ? De même, il montre que la perception du mouvement et des actions (et donc du déroulement temporel) dans une œuvre d'art tient beaucoup de l'illusion d'optique et de la psychologie de la perception. Ainsi, la compréhension du mouvement va-t-elle dépendre de la clarté des signes présents sur la toile ou de l'agencement des formes d'une sculpture, mais aussi, à l'inverse, plus les signes géométriques seront brouillés, plus l'impression de mouvement sera augmentée, c'est par exemple le cas pour « l'illusion de Poggendorff »²⁵. Ce qu'oublie en revanche Ernst Gombrich, alors que Lessing est très clair sur ce point²⁶, c'est la prise en compte du « temps intérieur », de la sensibilité unique de chaque spectateur face à une œuvre d'art : l'illusion d'optique n'explique pas tout. Chaque personne, suivant son humeur, sa sensibilité, mais aussi suivant les divers moments de sa vie, son âge, ses valeurs ou ses croyances, fera revivre différemment l'œuvre pour lui-même. De ce fait, le mouvement d'une même œuvre se trouvera à chaque fois renouvelé ou compris différemment, c'est ce que met en évidence Goethe dans son analyse du *Laocoon*.

Dans son commentaire, Johann Goethe²⁷ reprend certaines des idées formulées par Lessing et leur donne une nouvelle portée de par sa visée esthétique : pour l'intellectuel allemand, l'œuvre d'art est définie comme « agissante », elle est conçue de manière organique comme une entité qui a son existence propre, et qui agit sur le monde extérieur. En partant de cette conception, Goethe analyse la figure du *Laocoon* en tant que modèle de calme et de mouvement, d'oppositions et de gradations, tout en formant une totalité dans laquelle les parties sont mises en relation. C'est ce principe « d'unité dans la diversité » qui dirige ici l'étude du mouvement. La force du *Laocoon* résiderait dans le fait que soient à la fois représentés le mouvement et sa cause. De ce

²⁴ GOMBRICH, 1964, p. 303.

²⁵ GOMBRICH, 1964, p. 304-305. Pour l'illusion de Poggendorff : deux lignes verticales qui coupent une ligne oblique dont on a effacé le centre donnent l'impression que les deux tronçons de cette ligne ne sont pas dans le même axe. Par ailleurs très récemment, des neurologues ont montré que l'impression de mouvement dans les arts visuels était due au fait que les personnages représentés défiaient les lois de la gravité (pas de repères spatiaux), ce qui activait les régions du cortex visuel sensibles au mouvement. OSAKA, *Neuro Report*, 2010, vol.21 (4), p. 264-271.

²⁶ LESSING, Chap. III.

²⁷ GOETHE, 1798, « Sur Laocoon », *Propyläen*, I, 1; GOETHE, 1983, p. 164-178.

fait, c'est le « choix du moment représenté qui explique l'importance de l'œuvre »²⁸ : il s'agit de la même idée *d'instant fécond* formulée par Lessing. Mais chez Goethe, celle-ci est plus nuancée, il préfère parler de « moment transitoire », car c'est dans la transition que le mouvement s'exprime, d'où sa comparaison du groupe statuaire à une « vague pétrifiée » ou un « éclair figé »²⁹. Cette transition est figurée par la représentation simultanée de la cause et de l'effet (dans le cas de Laocoon la morsure du serpent puis la douleur). À cela s'ajoute un effet de gradation en combinant en une seule figure trois moments successifs. Ces trois moments permettent, dans le cas du *Laocoon*, de montrer de trois façons différentes l'extrême souffrance, ce qui a pour conséquence la mise en jeu de l'imaginaire du spectateur.

Les analyses de Lessing puis celles de Goethe nous mettent face à un problème fondamental : comment intégrer la temporalité propre à l'expression des mouvements dans une œuvre d'art ? Tous deux apportent une solution tout à fait recevable : il faut créer une illusion de mouvement. Soit en choisissant *l'instant fécond*, soit en combinant plusieurs moments en un seul afin d'en faire sentir l'aspect transitoire. Goethe et Lessing n'ont pas tiré toutes les conséquences de leurs observations, pour eux la « tradition » et l'antiquité classique font encore figures d'autorité en matière de représentation, mais si l'on pousse plus loin la réflexion, il semble que l'on peut y trouver les prémises d'une théorie de l'art dégagé de sa fonction purement figurative et naturaliste, comme le montrent les premières « ruptures avec la tradition », qui émergent à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, chez des artistes tels que William Blake, Francesco Goya ou James M.W. Turner³⁰.

La fin du XIX^e siècle, est un moment, qui dans l'histoire de l'art, constitue un point de rupture sans précédent : la création artistique avait besoin de se redéfinir selon de nouveaux critères³¹. L'analyse de la représentation picturale n'y échappa pas. Dans ce domaine, c'est certainement Aby Warburg qui émit les idées les plus originales. La question du mouvement est omniprésente dans la réflexion de ce

²⁸ *Op. cit.*, p. 169

²⁹ *Op.cit.*, p. 170.

³⁰ GOMBRICH, 2001, p. 487-497.

³¹ Déjà dès la fin du XVIII^e siècle: GOMBRICH, 2001, p. 475-555 (Chapitres 24-26), en particulier chap. 26 (p. 535-555).

théoricien de l'art : celui-ci est à la fois pensé comme objet et comme méthode, comme une caractéristique des œuvres d'arts et « comme l'enjeu même du savoir qui prétend en dire quelque chose »³². Ses recherches portent essentiellement sur la question de la « survivance » (*Nachleben*) de l'Antiquité dans les arts³³. De même, il insiste sur la notion, fondamentale chez lui, de *Pathosformel* (« formule de pathétique ») en particulier en ce qui concerne le geste et le mouvement dans l'art de la Renaissance (abordée à partir de Sandro Botticelli, des nymphes et du dionysiaque). Le mouvement le fascinait car il le percevait « agité de passions » et le jugeait « dépourvu de volonté »³⁴. Il voit dans les personnages peints par Botticelli, « des figures en proie à des mouvements impérieux qui sortent de l'immobilité dans laquelle Winckelmann voulait tenir leurs références antiques »³⁵. Pour Aby Warburg, si Botticelli donne à ces études de mouvements les apparences d'une scène mythologique, c'est qu'il a trouvé dans l'Antiquité un répertoire pour représenter l'énergie en actes.

Erwin Panofsky, l'étudiant d'Aby Warburg, développe des idées très similaires : dans un article consacré à Albrecht Dürer³⁶, il s'attache à distinguer deux méthodes de représentation du mouvement. L'une qui est la méthode de « condensation du déroulement du mouvement », qui implique un élément chargé d'une tension dynamique. Autrement dit, il s'agit de représenter des points de renversements ou des arrêts : soit la naissance d'un nouveau mouvement, soit un ancien mouvement qui parvient à l'arrêt. L'autre méthode dégagée par Panofsky est la décomposition « cinématographique » du mouvement en étapes successives. Cette méthode de représentation du mouvement peut s'appliquer à plusieurs personnages à qui l'on attribue une pose différente, chaque personnage incarne une phase d'un même mouvement, à l'exemple de la gravure des *Quatre cavaliers de l'Apocalypse* (n°1)³⁷ : chaque cavalier est représenté dans une position qui lui est propre mais lorsqu'on regarde l'ensemble, l'impression d'un mouvement complet, du moins pour

³² DIDI-HUBERMAN, G., « Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons) » dans MICHAUD, 1998, p10.

³³ WARBURG, 1927, p. 115- 133.

³⁴ DIDI-HUBERMAN, *Op.cit.*, p. 17.

³⁵ MICHAUD, 1998, *Op.cit.*, p. 67; WARBURG, *Essais Florentins*, 1990, p. 47-81.

³⁶ PANOFSKY, 1926, p. 141 sq. ; IMDHAL, 1987, p. 228.

³⁷ A. DÜRER, *Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse*, gravure sur bois, 1497-1498. Université de Liège, Legs Wittert (1903), n° 29321.

les pattes avant des chevaux, est là. L'autre méthode de décomposition « cinématographique » du mouvement consiste à combiner dans un seul personnage plusieurs phases du mouvement afin de lui donner un aspect dynamique, comme par exemple la statue du Maréchal Ney, analysée par Auguste Rodin³⁸.

Les découvertes qui se succédèrent au tournant du XX^e siècle dans le domaine des sciences - médecine, physiologie et technologie notamment- permirent, entre autres, de mettre en avant la fugacité du mouvement, son caractère incroyablement dynamique lié à la notion de vitesse³⁹ puis forgèrent l'idée que l'on s'en fait aujourd'hui⁴⁰. Ces notions se situent très loin de la conception ancienne du mouvement, envisagé de manière métaphysique : c'est-à-dire celui des sphères célestes, des éléments, des âmes⁴¹... Le mouvement est, pour les anciens, quelque chose d'éminemment empirique, ressentit intérieurement mais difficilement démontrable de manière concrète : c'est d'ailleurs ce qui finit par pousser les philosophes de l'école éléate, tels que Zénon d'Élée, à nier toute possibilité de mouvement, dans un paradoxe disputé jusqu'à Bertrand Russell et Henri Bergson⁴².

³⁸ RODIN, 1911, p. 88 sq. F. Rude, *Le maréchal Ney*, 1853. Place de l'observatoire, Paris.

³⁹ Par exemple : les recherches en balistique d'E-J. Marey (MAREY, 1894). Mais aussi l'invention de la chronophotographie puis du cinématographe.

⁴⁰ Comme le Futurisme qui exalte, entre autres, le dynamisme, le changement continu, la vitesse ainsi qu'une création dégagée de toutes attaches, violente et agressive, conçue comme un éternel mouvement vers l'avant : « [...] nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing ». (MARINETTI, F.T., « Manifeste du Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909). Mais aussi à la recherche actuelle qui s'attache à déterminer et à reproduire le fonctionnement des mouvements humains : c'est par exemple le cas du projet de recherche Gepetto (LAAS et CNRS) : <http://www.laas.fr/GEPETTO/11-28964-Le-mouvement-artificiel-et-la-robotique-humanoide.php>, qui allie la recherche en robotique et les neurosciences afin de déterminer les bases sensorimotrices du mouvement humain. Voir également : LEE, MAGILL, *British Journal of Psychology*, 1985, 76, p. 175-182, sur la manière dont notre mémoire (à court et à long terme) enregistre et reproduit les mouvements. Et très récemment les études menées par le laboratoire Mouvement-action-performance de l'IRMES, Paris (Institut de Recherche biomédical et d'Épidémiologie du Sport) sur l'analyse et l'optimisation des performances sportives : <http://www.insep.fr/FR/activites/sciencesetrecherche/mouvementactionperformance/Pages/mouvement-action-performance.aspx>

⁴¹ *Philosophie grecque*, p. 10 sq.; WITHE, 2008, p. 90-101; Arist. *De An.* 405a19, 411a7; BARREAU, 2007, p. 8-10; BURKERT, 2011, p. 402-409 ; 416-430.

⁴² Arist. *Phys.* VI, 239b5-240a18; CAVEING, 1982; BARREAU, 1969, p. 267-284 et p. 389-430; 2007, p. 11-13.

C'est peut-être une des raisons qui explique le peu d'études consacrées jusqu'à maintenant à la question de la représentation du mouvement dans l'art antique⁴³, bien que ces dernières années aient connu un certain engouement de la part des historiens de l'art spécialisés dans cette période. Le compte rendu des actes du colloque de Passavant qui s'est tenu en décembre 2000 constitue une première approche. L'ouvrage, publié en 2003⁴⁴, rassemble une série d'articles qui traitent du problème du temps et de l'espace dans l'art antique (en particulier la sculpture). La question du mouvement y est abordée de manière indirecte dans des articles souvent consacrés à la représentabilité de l'événement dans l'imagerie antique et aux questions théoriques liées au temps et à l'espace dans l'art⁴⁵. Ces réflexions s'inscrivent dans la continuité d'un ensemble de publications américaines à propos de la narration, de l'expression de la temporalité et des relations entre le texte et l'image dans l'art antique⁴⁶. En 2007, la revue *Ktèma* publie un ensemble d'articles rédigés par les enseignants-chercheurs de l'Université de Strasbourg, et consacrés au mouvement. Tous les aspects y sont traités : philosophie, littérature, sculpture, peinture, iconographie, théorie de l'art⁴⁷. Le recueil constitue un des premiers ensembles de textes dont l'intérêt premier est le mouvement, sa conception intellectuelle et sa représentation dans les arts pour l'Antiquité, et développe habilement les acquis des actes du symposium de Passavant. Enfin, il ya quelques mois à peine, en juin 2013, une table ronde dirigée par Alain Schnapp a pris pour objet la représentation du

⁴³ Dès 1964, E.H. GOMBRICH consacra une série d'articles qui concernaient la représentation du mouvement mais sans relation avec une période historique précise : GOMBRICH, 1964; 1996 ; 1980, p. 237-273.

⁴⁴ *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst, Passavant-Symposion 8. bis 10. Dezember 2000*, Möhnese, 2003

⁴⁵ STRAWCZYNSKI, 2003, p. 29-45. Son travail est notamment centré sur l'évolution scénographique de l'aventure d'Ulysse chez Circée. La question du mouvement apparaît en filigrane surtout lorsque la question des chutes d'objets est abordée (notion d' « instantanés »); SCHNAPP, 2003, p. 47-57; WANNAGAT, 2003, p. 59-77, etc.

⁴⁶ Notamment : SNODGRASS, 1982; SMALL, 1999, p. 562-575; 2003.

⁴⁷ BARREAU, 2007, p. 7-30; HALM-TISSERANT, 2007, p. 85-102; BEYER, 2007, p. 31-40 ; QUEYREL, 2007, p. 115-122...

mouvement dans l'art grec, lors de la troisième édition du Festival de l'Histoire de l'Art⁴⁸.

Il n'en reste pas moins que le mouvement est avant tout, dès qu'on s'intéresse à la Grèce ancienne, une question philosophique, qui n'entretient que très peu de rapports avec le monde des arts et de la représentation. Les ouvrages consacrés à cette optique sont innombrables et ne peuvent ici faire l'objet d'un état de la question qui nous écarterait beaucoup trop de notre sujet à consonnance « pratique »⁴⁹. Nous pouvons néanmoins souligner que, de cette importante quantité d'études reliées au mouvement, au temps et à l'espace chez les penseurs anciens, en ressort l'idée que le mouvement, en particulier celui du corps humain, est lié à l'âme en tant que principe moteur et cela depuis l'époque archaïque, si l'on en croit les propos rapportés par Aristote au sujet de Thalès⁵⁰. Cette idée, primordiale pour notre étude, trouve sa meilleure expression dans la théorie platonicienne de l'âme : celle-ci est automotrice, immortelle, elle vit dans le corps qu'elle anime jusqu'à la mort physique de celui-ci⁵¹.

Mais jusqu'à quel point de telles idées développées à propos du mouvement et du rapport de l'âme au corps, par les divers courants philosophiques au cours des VI^e-IV^e siècles av. J.-C. furent-elles connues et partagées par les peintres, sculpteurs et potiers ? On sait qu'à la fin du V^e siècle av. J.-C., certaines conceptions philosophiques, en particulier celles qui concernaient l'âme et sa destinée, étaient suffisamment populaires pour être l'objet de moqueries dans les comédies, ou encore être mentionnées dans les tragédies de manière tout à fait allusive⁵². Mais de telles théories demeuraient l'exception et, bien que connues et comprises par un grand nombre, cela ne voulait pas dire qu'elles faisaient l'unanimité⁵³. De ce point de vue, peut-on affirmer que les potiers et peintres du Céramique aient, en toute connaissance

⁴⁸ « Le mouvement dans l'art grec : visions modernes et images antiques », sous la direction d'A. Schnapp, 2 juin 2013, Festival de l'Histoire de l'art, Fontainebleau.

⁴⁹ Nous citons ici les ouvrages et articles de référence : *The Oxford handbook of presocratic philosophy*, 2008; BARREAU, 2007, p. 7-30; BACKMAN, 2005, p. 241-261; AUSTIN, 1983, p. 151-168; BARNES, 1982; BARDSLEY, 1975; BLANCHE, 1982-1983, p. 11-23; 1965-1966, p. 1-8 ; *L'espace et le temps*, 1990 ; NIETO, 1998; SORABJI, 1988...

⁵⁰ Arist. *De An.* 405a19, 411a7.

⁵¹ Pl. *Char.* 156e; *Gor.* 465c-d; *Phd.* 80a-94b-e; *Phdr.* 46b; *Lg.* 896e-897a.; BRISSON, 1974; BURKERT, 1985, p. 421-425.

⁵² Par exemple : Ar. *Nub.*; *Ra.*; E. *Ba.*; *Al.*; *Med.* 829-832; 1218, etc.

⁵³ ROHDE, 1972, p. 254 sq.; MIKALSON, 2004, p. 54-55; BURKERT, 1985, p. 402-421.

de cause, employé, volontairement ou non, de semblables concepts dans leurs images ?

* *

Le V^e siècle av. J.-C. est, dans l'histoire de l'art antique, une période d'intense recherche à propos de la perspective, du rapport des corps à l'espace et de l'anatomie⁵⁴, et dans laquelle le mouvement semble trouver sa place. Mais retracer l'évolution des théories artistiques avant le IV^e siècle av. J.-C., est une entreprise délicate : l'ensemble des traités théoriques, dont l'existence nous est rapportée par les sources littéraires, sont aujourd'hui perdus corps et biens. Nous devons donc nous appuyer sur des témoignages indirects, souvent composés à l'époque romaine, qui reprennent parfois des écrits –aujourd'hui perdus– de l'époque hellénistique⁵⁵, ou décrivent, avec le regard et l'esprit de leur temps, des œuvres antérieures de plusieurs siècles⁵⁶. Les témoignages directs qui concernent les œuvres d'art sont peu nombreux et rarement plus anciens que le IV^e siècle av. J.-C. Il s'agit essentiellement de réflexions philosophiques sur les caractères moraux et le monde des apparences, d'écrits critiques à propos des arts plastiques en lien avec la personnalité des artistes de l'époque⁵⁷, de descriptions (parfois fictives) d'œuvres aujourd'hui perdues, et enfin de maigres apports épigraphiques. Pourtant, nous savons qu'il y eut des traités techniques sur l'architecture dès le VI^e siècle⁵⁸ et d'autres sur la sculpture dès la seconde moitié du V^e siècle comme en témoigne le célèbre *canon* de Polyclète⁵⁹. Pour ce qui est de la peinture, le plus ancien traité connu est daté du milieu du V^e siècle : il

⁵⁴ ROUVERET, 1989; MULLER-DUFEU, 2011, p. 49-54.

⁵⁵ Pour un aperçu chronologique des sources écrites sur la peinture : *Recueil Millet*.

⁵⁶ Voir par exemple la description de Pausanias du coffre de Kypsélos, encore visible au II^e siècle ap. J.-C. Pausanias décrit les scènes figurées sans toujours les comprendre : les commentaires interviennent lorsqu'il est sûr, grâce à une inscription ou ses connaissances, de ce qui est représenté. Sinon il se contente de décrire sommairement la scène. (Paus. V, 17, 5 sq.) Voir LACROIX, 1988 (2), p. 243-261, spécialement p. 244-249 sur le goût pour l'érudition mythologique et son emploi abusif dans l'interprétation chez les auteurs du II^e siècle ap. J.-C.

⁵⁷ Comme par exemple, Pli. *HN*. XXXV. Voir ROUVERET, 1989, p. 2.

⁵⁸ Notamment les traités des architectes Rhoecus (Heraeum de Samos) et Chrésiphron (Temple d'Artémis à Éphèse) cf. POLLITT, 1974, p. 10-11.

⁵⁹ Ce qui pourrait être une indication de l'existence de traités plus anciens (cf. POLLITT, 1974, p. 10 et p. 14-22). Sur la sculpture et les sources littéraires et épigraphiques : MULLER-DUFEU, 2002.

serait de la main d'Agatharcos et porterait sur l'étude de la perspective (*skénographia*)⁶⁰. De même, Diogène Laërce rapporte que Démocrite aurait écrit un traité sur la peinture et, d'après Vitruve, il aurait également produit des travaux sur la perspective⁶¹.

Certains ateliers, groupement de peintres-potiers, dont l'activité débute dans le dernier quart du VI^e siècle av. J.-C. semblent confirmer cette tendance : les expérimentations dans le rendu des anatomies et des expressions faciales du P. d'Andokidès, de Psiax ou encore de Paseas, au sein du Groupe des Pionniers (Euphronios, Smikros, le P. de Sosias, Euthymidès...), la maîtrise grandissante de l'anatomie humaine, du raccourci, des peintres de coupes de la première moitié du V^e s. av. J.-C., en particulier le groupe attaché au P. de Brygos (P. de la Docimasia, P. de Briséis notamment), Douris, Onésimos, sans parler du P. de Nikosthénès et du P. de Berlin pour les vases de taille plus importante (amphores, cratères), sont peut-être les plus représentatives de cette recherche constante d'expressivité⁶². Ils forment la base de notre recherche qui sera étendue, dans un souci de comparaison et de remise en contexte, aux productions des peintres de vases de l'époque classique tels que le P. de la Villa Giulia, le P. de Meidias ou le Groupe de Polygnotos⁶³.

Le répertoire des vases peints est immense : le nombre de vases visibles (et disponibles) dans les différentes bases de données électroniques dépasse les 100 000⁶⁴... L'exhaustivité n'est donc pas de mise. Dans le cadre de cette recherche sur l'expression du mouvement, la sélection des documents figurés est avant tout thématique : le mouvement des corps se rapporte souvent à des sujets picturaux qui illustrent des états émotionnels intenses ou liminaux. De ce fait, mon choix s'est porté sur trois thèmes majeurs : l'ivresse, la possession dionysiaque et l'inconscience (mort

⁶⁰ Vitruvius, VII, *praef.* 10 : « Et d'abord c'est Agatharcos qui, lorsqu'Eschyle faisait connaître la bonne tragédie, faisait les décorations pour le théâtre d'Athènes, et laissa le premier un travail sur cette matière » (= *RM* 187).

⁶¹ D.L. IX.7.48. Τεχνικὰ δὲ τὰδε...περὶ ζωγραφίης; Vitruvius, VII, *praef.* 10 : « À son exemple, Démocrite et Anaxagore écrivirent sur le même sujet; ils ont enseigné comment on pouvait, d'un point fixe, donné pour centre, si bien imiter la disposition naturelle des lignes qui sortent des yeux en s'élargissant, qu'on parvenait à faire illusion... ».

⁶² BOARDMAN, 2005; COOK, 2005, p. 155-192.

⁶³ BOARDMAN, 2001.

⁶⁴ Base de données du *CVA* : <http://www.cvaonline.org/cva/> et le *LIMC*.

et sommeil)⁶⁵. Mon corpus de vases sélectionnés s'élève à environ 300 pièces (dont 131 sont reproduites en annexe, auxquels s'ajoute une vingtaine de vases incorporés aux appendices), datés du dernier tiers du VI^e siècle av. J.-C. à la fin du V^e siècle av. J.-C. Dans certains cas, il fut nécessaire de sortir du cadre chronologique et technique (par exemple : le relief et la ronde-bosse) afin d'étoffer l'argumentation : c'est par exemple le cas pour l'expression de la possession dionysiaque ou encore les thèmes figuratifs qui se rapportent au sommeil.

L'étude des images nécessite une méthodologie particulière qui prend en compte divers facteurs liés au type de source sélectionnée : le vase peint⁶⁶. Les images étudiées ne sont pas indépendantes du support qu'elles décorent. Il faut sans cesse garder à l'esprit que nous parlons d'un objet qui remplissait une fonction précise. Tout comme le fait que le rôle attribué à l'image est déterminé culturellement. Bien sûr, décors et fonction ne sont pas toujours accordés, et ne sont pas les seuls facteurs à prendre en compte lors de l'analyse picturale. Mais fréquemment, le décor et le support forment un ensemble sinon totalement homogène, du moins parfaitement compréhensible : vases à boire, à mélanger et à servir le vin sont décorés d'images en lien avec le banquet, la consommation du vin et le monde dionysiaque ; les décors à signification eschatologiques sont plus souvent liés aux vases à destination funéraire et ainsi de suite⁶⁷. C'est justement cette homogénéité entre décors et fonction qui permet de distinguer les exceptions et d'interroger avec plus d'insistance l'image portée par le vase pour en percer le sens. Car s'il existe un domaine où les règles ne sont pas rigides, c'est bien celui de l'analyse des images peintes sur les vases : chaque image produite, même s'il existe des similitudes de style entre plusieurs types de décors ou encore des « traditions d'atelier » (comme le choix de décorer une seule forme de vase ou de n'utiliser qu'une seule technique décorative)⁶⁸, est unique et doit avant tout être analysée pour elle-même avant d'être replacée dans son contexte de création et incorporée à une série. Ce sont les petits détails qui, dans le cas de l'analyse iconographique, font toute la différence car si ceux-ci, d'un point de vue

⁶⁵ Un quatrième thème devait à l'origine être traité dans le corps du texte : la violence (peur, rage meurtrière, folie). Faute de temps, il est reporté en appendice : voir App. I.

⁶⁶ Pour un bon état de la question à propos de l'étude des vases peints : OAKLEY, 2009, p. 599-627 ; SCHNAPP, 1985, p. 69-75. Pour une approche plus générale : STANDSBURY- O'DONNELL, 2011, part. p. 16-19 (et développé dans les chapitres suivants).

⁶⁷ OAKLEY, 2004; BÉRARD et al, 1989; LISSARRAGUE, 1987.

⁶⁸ BOARDMAN, 2003, p. 52-53; 2005, p. 56-57 et sq.

moderne, semblent innocents, ils ne l'étaient pas pour le spectateur ancien : selon le thème illustré, la présence ou non d'un détail iconographique peut complètement changer la signification de l'image⁶⁹. Dans cette analyse, ce sont avant tout les postures et les gestes des personnages qui retiendront l'attention. Ces gestes et/ou attitudes particulières, mis en relation avec le thème de l'image (banquet, ferveur dionysiaque, mort ou encore sommeil), sont le moyen d'interpréter la scène à un autre niveau, que l'on peut nommer iconologique : que nous disent les mouvements des personnages une fois replacés dans leur contexte ?

Cette remise en contexte est primordiale car elle est créatrice de sens. Il s'agira de confronter l'image aux autres sources disponibles pour la même période, en particulier les textes (littérature, épigraphie) qui traitent d'un sujet similaire à celui de l'image. Bien entendu, le décor figuré n'est jamais l'illustration d'un texte en particulier, il a sa vie propre⁷⁰, et sa relation avec le texte tient bien plus de la réciprocité que de l'illustration littérale, se nourrissant l'un et l'autre d'une tradition orale commune. L'image n'illustre pas des histoires des textes, surtout lorsqu'il est question d'imaginaire : l'image comme le texte illustre des histoires⁷¹. D'ailleurs l'image peut parfois se révéler plus fiable à propos de certains concepts, puisque celle-ci n'est pas passée par la même déformation intellectuelle que demande l'exercice littéraire, poétique ou philosophique qui véhicule parfois des notions complexes seulement accessibles à un groupe restreint de personnes très éduquées. Ainsi, les sources écrites apparaissent-elles comme un support ou une aide à la lecture des images, car elles permettent de dégager des tendances générales, des points communs ou des divergences, à propos de la mentalité grecque ancienne⁷². Une étape méthodologie se révèle également utile : la mise en série formelle où chaque attitude, mouvement est inséré dans un ensemble d'images, sans tenir compte du cadre chronologique. Cette approche, héritée de la méthode d'A. Warburg mise au point pour sa bibliothèque d'images, met en pratique le concept de *Nachleben* (survivance) des modèles expressifs. Cela fut particulièrement utile dans le cas de l'expression de la possession dionysiaque : certains traits particuliers comme l'ouverture de la bouche, la cambrure, la révulsion des yeux, le rejet de la tête en arrière, sont présents

⁶⁹ SOURVINOU-INWOOD, 1991, p. 13.

dans des œuvres récentes qui exploitent la tension des corps pour exprimer la violence des sentiments qui animent les personnages⁷³.

* * *

Cela nous amène à l'objet même de cette recherche : le rapport entre les mouvements du corps et l'expression des émotions. Une première lecture des images placée sous le vocable « mouvement » a permis de mettre en évidence une tendance : l'agitation corporelle est avant tout liée à des situations extrêmes où les personnages sont en proie à des sentiments ou des états d'esprits hors-normes. Le mouvement est donc lié à l'altérité et à la liminalité : que ce soit l'ivresse, la possession divine ou encore l'imminence de la mort, c'est dans l'action et la gestuelle corporelle que cela s'exprime. Mais c'est aussi dans l'immobilité, la négation du mouvement, que se révèlent les qualités motrices de l'âme qui, privée de ses attaches corporelles, se meut librement sous la forme d'homoncles ailés, ou dont le mouvement est indiqué par la présence de créatures ailés, sirènes ou oiseaux.

Après un court chapitre qui présente les théories à propos du mouvement et de sa représentation dans les arts de l'antiquité (chapitre I), trois grands thèmes, dans lesquels l'expérience de l'altérité semble illustrée, seront traités dans les chapitres suivants. Tout d'abord l'ivresse, puis l'inspiration musicale et poétique (chapitre II), deux thèmes liés par la pratique sociale du symposion. C'est au banquet que l'on expérimente l'ivresse à divers niveaux, mais c'est aussi durant ce moment privilégié que sont récitées les créations poétiques nouvelles ou anciennes, que l'on s'adonne à l'écoute de la musique et à l'improvisation chantée⁷⁴. La musique émeut, touche l'âme et provoque une irrésistible envie de danser... Quel sens donner aux gestes des

⁷⁰ BÉRARD, 1983, p. 5-37.

⁷¹ SMALL, 2003, p. 6, p. 8-36; SNODGRASS, 1998, p. 150.

⁷² Sur les implications méthodologiques qui concernent la lecture et l'interprétation des documents anciens : SOURVINOU-INWOOD, 1991, p. 3-23, repris à propos des textes dans "Reading" *Greek death*, 1996, p. 3-9.

⁷³ A. RODIN. *Fugit Amor*. Marbre. H. 51 cm x L. 72 cm x P. 38 cm. Musée A. Rodin S.1154. Vers 1885. L'expressionnisme allemand exploite également ces poses paroxystiques : par exemple Edvard Munch, *Madonne*, 1894 ; Emil Nolde, *Nature morte avec danseuses*. Huile sur toile. 1914. Voir aussi chez les peintres symbolistes : Gustave Moreau, *Jupiter et Sémélé*, 1895 (Musée G. Moreau).

⁷⁴ LISSARRAGUE, 1987.

banqueteurs sous l'emprise de la musique et/ou les effets de l'intoxication éthylique ? Dans le même ordre d'idée il s'agira de traiter de la possession dionysiaque (chapitre III) : quelle signification donner aux mouvements frénétiques des ménades ? Est-ce en lien avec l'agitation de leur âme, investie par Dionysos⁷⁵ ? Enfin, un dernier chapitre (IV) consacré aux représentations de la mort imminente, en particulier aux images qui illustrent la séparation du corps et de l'âme, et aux figurations du sommeil, montre à quel point le concept d'âme, en tant que principe doté d'une certaine mobilité, lié au corps durant une période, est primordial dans l'expression et la conception des mouvements et des attitudes corporelles.

⁷⁵E. *Ba.* 299 ; 1125 : « il pénètre dans le corps »; « possédé par Bacchos » et S. *Ant.* 964 : « femmes pleines du dieu ».

Chapitre I.

Le mouvement vecteur des émotions.

Le long détour introductif par les écrits théoriques relatifs à l'art qui furent produits dès le Quattrocento a permis de dresser un état de la question complet à propos de la représentation du mouvement dans l'art, du sens qu'on lui a donné et qu'on lui donne encore et surtout sur les méthodes d'interprétations qui lui sont attachées. D'autant plus qu'il s'avère que les écrits sur l'art produits entre les premières décennies du XV^e siècle et l'époque actuelle, bien qu'ils soient le résultat d'une réflexion originale, sont en partie redevables aux penseurs et compilateurs antiques qui, à l'exemple de Platon, Aristote, Pausanias ou encore Pliny l'Ancien, ont transmis les idées en cours pour leur période -mais aussi celles plus anciennes- au sujet de l'art, des attentes esthétiques qui étaient les leurs et, dans le cas qui nous intéresse, les idées et les concepts qui étaient attachés à la représentation du mouvement.

Les sources qui traitent du mouvement et de sa représentation dans l'art antique et en particulier pour la période qui nous concerne, soit entre la fin du VI^e siècle et le milieu du IV^e siècle av. J.-C., sont restreintes : ce genre de questionnement ne semblait pas faire partie des préoccupations esthétiques principales de l'époque¹. Quelques témoignages cependant, en provenance de sources très diverses, pas toujours en lien avec la production artistique de l'époque, apportent de précieux renseignements que développait le monde grec dès le IV^e siècle av. J.-C. et sur le sens donné aux mouvements dans les œuvres d'art. Il s'agit surtout d'un extrait des *Mémoires* de Xénophon² mais aussi de remarques de Platon à propos de l'art de son temps et de l'*Histoire Naturelle* de Pliny l'Ancien³. Ces différents textes permettent de dresser un tableau assez succinct, mais plutôt fidèle, de ce que le mouvement signifiait pour un Grec de l'antiquité face à une peinture ou une sculpture. Car une

¹Voir : Introduction , p. 8 sq.

² X. *Mém.* III, 10.

³ ROUVERET, 1989, p. 2; Pli. *HN.* XXXV.

chose semble évidente : pour un Grec, ce n'est pas uniquement du corps en action qu'il s'agit, mais de toutes les parties, visibles et invisibles, de ce corps, autrement dit, les actions et les sentiments, le corps et l'âme.

I. L'expression des « caractères » : théorie et représentation.

Les idées développées dès la fin de l'époque classique à propos des arts, en particulier chez Aristote, ne concernent pas seulement les arts figurés mais comprennent aussi la tragédie, la rhétorique et la poésie, puisque chacune de ces disciplines passe par l'imitation de la Nature. Ces idées, qui traitent du rôle des personnages en action au sein d'une œuvre imitative (plus précisément la tragédie, bien que la peinture remplisse pour Aristote le même rôle⁴), sont clairement énoncées au livre VI de la *Poétique* :

« Aussi ce n'est pas dans le but d'imiter les mœurs que (les poètes tragiques) agissent, mais ils montrent implicitement les mœurs de leurs personnages au moyen des actions; de sorte que ce sont les faits et la fable (μῦθος) qui constituent la fin de la tragédie; or la fin est tout ce qu'il y a de plus important »⁵

Et un peu plus loin :

« L'imitation est celle des actions et à cause de cette action, surtout l'imitation de ceux qui agissent »⁶.

L'idée d'exprimer les « mœurs » des personnages par les actions du corps n'est pas une nouveauté aristotélicienne, bien que le Stagirite étende la théorie de l'imitation à la tragédie, celle-ci apparaît déjà dans l'entretien entre Socrate et le peintre Parrhasios, puis le sculpteur Cliton, rapporté au chapitre 10 du livre III des *Mémorables* de Xénophon⁷, dans lequel les mouvements, les gestes et attitudes du corps sont une manière pour le peintre d'exprimer les « caractères de l'âme ».

Le passage des *Mémorables* doit retenir notre attention car il s'agit de l'un des rares et des plus anciens témoignages dans lequel il est fait explicitement référence à la représentation des mouvements et à leur rôle au sein d'une œuvre peinte ou sculptée. Le texte se place dans un contexte assez précis du point de vue des arts : à ce

⁴ Arist. *Po.*I, 1447a15-20. «En effet, de même que certains imitent beaucoup de choses avec des couleurs et des gestes ». (ROUVERET, 1989, p. 131)

⁵ Arist. *Po.* VI, 12

⁶ Arist. *Po.* VI, 18 : ἔστιν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων.

⁷ BRANCACCI, 1995, p. 105-127; PREISSHOFEN, 1974, p. 21-40; ROUVERET, 1989, p. 133-135.

moment l'art grec continue sa mutation amorcée, d'après Pline, par Apollodore, dans l'expérimentation de la suggestion des volumes en peinture, notamment par les jeux d'ombres et de lumière (*skiagraphia*)⁸. Il en va de même pour la sculpture qui acquiert peu à peu de nouvelles proportions plus « vraies », qui dépassent la réalité mathématique et reposent aussi sur l'apparence⁹. Les dialogues reflètent bien ces nouvelles tendances et le besoin de les théoriser, sans toutefois condamner le caractère illusoire des œuvres peintes ou sculptées, comme peut le faire Platon, partisan d'un art « vrai » fondé sur une réalité mathématique et géométrique¹⁰. Il ne s'agira pas ici de traiter des aspects philosophiques des dialogues en détail, mais de montrer que certaines des idées véhiculées à propos de la peinture et de la sculpture ne sont pas nouvelles et s'inscrivent dans une « tradition ». La nouveauté réside essentiellement dans la « prise de conscience » des artistes sur le but de leur art.

Représenter l'invisible : les dialogues des Mémorables.

Dans le livre III, chapitre 10 des *Mémorables*, Xénophon rassemble trois entretiens de Socrate avec trois « professionnels »¹¹, soit un peintre (ζωγράφος), un statuaire (ἀνδριαντοποιός) et un fabricant de cuirasses (θωρακοποιός), chacun interrogé à propos de l'objet et du but de son « art ». L'intérêt de Socrate dans ces dialogues n'est pas d'ordre technique : les remarques sur le sujet ne sont d'ailleurs que très générales.

Le texte des *Mémorables* est plutôt homogène et constitue la première formulation connue d'une théorie antique sur les arts, notamment les deux premiers dialogues à propos de la peinture et de la sculpture, dont le but premier serait la

⁸ Voir introduction, p. 18-19; ROUVERET, 1989, p. 21 et 39-49. Au IV^e siècle il existe quatre manières d'interpréter le terme *skiagraphia* (à partir des textes de Platon et d'Aristote) : en premier lieu il peut s'agir du dessin en perspective (c'est comme cela qu'A. Reinach le comprend dans son commentaire de Pl. XXXV, 60. REINACH, 1921, p. 184). L'autre interprétation possible est la technique du modelé grâce aux ombres et lumières, ou encore l'usage de la couleur par petites touches juxtaposées et enfin la « peinture en trompe l'œil » utilisée pour les décors de théâtre (ROUVERET, 1989, p. 25).

⁹ POLLITT, 1974, p. 41 sq.; ROLLEY, 1999, p. 149 et p. 211-221; BOARDMAN, 1995.

¹⁰ PLATON, *Critias* 107c-d; *Sophiste* 235 d-e (ROUVERET, 1989, p. 26-31).

¹¹ “[...]ceux qui possèdent les arts et qui vivent de leur travail” (τῶν τὰς τέχνας ἔχόντων καὶ ἐργασίας ἔνεκα χρωμένων αὐταῖς) XÉN. *Mém.* III, 10, 1.

représentation de la « manière d'être de l'âme » (τῆς ψυχῆς ἦθος)¹². La notion d'ἦθος est d'une grande importance ici car elle désigne avec précision le « caractère moral » d'une personne, en particulier depuis Hésiode¹³. Il faut donc dans ces dialogues, précisément comprendre l'*ethos* comme le principe qui motive les actions : pour le dire autrement, les sentiments éprouvés -et les actions qui en découlent- dépendent étroitement de la personnalité, du « caractère moral » de la personne. Le troisième dialogue (qui ne sera pas étudié plus en détail car peu en rapport avec le sujet traité), avec l'armurier Pistias, concerne plus spécifiquement la notion de « bien fait » ou « bien formé » (εὐρυθμία)¹⁴, et touche plutôt à « l'artisanat », dans le sens où il n'y a pas création d'image mais facture d'un objet¹⁵. Dans l'esprit de Xénophon (élève de Socrate et contemporain de Platon), le peintre et le sculpteur, en tant que travailleurs manuels, sont des artisans¹⁶. Comme il a été démontré récemment, dès le milieu du V^e siècle av. J.-C. (et plus encore à l'époque de Xénophon et de Platon), les artistes et les artisans ont tendance à se distinguer l'un de l'autre. L'artiste possède un statut reconnu au sein de la communauté, déjà parce qu'il gagne plus d'argent qu'un simple travailleur manuel car bénéficiaire d'une renommée géographique qui lui permet d'honorer des commandes privées comme publiques mais aussi parce que son travail est un produit d'ordre intellectuel, d'une réflexion élaborée¹⁷.

¹² *Mém.* III, 10, 3; BRANCACCI, 1995, p. 112.

¹³ *DELG* sv. ἦθος, p. 407 « manière d'être habituelle, coutume, caractère », « notion de comportement et de caractère »; *LSJ*, sv. ἦθος II.2. « disposition, caractère », « caractère moral, personnalité » et II. 2.c, « peinture des caractères ».

¹⁴ Un objet bien fait est un objet bien proportionné et dans le cas d'une armure, confortable car ajustée parfaitement au corps de celui qui la porte (*Mem.* III, 10, 9-15). Sur le terme εὐρυθμία voir POLLITT, 1974, p. 174-181.

¹⁵ Τέχνη désigne à la fois l'art, l'artifice et la ruse. De même, en parlant de peinture, τέχνη et γραφική ont la même valeur (*DELG*, p. 235-236 et 1112); SCHAERER, 1930, p. 1-3 ; MULLER-DUFEU, 2011 : montre qu'au courant du V^e siècle av. J.-C., le statut de l'artisan change et qu'une véritable distinction entre l'artisan (βάνουσος) et l'artiste (ζωγράφος, ἀνδριαντοποιός) s'opère. L'artiste semble jouir d'un statut supérieur, produisant des œuvres par lui-même et sur commande et bénéficiant d'une notoriété qui l'amène à voyager et à se faire payer (très cher parfois) pour ses services (en part. p. 93-147).

¹⁶ Chacun produit un objet inanimé qui prend vie grâce à leur art, et notamment grâce aux capacités créatrices de la main. L'habileté manuelle est la caractéristique première de l'artiste-artisan en Grèce, habileté qui permet de créer des objets « vivants » à l'exemple des statues réalisées par Dédale, l'artisan mythique (FRONTISI-DUCROUX, 1975, p. 73-77 et p. 89-100).

¹⁷ La dépréciation du statut des « créateurs d'images » est surtout une position intellectuelle, celle d'une élite, notamment représentée par Platon. Un certain nombre d'études modernes ont eu tendance à amplifier ce point de vue, en ne prenant pas le recul nécessaire vis-à-vis des écrits de Platon et de ses successeurs (MULLER-DUFEU, 2011, p. 31-46). C'est entre le VI^e et le V^e siècle que l'on peut situer

I. Ἀλλὰ μὴν καὶ εἴ ποτε τῶν τὰς τέχνας ἐχόντων καὶ ἐργασίας ἔνεκα χρωμένων αὐταῖς διαλέγοιτό τι, καὶ τούτοις ὠφέλιμος ἦν. Εἰσελθὼν μὲν γὰρ ποτε πρὸς Παρράσιον τὸν ζωγράφον καὶ διαλεγόμενος αὐτῷ, « Ἄρα, ἔφη ὁ Παρράσιε, γραφικὴ ἐστὶν εἰκασία τῶν ὁρωμένων; Τὰ γοῦν κοῖλα καὶ τὰ ὑψηλὰ καὶ τὰ σκοτεινὰ καὶ τὰ φωτεινὰ καὶ τὰ σκληρὰ καὶ τὰ μαλακὰ καὶ τὰ τραχέα καὶ τὰ λεῖα καὶ τὰ νέα καὶ τὰ παλαιὰ σώματα διὰ τῶν χρωμάτων ἀπεικάζοντες ἐκμιμῆσθε. — Ἀληθῆ λέγεις, ἔφη. 2. — Καὶ μὴν τὰ γε καλὰ εἶδη ἀφομοιοῦντες, ἐπειδὴ οὐ ράδιον ἐνὶ ἀνθρώπῳ περιτυχεῖν ἄμεμπτα πάντα ἔχοντι, ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα οὕτως ὅλα τὰ σώματα καλὰ ποιεῖτε φαίνεσθαι. 3. — Ποιοῦμεν γάρ, ἔφη, οὕτως. — Τί γάρ; ἔφη, τὸ πιθανώτατον καὶ ἡδιστον καὶ φιλικώτατον καὶ ποθεινότατον καὶ ἐρασμιώτατον ἀπομιμῆσθε τῆς ψυχῆς ἦθος; Ἦ οὐδὲ μιμητὸν ἐστὶ τοῦτο; — Πῶς γάρ ἄν, ἔφη, μιμητὸν εἶη, ὃ Σώκρατες, ὃ μήτε συμμετρίαν μήτε χρῶμα μήτε ὧν σὺ εἶπας ἄρτι μηδὲν ἔχει μηδὲ ὅλως ὁρατὸν ἐστίν; 4. — Ἄρ' οὖν, ἔφη, γίνεταί ἐν ἀνθρώπῳ τό τε φιλοφρόνως καὶ τὸ ἐχθρῶς βλέπειν πρὸς τινας; — Ἐμοιγε δοκεῖ, ἔφη. Οὐκοῦν τοῦτό γε μιμητὸν ἐν τοῖς ὄμμασι; Καὶ μάλα, ἔφη. — Ἐπὶ δὲ τοῖς τῶν φίλων ἀγαθοῖς καὶ τοῖς κακοῖς ὁμοίως σοὶ δοκοῦσιν ἔχειν τὰ πρόσωπα οἷ τε φροντίζοντες καὶ οἱ μή; — Μὰ Δί' οὐ δῆτα, ἔφη· ἐπὶ μὲν γὰρ τοῖς ἀγαθοῖς φαιδροί, ἐπὶ δὲ τοῖς κακοῖς σκυθρωποὶ γίνονται. — Οὐκοῦν, ἔφη, καὶ ταῦτα δυνατὸν ἀπεικάζειν; Καὶ μάλα, ἔφη. 5. — Ἀλλὰ μὴν καὶ τὸ μεγαλοπρεπές τε καὶ ἐλευθέριον καὶ τὸ ταπεινόν τε καὶ ἀνελεύθερον καὶ τὸ σωφρονικόν τε καὶ φρόνιμον καὶ τὸ ὑβριστικόν τε καὶ ἀπειρόκαλον καὶ διὰ τοῦ προσώπου καὶ διὰ τῶν σχημάτων καὶ ἐστῶτων καὶ κινουμένων ἀνθρώπων διαφαίνει. — Ἀληθῆ λέγεις, ἔφη. Οὐκοῦν καὶ ταῦτα μιμητά; Καὶ μάλα, ἔφη. — Πότερον οὖν, ἔφη, νομίζεις ἡδίων ὄραν τοὺς ἀνθρώπους δι' ὧν τὰ καλὰ τε κάγαθὰ καὶ ἀγαπητὰ ἤδη φαίνεται ἢ δι' ὧν τὰ αἰσχρὰ τε καὶ πονηρὰ καὶ μισητά; — Πολὺ νῆ Δί', ἔφη, διαφέρει, ὃ Σώκρατες.

« I. Il lui arrivait parfois de converser avec les artistes qui vivent de leur profession et il leur était utile comme aux autres. C'est ainsi qu'étant entré un jour chez le peintre Parrhasios, il eut avec lui cet entretien : « Dis-moi, Parrhasios, la peinture n'est-elle pas la représentation des objets visibles ? En tout cas vous imitez et reproduisez au moyen des couleurs les creux et les reliefs, l'ombre et la lumière, la dureté et la mollesse, la rudesse et le poli, la jeunesse et la vieillesse.— C'est vrai, dit-il. 2. — Et quand vous représentez des modèles de beauté, comme il n'est pas facile de trouver un homme de tout point irréprochable, vous prenez plusieurs modèles et combinant ce que chacun a de mieux, vous nous faites voir des corps où tout est beau. 3. — C'est en effet ainsi que nous procédons, dit Parrhasios. — Mais quoi ! Repris Socrate, ce qu'il y a de plus captivant, de plus agréable, de plus amical, de plus désirable, de plus aimable, le caractère de l'âme, le reproduisez-vous, ou est-ce inimitable ? — Le moyen, Socrate, répondit-il, d'imiter ce qui n'a ni proportions ni couleur, ni aucune des qualités dont tu parlais tout à l'heure, et qui n'est même pas visible du tout? 4. — Mais, reprit Socrate, n'arrive-t-il pas qu'un homme en regarde d'autres avec sympathie ou avec haine ? — Il me le semble, dit-il. — Eh bien, ne peut-on reproduire ce sentiment dans les yeux ? — On le peut certainement, dit-il. — Et s'il arrive du bonheur ou du malheur à un ami, trouves-tu le même visage à ceux qui s'y intéressent et à ceux qui ne s'y intéressent pas ? — Non certes, par Zeus, dit-il; car le bonheur de nos amis fait briller de joie nos visages et leur malheur les assombrit. — Alors, reprit Socrate, on peut aussi représenter ces airs-là? — Certainement, dit-il. 5. — On peut dire aussi que la grandeur et la dignité, l'humilité et la bassesse, la modération et l'intelligence, la brutalité et la grossièreté transparaissent sur le visage et dans les gestes des gens immobiles ou en mouvement ? — C'est vrai, dit-il. — On peut donc les imiter aussi ? — Assurément, dit-il. — Et qui crois-tu, demanda Socrate, qu'on aime le mieux voir, les hommes dont les traits reflètent un caractère beau, honnête, aimable, ou ceux chez qui l'on voit des inclinaisons honteuses, perverses et haïssables ? — Par Zeus, dit-il, la différence est grande Socrate.»¹⁸

une nouvelle conception de l'image, autant chez les poètes que chez les peintres ou sculpteurs, ceux-ci prenant peu à peu conscience du caractère artificiel des images qu'ils produisent (cf. ROUVERET, 1989, p. 144-149). Ainsi une réflexion sur l'art se développe, notamment à propos de la « forme comme problème » (spécificité des périodes hellénistiques et romaines).

¹⁸ Xénophon, *Œuvres complètes*, T.III, Trad. P. Chambry, Paris, 1967, p. 370-371.

Dans ce premier dialogue la peinture est définie selon trois étapes ou degrés, nommés « montée du visible vers l'invisible » par A. Rouveret¹⁹. La peinture est donc, avant tout, la « reproduction des choses que l'on voit » (γραφική ἐστὶν εἰκασία τῶν ὁρωμένων)²⁰ par le moyen des couleurs (qui permettent le rendu des textures, ombres, lumières, modelés, etc). Elle a pour objet les corps²¹ et doit donc s'attacher à en représenter la forme extérieure, et plus particulièrement de « belles formes » (καλὰ εἶδη)²², celles de l'homme avant tout, ce qui est difficile car aucun être humain ne possède des formes parfaites : il faut donc recourir à plusieurs modèles afin de révéler la forme idéale du corps humain, son essence.

Cela permet de revenir sur le sens premier de ζωγράφος, « celui qui peint d'après la vie ou d'après la nature », autrement dit d'après des modèles vivants²³, terme qui prend tout son sens mis en rapport avec l'anecdote rapportée par Cicéron à propos du célèbre tableau *Hélène à sa toilette*, pour lequel Zeuxis aurait fait appel aux plus belles jeunes filles de Croton afin de réaliser un personnage d'une beauté parfaite²⁴. De même, il est fait allusion à une pratique similaire dans les *Mémorables* à propos de la courtisane Théodote, femme d'une telle beauté, que les peintres la prenaient régulièrement comme modèle²⁵. Il apparaît que peindre d'après nature, dans un souci d'idéalisation des formes humaines, soit un procédé plus que courant à la fin du V^e siècle av. J.-C²⁶ et renseigne sur l'activité du peintre, qui réside avant tout dans la reproduction de la vie et du vivant.

Cette vocation de l'artiste à représenter le vivant est ancienne et déjà très présente chez Homère dans les quelques descriptions d'objets d'art (réel ou

¹⁹ ROUVERET, 1989, p. 14-15 et p. 133;

²⁰ *Mém.*, III, 10, 1.

²¹ BRANCACCI, 1995, p. 113 ; PREISSHOFEN, s.d., p. 30-32. L'idée que la peinture (et l'art en général) à pour objet les corps et en particulier le corps humain, est aussi très présente chez les théoriciens de la Renaissance (et jusqu'au milieu du XIX^e siècle), largement influencés par leurs lectures des traités de rhétoriques (comme Quintilien et Cicéron), la *Poétique* d'Aristote et les critiques d'art des époques hellénistiques et romaines (KOCH, 1999-2000, p. 513-514).

²² *Mém.*, III, 10, 2.

²³ DELG sv. ζῶω, p. 402-403 et γράφω, p. 235-236; LSJ sv. ζωγράφος. Ce n'est d'ailleurs qu'à partir de la période hellénistique que le mot désigne de manière générale le peintre, cf. Luc. *Hérod.* 4; *Ep.* 41

²⁴ Cic. *De Invent.* II, 1-3 (= RM 214).

²⁵ X. *Mém.* III, 11

²⁶ X. *Symp.* IV, 21 ; BRANCACCI, 1995, p. 113 ; PREISSHOFEN, s.d., p. 27 et 37.

fantastiques) sur lesquels des scènes figuratives et/ou narratives sont représentées, comme par exemple le bouclier d'Achille (*Il.* XVIII), la broche d'Ulysse (*Od.* XIX, 228), les armes d'Agamemnon (*Il.* XI, 24-40), l'égide d'Athéna (*Il.* V, 735) ou encore la coupe de Nestor (*Il.* XI, 628)²⁷. Dès l'époque archaïque, l'artiste est convaincu que les images qu'il crée, que ce soit par la voie poétique ou picturale, sont pleines d'une certaine vie. Ainsi, le créateur d'images est-il avant tout défini par son affinité avec le vivant et sa capacité à créer un « monde réel », mouvant. Cette idée est peu à peu assimilée à celle de *mimèsis* au cours du V^e siècle et répond à cette même volonté de faire sentir la réalité visible et vivante²⁸. Le texte de Xénophon utilise d'ailleurs un vocabulaire de la représentation visuelle très riche et en particulier celui qui a trait à l'imitation²⁹. À noter les verbes : ἀπεικάζειν³⁰ ; ἀφομοίουν³¹ ; ἐκμιμέομαι et ἀπομιμέομαι³², pour lesquels on trouve un emploi similaire chez Platon dans le *Cratyle*³³ et qui viennent renforcer cette première définition de la peinture.

Le troisième point soulevé dans cette définition de la peinture concerne l'expression des « caractères de l'âme », de la nature profonde des personnes : est-ce imitable ? La réponse de Parrhasios est catégorique : c'est chose impossible car l'âme ne possède ni proportions (συμμετρίαν) ni couleurs (χρῶμα)³⁴, elle est donc invisible. Comment rendre alors visible l'invisible ? La réponse de Socrate apparaît ici comme une première formulation d'une théorie de l'*ethos*, élaborée selon trois critères³⁵. Tout d'abord, ce sont les regards qui expriment les sentiments (haine, affection, etc) : c'est donc dans, ou par, les yeux (ἐν τοῖς ὄμμασιν³⁶) que le peintre exprimera les affections

²⁷ FRONTISI-DUCROUX, 2002, 115 n°2, p. 470-471.

²⁸ WEBSTER, 1939, p. 169-175; FRONTISI-DUCROUX, 2002, p. 464-474; c'est Platon qui fait de la *mimèsis* un concept philosophique, voir HALLIWELL, 2000, p. 99-116; HALLIWELL, 2002.

²⁹ HALLIWELL, 2000, p. 100-101.

³⁰ Dérivé de εἰκάζω et d' εἰκάζω : « représenter par une image, déduire d'une comparaison, conjecturer » avec le préverbe ἀπ- : « représenter-comparer », cf. DELG, p. 354.

³¹ Dérivé de ὅμοσ « un, le même, commun, uni » et de l'adjectif dérivé ὅμοιος « semblable, égal, équivalent », ainsi ἀφομοίουν prend le sens de « faire à l'imitation de, reproduire, copier » (DELG, p. 799-800).

³² De μιμός « imitateur, imitation » (cf. A. fr. 71) qui donne μιμέομαι « imiter, reproduire, représenter » en parlant d'œuvres d'arts employé avec les préverbes ἀπο- et ἐκ- (DELG, p. 703-704).

³³ Pl. *Cra.* 424b et d. (ἀπομιμέσθαι et ἀφομοίουν)

³⁴ *Mém.* III, 10.3.

³⁵ BRANCACCI, 1995, p. 115-116.

³⁶ *Mém.* III, 10.4

de l'âme. Ceux-ci sont d'ailleurs considérés par les Anciens comme la plus belle partie du corps humain et doivent par conséquent être parés des plus belles couleurs³⁷. De même, les yeux sont considérés comme des « organes utiles à toutes les prévisions de l'âme »³⁸, miroirs qui permettent d'acquérir une meilleure connaissance de soi-même³⁹. Il n'est donc pas étonnant que le Socrate de Xénophon les place en tête dans les moyens dont dispose le peintre pour exprimer les différentes dispositions de l'âme. Dans un second temps, c'est la physionomie ou l'expression du visage (διὰ τοῦ προσώπου⁴⁰), qui renseigne sur l'état d'âme de la personne. Cette idée d'un langage des visages et du regard qui fonctionne sans l'aide du langage parlé est courante dans la pensée antique où le visage est envisagé comme un lieu d'émission de signes⁴¹. C'est ce que nous apprend, par exemple, un passage de l'*Hippolyte* d'Euripide, dans lequel le chœur interroge la vieille nourrice à propos du mal dont souffre Phèdre : c'est son visage qui révèle, dit-elle, bien mieux que les paroles, la détresse et la souffrance de l'héroïne⁴².

Dans un troisième temps, associée à la physionomie, c'est l'attitude entière du corps, immobile ou en mouvement⁴³, qui a la capacité de faire voir la « manière d'être de l'âme ». Les mouvements du corps semblent appartenir aux moyens représentatifs dont dispose le peintre pour figurer les « caractères de l'âme ». Il faut souligner dans ce texte l'importance du terme διαφαίνειν utilisé au sens intransitif « se montrer à travers »⁴⁴ et qui montre les liens entre les signes corporels extérieurs, rendus grâce au πρόσωπον et aux σχήματα, et les signes intérieurs (ἦθη)⁴⁵.

Pour ce qui est de la représentation figurative des « caractères de l'âme », le terme le plus important est certainement σχῆμα, employé ici au pluriel, et qui de manière générale se réfère à la position, l'attitude ou la forme d'un corps à tel ou tel

³⁷ Pl. *R.* IV, 420c-d ; *Alc. I.*, 133a.

³⁸ Pl. *Ti.* 45a-b (trad. E. Chambry)

³⁹ Pl. *Alc. I.*, 133a ; *R.* VI, 507c ; *Phdr.* 250d-251b.

⁴⁰ *Mém.* III, 10.5

⁴¹ FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 23.

⁴² E. *Hipp.* 272-284, spécialement 280 ; également *Il.* XV, 101 : à propos d'Héra menacée par Zeus « elle rit des lèvres, mais son front au-dessus de ses beaux sourcils, n'est pas joyeux ».

⁴³ *Mém.* III, 10, 5.5-6 : διὰ τῶν σχημάτων καὶ ἐστῶτων καὶ κινουμένων ἀνθρώπων διαφαίνει.

⁴⁴ *DELG*, p. 1170

⁴⁵ Sur cette analogie : Arist. *Sens.* 437a ; 437b, 5-7 ; 440a7-8 (cf. HALLIWELL, 2000, p. 101) ; à propos du lien entre couleurs et mouvement : Arist. *De An.* 419a1 (cf. ROUVERET, 2007, p. 74-75).

moment⁴⁶. Dans ce passage des *Mémorables*, il prend une signification plus particulière et semble désigner plus spécifiquement l'aspect pris par le corps humain à une phase donnée du mouvement. Une des premières mentions de σχῆμα se trouve chez Hérodote, sous la forme du dérivé σχημάτιον, et sert à désigner les figures de la danse et donc une série de mouvements ou d'attitudes⁴⁷. Il en va de même chez Euripide où σχῆμα est employé soit pour désigner des mouvements tels que les sauts ou les gambades⁴⁸, soit les brusques changements d'humeur d'Oreste⁴⁹. Σχῆμα permet de désigner la manière dont on se tient à tel ou tel moment, c'est-à-dire un état transitoire et non durable. Platon emploie d'ailleurs σχῆμα dans un sens très proche dans le *Cratyle*, lorsqu'il est question d'imiter un cheval à la course⁵⁰. À l'époque de Xénophon, le mot est souvent employé avec le sens d'« attitude, allure, figure, disposition »⁵¹. Mais chez Platon, le sens est plus nuancé et permet de désigner un « comportement figé dans la répétition des mêmes mouvements ou l'immobilité irrévocable d'une attitude »⁵².

Il semble, par ailleurs, que Xénophon soit le premier à employer σχῆμα en lien avec les arts⁵³, le terme apparaît deux fois dans les dialogues, une première fois dans l'entretien avec Parrhasios au paragraphe 5 (« faire voir à travers l'attitude des corps des hommes immobiles ou en mouvement »)⁵⁴ et une seconde fois lors de la discussion avec Cliton au paragraphe 7 (« par les gestes [...] dans les corps [...] tu fais paraître (*tes statues*) plus semblables au réel »)⁵⁵. Dans les deux cas est exprimée la même idée de « faire voir à travers l'attitude [entière] du corps » les affections de l'âme (pour la peinture) et la vitalité (pour la sculpture), notions qui semblent se valoir car pour les Anciens la frontière entre peinture et sculpture est assez perméable et les

⁴⁶ Pour une étude complète du terme et des dérivés d'ἔχω voir : CAZEVITZ, 2004; CHANTRAINE, 1933, p. 288; DELG, p. 392-394.

⁴⁷ Hdt. VI, 129; CAZEVITZ, 2004, p. 17-18.

⁴⁸ E. *Cyc.* 221

⁴⁹ E. *IT.* 291-292.

⁵⁰ Pl. *Cra.* 423a : « s'il s'agissait de représenter un cheval à la course, ou quelque autre animal, nous chercherions également à l'imiter le mieux possible par nos corps et nos gestes (αὐτῶ σώματα καὶ σχήματα) »; mais aussi *Crit.* 110b; *Lg.* II, 655a-b.

⁵¹ CAZEVITZ, 2004, p. 22.

⁵² MUGLER, 1957, p. 75.

⁵³ POLLITT, 1974, p. 261.

⁵⁴ διὰ τῶν σχημάτων καὶ ἐστώτων καὶ κινουμένων ἀνθρώπων διαφαίνει .

⁵⁵ ὑπὸ τῶν σχημάτων [...] ἐν τοῖς σώμασιν [...] ἀπεικάζων ὁμοιότερά τε τοῖς ἀληθινοῖς καὶ πιθανώτερα ποιεῖς φαίνεσθαι.

deux disciplines sont jugées selon les mêmes critères par la critique professionnelle de l'époque⁵⁶. Dans ce contexte, σχῆμα peut aussi être compris comme un synonyme de ῥυθμός, terme qui désigne, de manière générale, l'union entre la forme et le mouvement⁵⁷, et qui s'applique plus spécifiquement à la composition, au « patron » d'une œuvre d'art⁵⁸. Σχῆμα pourrait de ce fait renvoyer à une étape essentielle dans l'exécution d'une peinture, celle durant laquelle, les gestes et les attitudes, mais aussi les proportions d'une figure, sont déterminées, notamment grâce au dessin⁵⁹, discipline pour laquelle Parrhasios était reconnu pour sa grande maîtrise⁶⁰.

D'après Pline, Parrhasios aurait été le premier à étudier la fonction des lignes de contours pour « suggérer par l'attitude la plasticité des corps et l'articulation des masses en profondeur »⁶¹. Ce point est rapporté dans un passage du livre XXXV de *l'Histoire naturelle* qui fait encore débat⁶². Le talent de Parrhasios aurait-il résidé dans la suggestion des volumes grâce à la ligne seule, envisagée de son point de vue dynamique⁶³? Ou s'agissait-il de la suggestion du volume des corps par l'utilisation du « clair-obscur », en permettant à la peinture de s'affranchir un peu plus du

⁵⁶ La plupart des statues sont peintes et/ou dorées (dès l'époque archaïque). Il en va de même pour la sculpture en bronze où des rajouts naturalistes sont faits : cuivre (lèvres, tétons), argent (dents), or (armement, bijoux, etc), verre ou pierres pour les yeux... Sur les reliefs peinture et sculpture étaient combinées, ainsi certains détails étaient peints ou rapportés (par exemple, la frise du trésor de Siphnos à Delphes ou la stèle d'Aristion-vers 520-510 av. J.-C., Athènes, Musée National Archéologique, 29). Cf. BOARDMAN, 1995, p. 10-19 ; ROLLEY, 1994, p. 63-73 et 78-83. On observe le même phénomène en peinture, notamment dans la peinture de vase, avec l'ajout d'effets plastiques pour figurer la chevelure, les bijoux (souvent dorés à la feuille d'or) Cf. COHEN, 2006, p. 106-148.

⁵⁷ Arist. *Metaph.* I, 985b. (DELG, p. 979).

⁵⁸ X. *Mém.*, III, X, 10; POLLITT, 1974, p. 223-227, p. 261.

⁵⁹ Ael. *VH.* IV, 3 : à propos des tableaux de Polygnote pour lesquels le terme σχήματα désigne expressément le dessin (cf. KOCH, 1999-2000, p. 509).

⁶⁰ Pli. *HN.* XXXV, 67-68; Paus. I, 28, 2; Ath. XI, 782B; Quint. *Inst.* XII, 10.4.

⁶¹ BRANCACCI, 1995, p. 109 ; ROUVERET, 2003, p. 187-188.

⁶² Pli. *HN.* XXXV, 67-68, en particulier la phrase suivante : « De fait la ligne de contour doit s'envelopper elle-même et finir de façon à laisser deviner autre chose derrière elle et à montrer même ce qu'elle cache » (*Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat*).

⁶³ C'est l'interprétation la plus récente et défendue par Bianchi-Bandinelli : pour lui, Parrhasios aurait maîtrisé l'emploi de la « ligne fonctionnelle » (expression employée à propos de Pollaiuolo), ligne qui cesse d'être une délimitation, mais qui a son autonomie plastique propre avec ses qualités esthétiques et rythmiques. L'auteur choisi d'ailleurs de traduire : « desinentis [figurae] modum includere » par « il ritmo esterno della figura » (BIANCHI-BANDINELLI, 1973, p. 120 sq.). CROISILLE, J.-M., Commentaire à *l'Histoire Naturelle*, XXXV, 67-68, Paris, 1985, p. 187, semble suivre cette interprétation; de même BRUNO, 1977, p. 37-39.

dessin⁶⁴ ? Les avis restent difficiles à départager, bien qu'il semble que pour la période antique, le dessin, notamment du contour, ait eu un rôle privilégié⁶⁵. Cela apparaît d'autant plus évident que, d'après les témoignages des Anciens, la couleur est toujours liée à la forme, dans le sens où il ne peut y avoir de surface colorée sans une forme, un dessin, pour la déterminer et la circonscrire, d'où l'expression couramment rencontrée chez Platon « σχῆμα καὶ χρῶμα », qui rend les deux notions inséparables⁶⁶. Ce lien entre forme et couleur remonte aux Pythagoriciens pour lesquels la couleur est soumise à la forme, idée que Platon étend et développe à la géométrie⁶⁷. Cette idée de couleur liée à la forme n'est certainement pas étrangère à Xénophon, proche de Socrate et contemporain de Platon, qui l'exprime sous la forme : « μήτε συμμετρία μήτε χρῶμα » à propos de la représentabilité de l'âme. Συμμετρία peut alors ici être compris comme un synonyme de σχῆμα. Le terme, plus précis que σχῆμα, permet d'induire une notion de mesure et de limite⁶⁸ ce qui rend mieux compte de l'idée d'une unité entre forme et couleur et renforce le rôle du dessin dans la représentation des « caractères de l'âme ».

Ces différentes nuances de vocabulaire permettent de mieux cerner les enjeux représentatifs alloués au mouvement. La mobilité des corps et des visages apparaît comme un des moyens les plus efficaces dont dispose le peintre pour exprimer au mieux les caractères des personnages représentés. Le terme σχῆμα apparaît alors entretenir une relation privilégiée avec les ἥθη (caractères). Comme le fait remarquer F. Preisshofen, c'est « l'ensemble de la forme extérieure qui devient le véhicule

⁶⁴ Il s'agit de l'interprétation la plus ancienne, défendue par REINACH, *Recueil Milliet*, p. 240 ; PFUHL, 1923, p. 691 sq. et 753 sq. (Repris dans CROISILLE, 1985, p. 187) et FERRI, 1946, p. 154-155.

⁶⁵ Arist. *Po.* VI, 15 ; Arist. *GA.* II, 6 ; Petron. LXXXIII ; Pl. *Soph.*, 23, 235e-236b ; Philostr. *VA.* II, 20, l.52 sq. Par exemple, sur la fresque de la « Tombe du plongeur » à Paestum-Poseidonia (plaque nord dite « les amoureux »), on peut voir le dessin préparatoire qui définissait les orientations principales de la composition (ROUVERET, 1985, p. 157). De même sur les origines de la peinture qui débuta par le fait de cerner le contour : Pl. *HN.* XXXV, 15 et 16 ; anecdote de la jeune fille de Corinthe : Pl. *HN.* XXXV, 151 ; Athenagoras, *Apologie Chrétienne*, 17, 3 ; DIELS, H., *Laterculi alexandrini (Abhandl. De l'Académie de Berlin, 1904)*, Col. VI, 14. (= *RM* n°82).

⁶⁶ Voir notamment : Pl. *Grg.* 465b, 474d ; *R.V.*, 476b ; X, 601a, *Cra.* 423d ; *EP.* VII, 342d ; *Th.* 163b ; etc.

⁶⁷ MUGLER, 1957, p. 87-88. Ainsi opposer couleur et dessin devient un anachronisme, il s'agit d'une distinction contemporaine : les artistes s'affranchissent de la ligne et font primer la couleur (Kandinsky, Mondrian, Pollock, etc). DAMISH, 1972, p. 43-44.

⁶⁸ Συμμετρία provient de σύμμετρος (« qui peut se mesurer, bien proportionné, qui s'accorde avec ») un composé de μέτρον « mesure, toute quantité mesurée, limite, juste mesure » (*DELG*, p708).

d'expression de l'*ethos* »⁶⁹, autrement dit, pour le peintre ce sont les « caractères », objets ultimes de l'imitation, qui s'expriment dans l'attitude entière du corps : l'aspect extérieur du personnage se doit de correspondre à son aspect intérieur. Cette relation entre les caractères (ἦθη) et la forme, l'attitude (σχημάτα) se pose dès la fin du V^e siècle av J.-C. et semble être devenue une règle représentative dès la fin de la période hellénistique⁷⁰. Les arts mimétiques, tels que la peinture, la sculpture et la danse, obéissent alors à un code représentatif qui veut qu'à certaines attitudes physiques - σχημάτα - correspondent certaines affections de l'âme - ἦθη - et inversement, ce qui permet de transmettre des valeurs déterminées et immédiatement reconnaissables⁷¹. Les prémisses d'une telle règle se trouvent énoncés dans le texte de Xénophon (ce qui ne signifie pas qu'il faille en accorder la primeur à Xénophon). De même, l'idée d'une correspondance entre le visible et l'invisible, l'extérieur et l'intérieur, dépasse le seul domaine de l'art, car si l'on en croit Démocrite et Anaxagore « les apparences sensibles [phénomènes] sont la vision des choses invisibles »⁷². Cette idée rejoint la conception socratique, et dans une certaine mesure platonicienne, de l'âme, invisible par essence. La manière dont le Socrate de Xénophon définit l'âme diffère bien sûr quelque peu de celle de Platon⁷³, mais la recoupe également sur certains points, ce qui met en avant une idée primordiale : l'âme réside dans le corps et le domine⁷⁴ et donc se laisse voir grâce à lui. Il ne semble donc pas étonnant que, pour « Socrate » et ses disciples, le moyen privilégié pour les peintres et qui apparaît le plus apte à représenter l'âme humaine, soit celui du corps humain, par les gestes, les attitudes, la physionomie et le regard⁷⁵, sensés être les véhicules d'expression de l'âme.

Ce premier dialogue sur la peinture ne peut pas être compris sans être mis en relation avec l'entretien entre Socrate et le sculpteur Cliton. Le sujet de la discussion

⁶⁹ PREISSHOFEN, p. 33: „Die ganze äußere Gestalt wird zum Träger des Ausdrucks von Ethos“.

⁷⁰ CATONI, 2004, p. 89.

⁷¹ CATONI, 2004, p. 91-94 ; BRANCACCI, 2004, p. 200-203 ; X. *Symp.* II, 15-16 ; VII, 2-3 et 5 ; Paus. V, 17, 11 ; X, 29, 3 ; Ath. XIV, 629b3 sq. ; Arist. *Pol.* VIII, 5, 7 ; *Po.* II, 1448a1 ; etc.

⁷² D.K.59 B 21a; repris dans FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 28.

⁷³ L'âme chez Socrate réside dans le corps aux côtés des plaisirs, elle n'est pas tripartite contrairement à Platon. Chez Socrate, il y a plutôt tripartition de l'individu. Cf. NARCY, 2008, p. 38.

⁷⁴ *Mém.* I, 4, 9 ; IV, 3, 14. (NARCY, 2008, p. 35).

⁷⁵ Sans oublier le fait que l'art est avant tout imitation du vivant et du monde visible. Cf. *Infra.*, p. 21-22.

est d'ailleurs très similaire : quels sont les moyens dont dispose le sculpteur pour exprimer les « activités de l'âme » ?

6. Πρὸς δὲ Κλείτωνα τὸν ἀνδριαντοποιὸν εἰσελθὼν ποτε καὶ διαλεγόμενος αὐτῷ, « Ὅτι μὲν, ἔφη, ὃ Κλείτων, καλοὶ οὖς ποιεῖς δρομέας τε καὶ παλαιστάς καὶ πύκτας καὶ παγκρατιαστάς, ὁρῶ τε καὶ οἶδα· ὃ δὲ μάλιστα ψυχαγωγεῖ διὰ τῆς ὄψεως τοὺς ἀνθρώπους, τὸ ζωτικὸν φαίνεσθαι, πῶς τοῦτο ἐνεργάζῃ τοῖς ἀνδριᾶσιν; » 7. Ἐπει δὲ ἀπορῶν ὁ Κλείτων οὐ ταχὺ ἀπεκρίνατο, « Ἴαρ', ἔφη, τοῖς τῶν ζώντων εἶδεσιν ἀπεικάζων τὸ ἔργον ζωτικωτέρους ποιεῖς φαίνεσθαι τοὺς ἀνδριάντας; — Καὶ μάλα, ἔφη. — Οὐκοῦν τά τε ὑπὸ τῶν σχημάτων κατασπώμενα καὶ τάνασπώμενα ἐν τοῖς σώμασι καὶ τὰ συμπιεζόμενα καὶ τὰ διεκκόμενα καὶ τὰ ἐντεινόμενα καὶ τὰ ἀνιέμενα ἀπεικάζων ὁμοιότερά τε τοῖς ἀληθινοῖς καὶ πιθανώτερα ποιεῖς φαίνεσθαι; — Πάνυ μὲν οὖν, ἔφη. 8. — Τὸ δὲ καὶ τὰ πάθη τῶν ποιούντων τι σωμάτων ἀπομιμῆσθαι οὐ ποιεῖ τινα τέρψιν τοῖς θεωμένοις; — Εἰκὸς γοῦν, ἔφη. Οὐκοῦν καὶ τῶν μὲν μαχομένων ἀπειλητικὰ τὰ ὄμματα ἀπεικαστέον, τῶν δὲ νενικηκότων εὐφραιομένων ἢ ὄψις μιμητέα; — Σφόδρα γ', ἔφη. — Δεῖ ἄρα, ἔφη, τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα τῷ εἶδει προσεικάζειν. »

« 6. Étant entré un jour chez Cleiton, le statuaire, et conversant avec lui, il dit : « ils sont beaux, Cleiton, les coureurs, les lutteurs, les boxeurs et les pancratiastes que tu fais, je le vois et je le sais ; mais cette apparence de vie qui est pour le spectateur le charme par excellence, comment la mets-tu dans tes statues ? » 7. Comme Cleiton embarrassé tardait à répondre, il lui dit : « Est-ce en modelant tes ouvrages sur les formes des êtres vivants que tu fais paraître tes statues animées ? – C'est cela même, dit-il. – N'est ce pas en copiant les attitudes par lesquelles les diverses parties du corps s'élèvent ou s'abaissent, se compriment ou se dilatent, se tendent ou se relâchent, que tu fais paraître tes statues plus semblables aux êtres véritables et plus plaisantes ? – Précisément, dit-il. 8. – Est-ce que l'imitation exacte des mouvements du corps en action ne procure pas un plaisir particulier à ceux qui les contemplent ? – C'est au moins vraisemblable, dit-il – Ne faut-il pas en conséquence faire ressortir la menace dans les yeux des combattants et la joie sur le visage des vainqueurs ? – Certainement, dit-il. - Il faut donc, reprit Socrate, que le sculpteur représente par la forme les activités de l'âme. »⁷⁶

La sculpture apparaît ici clairement comme le médium le plus apte à représenter les corps en mouvements, grâce à l'articulation des membres et le jeu des tensions et relâchement des muscles du corps, ce qui ajoute un aspect anatomique au travail du statuaire⁷⁷. Mais le sculpteur se doit également de représenter, en adéquation avec la posture du corps, l'expression du visage et des yeux⁷⁸ qui, plus que tout, montrent l'activité de l'âme. Ceci procure un certain plaisir au spectateur ; plaisir qui réside essentiellement dans cette adéquation entre les formes corporelles et les

⁷⁶ Xénophon, *Oeuvres complètes*, T.III, trad. P. Chambry, Paris, 1967, p. 371-372.

⁷⁷ *Mém.* III, 10, 7.6-10. C'est l'application directe du *Canon* de Polyclète visible sur un certain nombre de statues d'athlètes dès la seconde moitié du Ve siècle av. J.-C. Le plus célèbre est évidemment le Doryphore (cf. ROLLEY, 1999, p. 26 sq.)

⁷⁸ A noter que les yeux étaient souvent peints ou fait d'incrustation de pierres colorées. « L'Aurige de Delphes » est un exemple célèbre de ce type de procédé, avec les yeux étaient faits de verre et de pierres semi-précieuses (466 av. J.-C., Bronze, h. 180 cm, Delphes, Musée Archéologique).

actions de l'âme⁷⁹. De ce fait, les affections de l'âme sont représentées grâce aux formes extérieures, aux postures du corps⁸⁰ qui permettent de donner une impression de vie.

Ceci rejoint l'idée déjà émise dans le premier dialogue, que par les regards et la physionomie, mais aussi l'attitude entière du corps s'expriment les affections de l'âme. Pour la sculpture, la réflexion est construite à partir des mouvements du corps, complétés par l'expression des yeux et du visage; à l'inverse pour la peinture ce sont d'abord les yeux (parés des plus belles couleurs) et la physionomie qui permettent de rendre les affections de l'âme, auxquels s'ajoutent les mouvements du corps. D'un point de vue philosophique, la sculpture serait donc le moyen d'exprimer plutôt le *pathos*, par le moyen des mouvements, alors que la peinture privilégierait l'*ethos*, grâce aux couleurs et aux formes, autrement dit, la peinture aurait pour but la représentation de la « beauté absolue » (en imitant les affections de l'âme humaine) alors que l'objectif fixé à la sculpture serait de donner la plus grande impression possible de vitalité⁸¹.

Au final, ces deux dialogues se complètent et se répondent. De même, dans leur conception socratique l'*ethos* et le *pathos* sont équivalents et fixent un but et un objet commun à la peinture et à la sculpture⁸². L'objet de l'art est donc l'homme, et plus particulièrement son corps. Le but de l'art est de ce point de vue la représentation de l'ensemble des choses visibles, que ce soit l'aspect extérieur (grâce aux formes et aux couleurs) ou intérieur, soit l'activité de l'âme, visible dans l'attitude entière du corps en incluant l'expression du visage et des yeux⁸³. De ce fait, le sculpteur et le

⁷⁹ LARFOUILLOUX, 1999, p. 24.

⁸⁰ *Mém.* III, 10, 8 : « ces dispositions du corps faisant quelque chose [doivent être imitées] » (τὰ πάθη τῶν ποιούντων –τι- σωμάτων ἀπομιμῆσθαι)

⁸¹ BRANCACCI, 1995, p. 126; PREISSHOFEN, s.d., p. 33 et 35. À noter qu'il n'existe pas de théorisation de l'*ethos* (et du *pathos*) avant la *Poétique* d'Aristote (KOCH, 1999-2000, p. 508-511).

⁸² BRANCACCI, 1995, p. 127; PREISSHOFEN, s.d., p. 36 ; ROUVERET, 1989, p. 14. Le parallèle entre peinture et sculpture (et en particulier la sculpture de bronze, dominante à cette époque) n'est pas anodin : les deux disciplines sont jugées suivant les mêmes critères (symmétrie, rythme, etc) et partagent un même but : produire un effet réel, créer l'illusion du vivant en se conformant à ce qui est vu, au modèle vivant et en exprimant autant l'aspect intérieur qu'extérieur du personnage représenté. Un exemple plus tardif est donné par le *Traité sur l'art* (perdu) de Xénocrate (III^e siècle av. J.-C.) qui traite en parallèle de la peinture et de la sculpture en bronze. L'existence de ce traité est uniquement connue par Pli. *HN*. XXXIV, 19 et XXXV, 36. Voir également : BALDASSARE, ROUVERET, 1999, p. 226-227.

⁸³ PREISSHOFEN, s.d., p. 36.

peintre, malgré leur différence de médium, partagent un but commun, celui de représenter les « caractères moraux » en « assimilant l'aspect extérieur à l'âme »⁸⁴.

De plus, le fait de considérer l'aspect extérieur du corps avec ses attitudes, ses gestes, sa physionomie et son regard, comme un moyen d'exprimer les « caractères de l'âme » des personnages représentés, semble rejoindre la conception même de mouvement dans la pensée grecque ancienne. En effet, le mouvement apparaît comme une des caractéristiques fondamentales des êtres dotés d'une âme. Cette idée est énoncée pour la première fois chez Thalès de Milet (VI^e siècle av. J.-C). Si l'on suit Aristote, Thalès aurait dit que « l'âme est motrice, s'il est vrai qu'il disait de la pierre magnétique qu'elle a une âme parce qu'elle meut le fer »⁸⁵. Il montre ainsi, que seuls les être doués d'une âme peuvent mouvoir et sont donc des forces motrices, « cinétiques » (*kinètikoi*).

C'est surtout chez Platon que l'on retrouve la notion de l'âme comme principe de mouvement⁸⁶. En particulier dans le *Phèdre* où le mouvement est la qualité qui confère à l'âme son immortalité⁸⁷. C'est aussi la première fois que Platon définit l'âme comme une entité inengendrée et immortelle⁸⁸. Cette théorie de l'âme automotrice prend sa forme définitive dans le *Timée*. Platon y énonce que le mouvement se fait dans le milieu spatial mais sans dire d'où il vient⁸⁹, celui-ci est introduit au sommet de l'être, grâce à la vie et la connaissance, il existe dans le suprasensible et obéit à sa propre finalité. De même, Platon y approfondit l'idée que c'est l'âme, en tant que principe de mouvement (et donc sous sa forme immortelle) qui dirige le corps. Il existe donc un principe d'équilibre entre le corps et l'âme⁹⁰. De plus, cette âme immortelle réside dans la tête, et c'est d'abord par les yeux que l'âme se laisse voir⁹¹, conception très proche de celle du Socrate de Xénophon.

⁸⁴ *Mém.* III, 10, 8. 9-10 : τὰ τῆς ψυχῆς [...] τῷ εἶδει προσεικάζειν.

⁸⁵ Arist. *De An.* 405a19, 411a7; BARREAU, 2007, p. 8; *Philosophie grecque*, 1997, p. 10.

⁸⁶ Pl. *Chrm.* 156e; *Grg.* 465c-d; *Phd.* 80a-94b-e; *Phdr.* 246b; *Lg.* 896e-897a; BRISSON, 1974.

⁸⁷ Pl. *Phdr.* 245 c-d.

⁸⁸ Pl. *Phdr.* 246 a.

⁸⁹ BARREAU, 2007, p. 20; BLANCHE, 1965-1966, XVI n°2, p. 1-8.

⁹⁰ BRISSON, 1974, p. 430-431. Cela se trouve conforté par la vision selon laquelle le corps et l'âme ne peuvent bien vivre qu'en équilibre : si l'âme est malade, cela se ressent physiquement et vice-versa, selon la théorie –philosophique et médicale – de l'équilibre et des humeurs. (Voir sur le sujet : LONGRIGG, 1993, p. 47-103)

⁹¹ Pl. *Tim.* 45a3-b2 ; BRISSON, 1974, p. 428.

Le lien entre une perception de l'âme qui dirige le corps et les capacités d'imitation de l'artiste s'établit. Puisque l'âme commande au corps et se laisse voir dans les gestes, attitudes, regards et expressions faciales, le peintre ou le sculpteur, en tant qu'imitateur de la nature vivante, se doit de les reproduire. Lorsqu'il imite l'intégralité de l'aspect extérieur des corps, l'artiste reproduit également l'aspect intérieur, l'âme, des sujets qu'il représente. Cela apparaît d'autant plus vrai lorsque les textes sont mis en relation avec les images contemporaines, voir plus anciennes. Celles-ci montrent une réelle volonté de la part des imagiers de représenter, grâce aux jeux des regards et des attitudes, la « vie intérieure » des personnages. Le fait d'envisager les mouvements du corps, dans sa totalité, comme un moyen figuratif pour exprimer l'âme, les émotions qui y résident⁹², apparaît comme une idée qui n'est pas seulement propre à Platon et ses contemporains, mais semble trouver son origine dès la seconde moitié du VI^e siècle av. J.-C.

II. L'expression des caractères.

L'étroite relation qui existe entre la représentation des gestes, des attitudes du corps humain, et l'expression des caractères et des émotions, que ce soit par le moyen de la sculpture ou grâce à la peinture, est déjà bien ancrée dans l'esthétique de la fin de l'époque classique, en particulier chez Aristote qui énonce une théorie de l'*éthos* dans laquelle se révèle toute la complexité psychologique des personnages⁹³. De même, il semblerait que les peintres de la fin de l'époque classique et de l'époque hellénistique aient eu la volonté d'approfondir l'analyse psychologique de leurs personnages lorsqu'ils montrent le conflit, entre le caractère (*ethos*) et les émotions violentes qui viennent le troubler, dans une seule et même figure⁹⁴ à l'exemple de *La mère mourante* d'Aristide de Thèbes où une femme sur le point de mourir est figurée auprès de son enfant qui se traîne vers elle pour être allaité⁹⁵.

⁹² À l'époque homérique c'est dans le *thumos* que résident les sentiments (BREMNER, 1983, p. 54-56). Chez Platon, ces capacités du *thumos* sont englobées par la *psychè* conçue comme le siège des pensées, des émotions et des besoins (mais divisée en deux parts : l'une immortelle, l'autre mortelle. Cf. BRISSON, 1974, p. 416-428). Voir Introduction, p. 2-3.

⁹³ Arist. *Poét.* VI.

⁹⁴ ROUVERET, 1989, p. 129-135 et p. 159-161.

⁹⁵ Pli. *HN.* XXXV, 98.

Si l'idée d'exprimer la complexité psychologique des personnages est courante et bien attestée dans les œuvres d'époque hellénistique, il semble que l'on puisse en trouver les prémisses dans des productions plus anciennes : on pense d'abord aux peintures de Polygnotos dont on situe le travail vers 470-440 av. J.-C., qui expérimenta le rendu des expressions faciales et les diverses attitudes corporelles⁹⁶, et ensuite aux peintures de la fin de l'époque archaïque, notamment chez certains peintres de vases où l'on observe une volonté de donner une vie intérieure à leurs personnages. C'est par exemple le cas du P. d'Amasis (en particulier dans ces dernières productions) et d'Exékias. L'activité des deux peintres est contemporaine : soit entre 560 et 515 pour le P. d'Amasis et vers 550-530 pour Exékias⁹⁷.

L'originalité du P. d'Amasis réside surtout dans sa maîtrise du dessin au trait, en particulier pour cerner les chairs des femmes. Ce talent de dessinateur a permis aux spécialistes de faire de lui un des précurseurs de la technique à figures rouges⁹⁸. Cela donne une certaine qualité expressive à ces scènes mythologiques (basées sur le modèle de la *sacra conversazione*) dans lesquelles les personnages se font face et se regardent. L'exemple le plus parlant est Achille qui reçoit ses nouvelles armes de Thétis, sur une amphore à col datée vers 550-525 av. J.-C.⁹⁹ (n°2). Le visage de Thétis est rendu au trait de contour sur le fond clair du vase, ce qui lui donne plus de souplesse et de délicatesse qu'au visage d'Achille, incisé dans le vernis noir. Les deux personnages se regardent, leurs yeux sont à la même hauteur. Le lien entre les deux personnages se fait grâce au casque que tend Thétis à Achille qui a déjà une main dessus. L'orientation du regard associé au geste qui unit les deux personnages permet de donner à la scène une certaine sensibilité. Cette intimité qui relie les personnages est beaucoup moins sensible dans les représentations antérieures qui préfèrent traiter les figures comme des motifs isolés. Un exemple est donné par un plat à f.n. attribué à Lydos¹⁰⁰, conservé au Musée National d'Athènes. Au centre Achille est représenté en

⁹⁶ Pli. *HN*. XXXV, 35; Philostr. *V. Apoll.* II, 20; Ael. *VH*. IV, 3 (= *RM* 128, 129, 130)

⁹⁷ BOARDMAN, 2003, p. 54-58; VILLANUEVA-PUIG, 2009, p. 109-110.

⁹⁸ BOARDMAN, 2003, p. 55; COHEN, 2006, p. 155.

⁹⁹ Amphore à col à f.n., P. d'Amasis, vers 575-525, Boston, Museum of Fine Arts, 01.8027. *ABV*. 152.27, 687; *Para.* 63; *Add.* 44.

¹⁰⁰ Plat à f.n., Lydos, vers 575-525 av. J.-C. Athènes, Musée National CC671, 507. *ABL*. 37; *ABV*. 112.56; *Para.* 44; *Add.* 31; *LIMC* I, sv Achilleus 187. Voir également : hydrie à f.n., groupe d'Archippe, vers 575-525 av. J.-C. Leipzig, Antikenmuseum der Universität Leipzig T3327. *LIMC* VIII, sv. Thétis 40.

train de s'armer, il est entouré de Thétis et de deux vieillards. Les quatre personnages qui composent la scène n'ont pas d'interaction entre eux, ce qui donne à la représentation un aspect plus décoratif que narratif (n°3).

C'est chez Exékias que l'on trouve la plus grande originalité et nouveauté dans la composition des scènes. Celui-ci (et dans l'ensemble le « groupe E » qui lui est associé) opère une rupture consciente avec la production de vases peints qui lui est contemporaine (notamment Lydos)¹⁰¹. Il introduit dans ses scènes un aspect dramatique jusqu'alors absent. Ainsi dans le suicide d'Ajax, représenté sur une amphore à panse du Musée communal de Boulogne (n°4)¹⁰². Exékias a choisi de représenter le moment qui précède la mort du héros, contrairement aux représentations plus courantes de l'époque archaïque, qui préfèrent le moment ultime de l'action et montrent Ajax déjà mort, transpercé par son épée¹⁰³. La scène est emprunte d'une intensité tragique essentiellement stimulée par l'anticipation du geste du héros par le spectateur¹⁰⁴. L'expression douloureuse d'Ajax, rendue par les sourcils froncés, augmente l'effet poignant de la scène. Le froncement des sourcils, rendu dans les textes par le participe *συνωφρωμένο*s (« qui fronce les sourcils »), est souvent associé au contexte funèbre et apparaît comme une caractéristique physique des personnes confrontées à la mort¹⁰⁵. Ceci se vérifie dans l'iconographie où les visages des personnes en deuil ont souvent la même expression grave constatée pour Ajax. C'est le cas d'une plaque funéraire attribuée au P. de Sappho (n°5)¹⁰⁶. Les personnages masculins, à gauche de l'image, ont tous un air grave et austère rendu par un sourcil rectiligne, au lieu de l'incurvation habituelle. Il en va de même pour certaines

¹⁰¹ BOARDMAN, 1974, p. 56.

¹⁰² Exékias. Amphore à panse, f.n. vers 575-525. Boulogne, Musée Communal 558. *ABV*.145.18; *Para*. 60; *Add*². 40.

¹⁰³ BOARDMAN, 2003, p. 58. Voir métope de l'Héraion du Silaris (vers 540 av. J.C), Musée Archéologique de Paestum (ROLLEY, 1994, p. 213-215); Voir *LIMC* I, sv Aias I 118, 120, 121, 122, 125, 127, 128, 129 : les œuvres sont datées entre le VII^e siècle et le dernier quart du VI^e siècle av. J.-C.

¹⁰⁴ L'épisode est bien connu grâce à l'*Aethiopsis*, frgt 3 dans Scholie à Pi. *I*. III, 53 : « L'auteur de l'*Aethiopsis* dit qu'Ajax se tua lui-même à l'aube ».

¹⁰⁵ *HymHomDem*. 357, à propos du « rire » d'Hadès ; S. *Trach*. 868-70 ; E. *Al*.776-778 ; Ael. *VH*. 14, 20. Voir BONNECHERE, 2003, p. 265-266.

¹⁰⁶ Plaque funéraire, P. de Sappho, vers 525-475 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre L4, MNB905. *ABL*. 229.58. Voir également : plaque funéraire, Exekias, vers 550-500 av. J.-C. Berlin, Antikensammlung F1812, 1817. *ABV*. 146.22-23, 687; *Add*². 41. Plaque funéraire, Exekias, vers 550-500 av. J.-C. Berlin, Antikensammlung F1819. *ABV*. 146.22-23, 687; *Add*². 41; Stamnos, f.r., P. d'Oreityie, vers 500-450 av. J.-C. Anciennement à Zurich, University L5; actuellement Marché de l'art, Philadelphie. *LIMC* VIII, sv. Thetis 47; *ARV*². 1656.2Bis; *Add*². 250.

représentations de Thanatos, en particulier sur les lécythes funéraires à fond blanc¹⁰⁷. Les sourcils froncés d'Ajax, associés au contexte, seraient une indication supplémentaire de sa mort prochaine mais aussi de l'affliction qui le touche suite à la mort d'Achille et qui le mène au suicide.

Ce talent d'observation des expressions faciales, mais aussi des particularités physiques, comme par exemple la corpulence des pancratiastes¹⁰⁸ ou encore la vieillesse d'Anchise, suggérée par des rides marquées sur le front¹⁰⁹, est une des caractéristiques de l'œuvre d'Éxékias. Les expressions des visages ne sont pas systématiques : les personnages ont souvent le même air « sévère », mais parfois sont suggérés l'étonnement¹¹⁰, l'affliction, la supplication ou l'ivresse¹¹¹, ce qui permet de donner un « avant-goût de l'art de la période classique » pour reprendre les mots de John Boardman¹¹².

Toutefois, les meilleurs exemples de ce type de recherche se trouvent chez les peintres de vases à figures rouges de la fin du VI^e siècle (années 520-500 av. J.-C) rassemblés sous l'appellation du « Groupe des pionniers »¹¹³. Leurs recherches portent essentiellement sur de nouvelles manières de représenter le corps humain (avec un rendu anatomique plus détaillé) et en particulier le corps en mouvement comme par exemple sur une amphore à panse (type A) signée par Euthymidès¹¹⁴ où sont figurés trois komastes dansant (n°6). Le personnage du centre est le plus intéressant pour le rendu du mouvement et de l'anatomie : la torsion du torse est parfaitement donnée grâce à une seule ligne oblique, qui relie le haut du dos au coccyx, et permet de faire le lien entre la vue de profil des jambes et la vue de face du torse. Le danseur a l'air de

¹⁰⁷ Lécythe à fd blc, P. de Thanatos, vers 450-400 av. J.-C. London, British Museum, D58. *LIMC* VII, sv. Thanatos 15 ; *ARV*². 1228.12 ; *Para.* 466 ; *Add*². 351

¹⁰⁸ Amphore panathénaïque, vers 550-500. Karlsruhe, Badisches Landes Museum, 65.45. *Para.* 61.8bis ; *Add*². 39.

¹⁰⁹ Fragment d'amphore, Musée National de Reggio Calabria 12886. *Para.* 61 ; *Add*². 40. Sont aussi représentées les pommettes marquées et les joues creuses du vieil homme, peut-être pour suggérer sa maigreur et son affaiblissement. Voir aussi le personnage féminin, dont les marques de vieillesse autour de la bouche sont notées : plaque funéraire, vers 550-500 av. J.-C. Berlin, Antikensammlung F1823, F1814. *ABV.* 146.22-23 ; *Para.* 60 ; *Add*². 41.

¹¹⁰ Amphore de type B à f.n., vers 575-525 av. J.-C., Zurich, Marché de l'art. *ABV.* 147.3 ; *Para.* 61.

¹¹¹ Amphore de type A à f.n., vers 550-500 av. J.-C. Budapest, Hungarian Museum of Fine Arts, 50.189 ; 50.181. *Para.* 61.

¹¹² BOARDMAN, 1978, p. 13 ; 2003, p. 58.

¹¹³ Voir BOARDMAN, 2005, p. 29-36 ; TSINGARIDA, 2001.

¹¹⁴ Amphore à f. r., Euthymidès, fin du VI^e siècle av. J.-C. Munich, Staatliche Antikensammlungen 2307.

tourner sur lui-même. Ce même groupe de peintres s'intéresse également au rendu des humeurs grâce aux expressions faciales. C'est par exemple le cas d'Euphronios et du P. de Sosias. Sur un cratère en calice signé Euphronios¹¹⁵, est représenté le combat entre Héraclès et Antée (n°7), le héros enserre le cou du géant qui roule des yeux et ouvre la bouche en laissant voir ses dents et en essayant de se défaire de l'étreinte d'Héraclès¹¹⁶. L'association entre l'expression faciale d'Antée et sa posture est très convaincante : l'impuissance du géant et l'issue du combat ne laissent aucun doute.

La recherche d'expressivité semble se faire plus systématique avec les peintres de la première moitié du V^e siècle comme le P. de Kléophradès, le P. de Berlin, le P. de Brygos, Onésismos, Douris ou encore Makron. Il est frappant de remarquer chez ces peintres, la volonté d'associer les regards (avec un dessin de l'œil plus réaliste : le canal lacrymal s'ouvre et l'iris est ramené vers l'arête du nez¹¹⁷), l'expression (notamment de la bouche, qui s'ouvre plus fréquemment, mais aussi des sourcils)¹¹⁸ aux gestes du corps, afin de donner aux scènes, notamment celles qui multiplient les personnages, plus de subtilité en combinant, par exemple, plusieurs types d'émotions contradictoires. C'est par exemple le cas pour la représentation du sac de Troie par le P. de Kléophradès (n°8 a-b)¹¹⁹ où se côtoient des scènes d'une grande violence (mort de Priam, viol de Cassandre) à d'autres qui illustrent le courage et la fuite des Troyens (Énée emmenant Anchise).

Cette volonté d'exprimer les émotions, les humeurs, grâce aux gestes et aux expressions faciales semble être le reflet d'une tendance plus générale dans les arts. En effet, si l'on suit Pline, le peintre Polygnotos de Thasos aurait été le premier à avoir donné aux visages des expressions (comme la bouche entrouverte, les dents, les regards, etc)¹²⁰. Ces tableaux (notamment l'*Ilioupersis* et la *Nekyia* très longuement

¹¹⁵ Cratère en calice à f.r., Euphronios (signature), vers 550-500 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre CP 748, 403A, 748, G103. *ARV*². 1584, 14. 2, 1619 ; *Add.* 73 ; *Add*². 152; *LIMC* I, sv. Antaios I 24. Voir également : coupe à f.r., P. De Sosias, vers 550-500 av. J.-C. : Achille soignant Patrocle qui détourne la tête et fait une grimace. Berlin, Staatliche Museen 2278. *ARV*. 21.

¹¹⁶ BOARDMAN, 2005, p. 32-33.

¹¹⁷ BOARDMAN, 2005, p. 90 sq.

¹¹⁸ Voir BOARDMAN, 2005, p. 93, 95, 134, 136 et 138 (détails des visages pour chacun des peintres cités).

¹¹⁹ Kalpis à f.r., P. de Kléophradès, vers 500-450 av. J.-C. Naples, Museo Archeologico Nazionale 81699, M1480, H2422. *ARV*². 189.74, 1632 ; *Para.* 341 ; *Add.* 94 ; *Add*². 189; *LIMC* II, sv. Astyanax I 19 = Aias II 44 = Aineas 89 = Aithra I 67 = Andromache I 47 = Ilioupersis 11.

¹²⁰ Pli. *HN*. XXXV, 35 (58); *supra* n. 95.

décrits par Pausanias¹²¹) sont conçus comme de véritables mises en scènes dans lesquelles les personnages interagissent entre eux, en particulier grâce aux jeux des regards, des expressions et des attitudes¹²². Il en va de même dans la statuaire contemporaine, les visages sont animés grâce aux regards (dont l'intensité est augmentée par des incrustations de verre et de pierres pour la statuaire de bronze, et par la peinture pour les œuvres en marbre), à l'expression de la bouche qui souvent montre les dents, auxquels s'ajoute l'orientation entière du corps¹²³. C'est aussi durant cette période que se développe timidement un art du portrait¹²⁴. Ces portraits témoignent de cette recherche d'expressivité et d'individualisation des visages durant la première moitié du V^e siècle¹²⁵. Pour ce qui est de la peinture de vases, les peintres des années 480-450 av. J.-C. (en particulier le P. de Pan et le P. de Munich 2413), dits « maniéristes », marquent définitivement la rupture entre archaïsme et classicisme¹²⁶. Les figures sont plus élancées et les scènes prennent un aspect plus théâtral, dans lesquelles la gestuelle et l'orientation du regard joue un rôle primordial¹²⁷ comme sur une coupe à figures rouges dont l'intérieur de la vasque porte une illustration de la mort de Penthésilée (**n°9**)¹²⁸. La reine des Amazones est montrée à la fois agonisante et suppliante, le regard levé vers Achille qui est penché sur elle, il la regarde dans les yeux tout en lui plantant son épée dans la poitrine. La combinaison de ces deux moments renforce l'intensité émotionnelle de la scène, suggérée par l'échange de regards et la posture de l'héroïne : à genoux, la tête et les bras levés vers son meurtrier dans une position qui rappelle celle des victimes suppliantes, en particulier Cassandre

¹²¹ Paus. X, 25-31 (= RM107a et 107b)

¹²² Paus. X, 25.5 (Hélénos, fils de Priam); 26.5 (enfant); 26.9 (vieille et enfant); 31.5 (Hector); 31.8 (Achille et Penthésilée), etc. ROUVERET, 1989, p. 138-139 et p. 154.

¹²³ Par exemple l'un des deux bronzes découverts à Riace en 1972, daté vers 460-450 av. J.-C. Celui-ci possède un visage très expressif, avec la bouche entrouverte laissant voir quatre dents couvertes d'argent, les yeux sont incrustés de pierres colorées. Il en va de même pour l'aurige de Delphes dont l'ensemble était conçu comme une mise en scène faite pour être vue en forte contre-plongée. Voir ROLLEY, 1994, p. 344-359.

¹²⁴ Que les spécialistes nomment « individuel » pour le distinguer du portrait « réaliste » qui se développe plutôt à la fin de l'époque classique. ROLLEY, 1994, p. 392-396. Sur le portrait peint antique voir HALM-TISSERANT, 2009, p. 131-174.

¹²⁵ Par exemple : Le « Philosophe » de Porticello. Tête d'un original en bronze daté vers 460-440 qui montre un visage très individualisé et expressif.

¹²⁶ BOARDMAN, 2005, p. 179-196.

¹²⁷ Par exemple : la naissance d'Erichthonios sur un stamnos à f.r., P. de Munich 2413, vers 480-460 av. J.-C. Munich, Antikensammlung 2413. *ARV.* 495, 1.

¹²⁸ Coupe à f.r., P. de Penthésilée, vers 475-450 av. J.-C. Munich, Antikensammlung 8705, J370, 2688. *LIMC* VII, sv. Penthesileia 34 = Sphinx 67; *ARV*². 879.1, 1673; *Para.* 428; *Add.* 147; *Add*². 300.

qui fuit Ajax (n°10)¹²⁹ ou encore Actéon dévoré par ses chiens, les bras et le regard dirigés vers le ciel (n°11)¹³⁰. La scène est d'autant plus poignante que le(s) spectateur(s) connaissai(en)t l'histoire d'Achille et de Penthésilée, laquelle voulait que le héros, au moment de tuer l'Amazone, tombe amoureux d'elle, et la moquerie de Thersites qui s'ensuit, rapportée dans l'*Aethiopsis*¹³¹. L'épisode est connu dans l'imagerie attique depuis la fin du VII^e siècle av. J.-C. et de nombreuses représentations tentent de montrer l'intensité de cette scène, comme une amphore à col conservée à Londres et signée par Exekias (n°11)¹³². Penthésilée est montrée se retournant vers Achille, la bouche entrouverte et les yeux levés vers le héros. Dans ce contexte, les personnages représentés ne sont pas seulement des éléments quelconques qui appartiennent à une scène narrative : ils ont une « vie intérieure », une « âme » en quelque sorte.

III. Conclusion.

Comme le souligne H. Damish, les grandes « révolutions » artistiques sont souvent le résultat d'un changement profond du mode de pensée, ce qui demande la redéfinition du système de représentation¹³³. Ces changements profonds interviennent progressivement, en Grèce ancienne, entre la fin du VI^e siècle et le premier tiers du V^e

¹²⁹ Coupe à f.r., P. de Codrus, vers 450-400 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre G458. *ARV*². 1270.11; *Add*². 356. Également : hydrie attique à f.r., P. de Kléophradès, vers 500-450 av. J.-C. Cassandra se réfugiant aux pieds de la statue d'Athéna. Naples, Museo Archeologico Nazionale 81699, M1480, H2422, 81699. *LIMC* II, sv. Astyanax I 19 = Aias II 44 = Aineias 89 = Aithra I 67 = Andromache I 47 = Ilioupersis 11; *Para.* 341; *ARV*². 189.74, 1632; *Add.* 94; *Add*². 189.

¹³⁰ Cratère en cloche à f.r., P. de Pan, vers 500-450 av. J.-C. Boston, Museum of Fine Arts 10.185. *ARV*². 550.1, 1659; *Para.* 386, 387; *Add.* 125 ; *Add*². 256. Également : amphore à col à f.r., P. de Geras, vers 500-450 av. J.-C. Copenhague, Thorvaldsen Museum 99. *ARV*². 287.24. Pélikè à f.r. (fragmentaire), P. de Geras, vers 500-450 av. J.-C. Malibu, The J.Paul Getty Museum 85.AE 476, 86.AE.199.5. *LIMC* Supp. 1, sv. Aktaion *Add.*7.

¹³¹ Frgt. 1 dans Procl. *Chrest.* II.

¹³² Amphore à col à f.n. signée Exékias. Vers 575-525 av. J.-C. London, British Museum 1836.2-24.127, B210. *LIMC* VII sv. Penthesilea 17; *ABL.* 41 note 2; *ABV.* 144.7, 672.2, 686; *Para.* 60; *Add*². 39; BOARDMAN, J., « Exekias » in *AJA*, 1978 (82), p. 17. Photographie : ©Trustees of the British Museum.

¹³³ DAMISH, 1972, p. 122. Il en va de même pour la Renaissance (c'est un exemple parmi d'autres), où les nouveautés techniques précèdent l'écriture de traités théoriques : Giotto (1267-1337) considéré comme l'annonciateur du mouvement humaniste et de la Renaissance en Italie est mort 67 ans avant la naissance d'Alberti (1404-1472) qui le premier théorisa de manière systématique, dans ses traités, les arts de la Renaissance.

siècle av. J.-C.¹³⁴, marquant ainsi le passage de l'archaïsme au classicisme et semblant précéder une réflexion théorique à propos de l'art. L'étude du vocabulaire et des textes relatifs à l'art (peinture et sculpture) montre bien qu'au début du IV^e siècle av. J.-C., une réflexion à propos des arts figurés s'amorce et que celle-ci, bien qu'essentiellement portée sur la notion de *mimèsis*, semble s'attacher à l'expression de la personnalité et des motivations psychologiques des personnages, notamment par les attitudes des corps (en mouvement ou immobiles) mais aussi par le moyen des regards et des expressions faciales. Les dialogues de Socrate avec des artistes et rapportés par Xénophon, imaginés ou non, sont des témoignages précieux car ils se démarquent des idées platoniciennes sur l'art, source d'illusions qui détourne de la Vérité. Évidemment, ce texte ne peut pas, isolément, servir d'unique preuve pour étayer une argumentation qui s'intéresse à l'expression du mouvement et à sa signification, mais il apparaît comme un signe tangible d'une habitude déjà bien installée parmi les artistes athéniens du début du IV^e siècle av. J.-C. dans l'exercice de leur métier : allier l'expression corporelle à celle des sentiments pour créer des images/statues belles et pleines de vie. Les images peintes sur les vases, antérieures de près d'un siècle aux dialogues xénophontiens, confirment, en amont, cette volonté d'accorder par les gestes, les actions et les sentiments/motivations psychologiques. Ce rapide retour aux sources écrites et picturales a permis de dégager les grands aspects théoriques attachés à l'expression et la représentation du mouvement et nous servira de base pour les chapitres suivants.

Il apparaît que l'expression des émotions ou des états psychologiques passe souvent par l'expression d'une certaine forme d'altérité, d'autant plus lorsque celles-ci sont très intenses. Cette intensité des sentiments se trouve particulièrement sensible dans des images qui mettent en scènes des personnages « hors de contrôle », qu'ils soient sous l'emprise d'une intoxication éthylique ou celle d'un dieu qui les possèdent entièrement, ou encore à la limite entre la vie et la mort, dans un état d'une grande liminalité qui annonce la séparation du corps et de l'âme. Ces trois thèmes, développés dans les chapitres suivants, trahissent trois états pour lesquels les postures du corps et l'expression des mouvements sont particulièrement significatifs et rendent compte de l'état psychologique des protagonistes de l'image.

¹³⁴ ROUVERET, 1989, p. 145-149.

Chapitre II.

Ivresse et musique.

I. Introduction et vocabulaire.

La recherche de l'altérité prend en Grèce des formes diverses, elle est souvent liée à l'expérimentation dionysiaque et, si la transe bachique, atteinte aux moyen des danses, semble plutôt réservée aux femmes, l'ivresse est à l'inverse une pratique essentiellement masculine¹. Elle se vit lors du *symposion* (« boire ensemble »)², moment convivial qui a lieu immédiatement après le repas et qui est une véritable institution sociale. Réservé aux hommes, le fait de boire du vin, de préférence mêlé d'eau, se fait en communauté et non seul. L'ivresse se vit en groupe, elle se partage, elle est un gage de sociabilité et d'intégration à la communauté³. Ainsi, la nécessité d'une ivresse sociale s'illustre-t-elle, par exemple, dans les vers suivants rapportés par Athénée :

« Bois avec moi, sois jeune, aime et couronne toi avec moi.
Avec moi, délire si je délire, sois sobre si je suis sobre »⁴

¹ Cela ne veut pas dire que la femme est interdite de vin ou qu'elle ne boit pas. Il existe un certains nombre de représentations où l'on voit des femmes à demi-nues (identifiées à des hétaires) jouant au kottabe, buvant ou tenant des coupes à boire : dans le cadre du symposion elles interviennent en tant que professionnelles. De même certaines épigrammes de l'*Anthologie palatine* mentionnent des buveuses d'exception telles que Silénis ou Ampélis, noms parlants dérivés de Silène et Ampélos, la vigne. (*A.P.* VII, 329 ; XI, 409 ; VII, 457). Mais le symposion, dans l'imagerie comme dans la littérature, reste une activité d'hommes dont la recherche de l'ivresse en est un des principaux buts. Voir sur le vin et les femmes : VILLARD, 1987, p. 105-110 ; 1988, p. 449 ; FRONTISI-DUCROUX, 1991, p. 149-153 ; VILLANUEVA-PUIG, 1988, 90, p. 35-64 avec une bibliographie complète p. 36 note 3.

² DELG, p. 921-922, sv. Πίvo. Sur le symposion et le banquet : *ThesCra*, 2, p. 215 sv. Banquet; SCHMITT-PANTEL, 2011 (1992), p. 7-10, 356 ; les découvertes archéologiques viennent par ailleurs nuancer la place et l'importance du sacrifice dans l'histoire des repas : la découverte d'un grand nombre de restes fauniques, dans les dépôts domestiques, montre une consommation de viande plus importante que ce que l'on pense et suggère que les Grecs mangeaient de la viande régulièrement. Toute cette viande était-elle uniquement le produit de sacrifices ? On peut s'interroger sur le fait que toute la viande issue du sacrifice n'était pas consommée le jour même et conservée. Voir : LYNCH, 2011, p. 83 ; EKROTH, 2008, p. 249-272.

³ LISSARRAGUE, 1987, p. 11 et 23 sq. ; 1991, p. 59-60 ; VILLARD, 1988, p. 592-628 ; SCHMITT-PANTEL, 2011, p. 46-47 et p. 76-89 ; *ThesCra*, 2, p. 240 ; MURRAY, 1990, p. 3-13.

⁴ Ath. XV, 695d = Frgt.19 Page= Eust. *Schol.Od.* 1574, 20.

Mais pour être bénéfique cette ivresse doit absolument être atteinte par l'absorption de vin mêlé d'eau. Si celle-ci atténue l'effet de l'alcool sur l'organisme⁵, elle est surtout un critère de civilisation⁶, elle est ce qui garanti une ivresse exempte de danger. Le vin, conçu comme un *pharmakon* (à la fois remède et poison), n'est jamais consommé pur (*akratos*), car il peut mener à la folie.

Ce sont les barbares ou les êtres sauvages qui consomment le vin non mélangé : les Scythes, les Thraces⁷, les centaures et les cyclopes ont cette réputation. Tout comme les femmes, à qui les Grecs prêtent un goût prononcé pour le vin pur, comme les tyrans et toutes personnes portées à la démesure⁸. Mais les femmes ne sont jamais ivres, alors que l'ivresse des barbares, des cyclopes et des centaures est des plus dangereuses puisqu'elle mène souvent à la folie. Le vin pur ne semble, en effet, pas avoir de conséquences sur les femmes : peut-être justement à cause de leur féminité ? La médecine hippocratique explique l'ivresse comme une irruption du chaud et de l'humide. Selon Hippocrate, le vin augmente la quantité de sang dans l'organisme, mais comme les femmes en ont en abondance, le résultat de cette augmentation du volume sanguin ne se fait pas ressentir⁹. De même, c'est parce que la femme est considérée comme humide (à l'inverse l'homme est sec) qu'elle ne peut pas atteindre facilement à l'ivresse : son corps, plein de liquides qui s'écoulent continuellement, dilue le vin et ne le retient pas¹⁰.

⁵ L'archéologie laisse entrevoir que les quantités de liquide ingérées lors du *symposion* devaient être plutôt importantes : les coupes à boire, les skyphoi et autres vases à boire avaient en moyenne une contenance de 500 à 700 mL, sachant que l'on ne buvait pas qu'une seule coupe... Des effets tels que les vomissements et autres régurgitations n'étonnent donc point (voir LYNCH, 2011, p. 120-121; VILLARD, 1988, p. 559-566 et p. 643).

⁶ Ath. II, 38cd; XI, 465a ; LISSARRAGUE, 1987, p. 9 sq. ; VILLARD, 1988, p. 335-339.

⁷ L'expression « boire comme un Thrace », « boire comme un Scythe » qualifie en grec une personne consommant de grandes quantités de vin pur : Ael.VH. II, 41 ; Ath. XI, 781d ; Hdt. VI, 84 ; Poll. VI, 25 ; VILLARD, 1988, p. 131-132.

⁸ La comédie, en fait un sujet de plaisanteries assez courant : Ar. *Ec.* 227 sq. ; *Lys.* 194 ; *Thes.* 347, 393, 630 sq., 733 sq... Voir aussi : *Anth. Pal.* VII, 329 ; XI, 409 ; VII, 457 : à propos de Silénis et Ampélis, des buveuses hors pair. Ce goût pour la boisson prend place parmi les autres défauts que l'on attribue aux femmes : bavardage, ruse, licence, sensualité, gourmandise, mensonge, dissimulation. (cf. FRONTISI-DUCROUX, 1991, p. 150-151). Hdt.VI, 84 : Cléomène a trop vécu chez les Scythes, et boit du vin pur, ce qui le pousse à la folie et au suicide.

⁹ Hipp. *Des Vents*, 14, 3.

¹⁰ La question de la température n'a pas d'importance : c'est son humidité par nature qui la rend invulnérable aux effets du vin. Cf. Plu. *Quaes. Conv.* III, 3. Pour l'ensemble de la question : FRONTISI-DUCROUX, 1991, p. 160-162. Sur la physiologie féminine selon la médecine hippocratique : HANSON, 1990, p. 317 sq.

C'est donc dans le mythe, qui met notamment en scène la sauvagerie des centaures ou des cyclopes, que les dangers du vin, bu en ignorant les règles imposées par Dionysos –mélange, partage- se trouvent le plus souvent illustrés. Ainsi, Polyphème est-il convaincu par Ulysse de boire seul du vin pur, dérogeant à toutes les règles du « bien boire »¹¹. Son ignorance du vin, les conditions qui réglementent sa consommation et la gloutonnerie ont raison du cyclope. De même, l'ouverture de la jarre de vin par le centaure Pholos, convaincu par Héraclès, attire et frappe de folie les centaures qui transforment un geste d'hospitalité (*xenia*) en carnage¹². Tout comme le vin consommé en trop grande quantités par le centaure Eurythion, lors des noces de Pirithoos, le rend fou et le pousse à violenter la jeune mariée¹³. Le vin est un don divin fait aux hommes et se consomme en suivant des usages très précis¹⁴. Seuls les satyres semblent échapper à cette règle, plus hommes qu'animaux, le vin ne semble pas avoir sur eux les mêmes effets dévastateurs. Attirés par le vin, ils le boivent – pur mais aussi mélangé - et s'enivrent volontiers, mais sans jamais, semble-t-il, être affectés par les effets néfastes de la boisson dionysiaque, au-delà de l'ivresse « positive et agréable ». En cela ils ont beaucoup en commun avec les femmes¹⁵ ; seules leur gourmandise et leur curiosité peuvent les trahir¹⁶...

L'expérience de l'altérité par l'ivresse, ne peut être une expérience bénéfique que si les règles sont suivies et respectées. Alors, seulement sous ces conditions, boire du vin, être ivre, constitue une expérience dionysiaque positive¹⁷.

¹¹ *Od.* IX, 345-397; *E.Cyc.* 530 -577.

¹² *Diod. Sic.* IV, 12, 3-13; *Apollod.* II, V, 4. Les deux versions diffèrent légèrement : pour Diodore c'est l'odeur du vin qui enivre les centaures et les rend fou. Pour Apollodore, les centaures sont attirés par l'odeur du vin et viennent punir Pholos pour avoir ouvert la jarre de vin et transgressé un interdit. Les deux versions se rejoignent quant à l'issue de l'aventure Héracléenne : les centaures sont massacrés et Héraclès en sort vainqueur. Pour une analyse iconographique de l'aventure d'Héraclès chez Pholos : LISSARRAGUE, 1991, p. 48-52.

¹³ *Od.* XXI, 295-305 ; *Apollod. Epit.* 1.21. Dans la version de l'*Odyssée*, seul Eurythion est ivre et sa folie provoque la guerre entre les Centaures et les Lapithes. Dans la version d'Apollodore, tous les centaures sont invités et boivent sans mesure. Dans les deux cas c'est le vin, bu en trop grandes quantités par des êtres à demi sauvages, qui est source de malheur.

¹⁴ *E. Bac.* 277-278 ; mythe d'Icaros : *Apollod.* III, 14.7 ; *Hyg. Astr.* II, 4 ; *Fab.* CXXX ; *Nonn.* XLVII.

¹⁵ Sur la «féminité» des satyres : VOELKE, 2000, p. 99 ; LISSARRAGUE, 1998, p. 186-196. Sur les satyres : LISSARRAGUE, 2013.

¹⁶ Voir l'épisode de la capture de Silène par Midas qui souhaitait l'interroger sur le secret de la sagesse : Silène est piégé par une fontaine dans laquelle du vin a été mélangé. *Hdt.* VIII, 138. 2; *X. An.* I, 2. 13; *Ath.* II, 45c; *Plu. Cons. Apollon.* : 27, *Mor.* 115b-e. Pour l'iconographie voir : LISSARRAGUE, 1991, p. 54-56 ; BROMMER, 1973, p. 534-535 ; *AK*, n°7, p. 54 sq.

¹⁷ *Ath.* II, 36d ; *XIV*, 628 ab = *Archil. fr.* 77 Diels ; VILLARD, 1988, p. 395-406.

L'imagerie est, à ce sujet, une source importante, notamment par la richesse du répertoire consacré au *symposion*, « un flot d'images » dans lesquelles l'ivresse est suggérée et codifiée par un ensemble de gestes et d'attitudes. Au premier rang de ceux-ci, on note celui de la main sur le front, la tête rejetée en arrière, ou encore - pour les représentations de *komos* - par la figuration d'attitudes chancelantes, de personnages exubérants en train d'exécuter des mouvements très prononcés du haut du corps, des danses burlesques, et d'autres accroupis à vomir, uriner, déféquer...

Inséparables du *symposion*, la musique et la poésie permettent elles aussi d'expérimenter une certaine forme d'altérité. Non pas par la possession dionysiaque ou l'enivrement (bien que cela ait un rôle à jouer), mais par l'envoûtement musical¹⁸ ou celui des muses¹⁹. Le *symposion* est en effet l'un des lieux privilégiés de la création poétique et devient par la suite le thème principal de ces poèmes. La consommation partagée de vin est le moment où l'on récite les épopées et les hymnes, où la poésie lyrique se compose, et qui permet de célébrer la gloire du poète et de l'hôte (ou des personnes louées dans le poème, les *aristoi*)²⁰.

Ivresse, musique et poésie sont donc inséparables : l'imagerie nous le fait bien comprendre. L'inspiration musicale ou poétique se confond souvent avec des gestes d'ivresse et inversement... La musique, la déclamation poétique et l'ivresse forment un ensemble qui contribue à l'exaltation dionysiaque : il s'agit, comme le souligne F. Lissarrague, d'un « juste mélange »²¹ qui permet d'atteindre cet état de félicité recherché par la combinaison des divers éléments que sont le vin, la musique, la poésie, les jeux, l'érotisme et les conversations. Bien que l'inspiration musicale et l'ivresse ne soient pas de même nature, ils participent à un même but : un moment d'exaltation loin des soucis du monde. N'est-ce pas la promesse faite par Dionysos lorsqu'il fait don du vin aux hommes ? Car le Dionysos, dieu du vin et de la vigne, est celui qui apporte la joie et le soulagement des maux²², et non le dieu terrifiant, provocateur de folie des *Bacchantes*.

¹⁸ PLATON, *Criton*, 54b ; *Ion*, 536c ; *Banquet*, 215c, 215e.

¹⁹ PLATON, *Phèdre*, 228d, 234d, 238c-239c, 245a ; *Phédon*, 60e ; *Lois*, IV, 719c ;

²⁰ *ThésCra*, p. 240 ; SCHMITT-PANTEL, 2011, p. 31-42 ; VILLARD, 1988, p. 192-208 ; BOWIE, 2003, p. 137-165 ; 1986, p. 13-35.

²¹ LISSARAGUE, 1987, p. 14 sq.

²² E. *Ba.* 279-283 ; Ath. II, 39e-f = B. fr. 16 Jebb = 27 Bergk, 20 Blass ; Ath. II, 40a-c ; XI, 782d = Pi. frgt. 5 Puech, 124ab. Snell-Maehler.

Vocabulaire.

Le vocabulaire grec qui touche à l'ivresse, au vin et à ses effets est d'une grande richesse²³. Il est regroupé sous trois groupes de mots principaux formés autour de μέθυ « boisson alcoolisée, vin »²⁴, οἶνος - terme le plus courant pour désigner le vin²⁵ - ainsi que κραιπάλη «abus de boisson», « gueule de bois »²⁶, auxquels s'ajoutent de nombreuses expressions imagées qui se rapportent au degré de dilution du vin (ἄκρατος « pur, non mélangé »²⁷, ζωρός « très peu mêlé d'eau »²⁸), aux contenants (κρατήρ²⁹, κωθών³⁰) et aux effets de l'alcool sur l'organisme : excitation, agitation, chancellement, allusion au brouillard, à l'humidité et à la navigation³¹.

Les mots les plus souvent employés pour désigner l'ivresse sont μέθη (« ivresse »)³² et le verbe qui s'y rattache μεθύω « être ivre », « regorger de »³³. Le verbe est fréquemment utilisé au figuré pour désigner un état d'euphorie comme « être ivre d'Aphrodite », de convoitise, de succès, de chagrin, etc³⁴. Il existe aussi une forme au moyen-passif : μεθύσχομαι « s'enivrer »³⁵ qui est plus volontiers employée pour qualifier les personnes qui ont trop bu. La plupart des composés formés sur μέθυ permettent de rendre compte des actions liées à la consommation du vin à l'exemple de μεθυδώτης « qui donne le vin » - c'est une des nombreuses épithètes de Dionysos³⁶ -, μεθύπληξ « frappé par le vin »³⁷ et μεθυτρόφος « produisant

²³ Cette richesse de vocabulaire a très bien été inventoriée par P. Villard dans la première partie de sa thèse, ces quelques paragraphes lui doivent beaucoup. Pour un inventaire complet voir : VILLARD, 1988, p. 14-148.

²⁴ DELG, p. 675-676, sv. μέθυ; A. Supp. 953.

²⁵ Il s'agit d'un mot ancien attesté dès l'époque mycénienne, cf. DELG, p. 784-785, sv. οἶνος

²⁶ DELG, p. 576, sv κραιπάλη

²⁷ DELG, p. 516-517 sv. Κεράννυμι « mélanger, de manière équilibrée, les liquides, les caractères ». Od. XXIV, 73 ; Hdt. I, 207.6 ; X. An. IV, 5, 27 ; Ath. X, 412.

²⁸ LSJ, sv. Ζωρός ; DELG, p. 402 ; Il. IX, 203 ; Anth. Pal. XI, 28; Ath. 423f; Plu. Prop.tab. 677d; etc. VILLARD, 1988, p. 100-109.

²⁹ C'est un autre dérivé de κεράννυμι : DELG, p. 517. « Grand vase où l'on mélangeait le vin et l'eau ».

³⁰ « Grande coupe aux lèvres repliées vers l'intérieur, utilisée par les soldats », désigne aussi des fêtes où l'on boit. DELG, p. 605, sv. Κωθών. VILLARD, 1988, p. 91-99.

³¹ VILLARD, 1988, p. 128-141, dresse un inventaire complet de ces expressions.

³² DELG, p. 675-676 ; VILLARD, 1988, p. 25.

³³ Il. XVII, 790 : avec l'idée d'humidité : « être imprégné d'eau, d'huile ». Voir aussi VILLARD, 1988, p. 147.

³⁴ Voir VILLARD, 1988, p. 20-21 ; DELG, p. 676 : μεθύω ; Od. XVIII, 240.

³⁵ Hdt. I, 133 et 202 ; X. Cyr. 1, 3, 11 ; E. Cyc. 167.

³⁶ Ant.Pal. IX, 524, 13 ; HO. 46, 1.

du vin »³⁸. Par ailleurs, la plupart des noms dérivés de μέθυ comme μέθυστος « ivresse » et μεθυστής « ivrogne » sont rares et tardifs (époque de Platon et postérieur)³⁹.

Les termes les plus fréquents et les plus anciens sont ceux composés à partir d'οἶνος. Très nombreux, ils se rapportent en majorité à l'action de boire du vin de manière excessive. Les expressions les plus fréquentes sont : οἶνοβαρής « ivrogne, sac à vin »⁴⁰ et οἶνοβαρείων « lourd de vin, ivre »⁴¹, οἶνοποτήρ « buveur de vin »⁴², οἶνοπότης « buveur »⁴³ et surtout, παροινέω « mal se conduire (parce qu'on a trop bu) » et παροινία « insultes, mauvais comportement du à l'ivresse »⁴⁴. Dans le même esprit, on peut également mentionner le terme : κωθωνιστής « grand buveur »⁴⁵. De même, associé à οἶνος, se trouvent les termes fondés à partir du verbe πίνω « boire », qui employé au parfait –πεπωκέναι- signifie « être ivre », tels que ἐκπίνω (« boire du vin »)⁴⁶, ποτόν « boisson » (souvent le vin mais aussi l'eau, le lait) et πότος « fête où l'on se réunit pour boire »⁴⁷.

Pour parler de l'ivresse et des effets du vin, les Grecs préfèrent employer un certain nombre d'expressions imagées qui se rapportent plus particulièrement aux propriétés et aux actions spécifiques du vin. Les plus courantes sont celles qui ont trait à la navigation et au naufrage. L'association entre mer et vin, banqueteurs et marins, est une chose courante depuis l'époque d'Homère, notamment par l'expression : « la mer couleur de vin » (οἶνοψ πόντος)⁴⁸. L'emploi d'adjectifs qui désignent l'agitation de la mer, comme σαλευτός « agité, chancelant »⁴⁹ permettent par exemple

³⁷ Call. fr. 223 ; *Ant. Pl.*, 306, 5 ; Arch. fr. 302.

³⁸ *Ant. Pal.* VII, 24 (Simonide ?).

³⁹ *DELG*, p. 676 ; VILLARD, 1988, p. 27 sq.

⁴⁰ *Il.* I, 225 ; *Anth. Pal.*, VII, 24 ; Luc. *Fug.* 30...

⁴¹ *Od.* IX, 374 ; X, 555.

⁴² *Od.* VIII, 456 ; *Anth. Pal.*, V, 206.

⁴³ Call. *Ep.* XXXVI ; Plb. 20, 8, 2.

⁴⁴ Pl. *Euthphr.* 4c ; Arist. *Prb.* III, 2, 27 ; X. *Symp.* VI,1. Le mot est volontiers employé par les orateurs : Démosthène, Eschine. Pour un inventaire complet des dérivés et expressions formées sur οἶνος voir : VILLARD, 1988, p. 43-73.

⁴⁵ Ath. X, 433b. *LSJ* sv. κωθωνιστής.

⁴⁶ Hdt. IV, 199 ; *LSJ*, sv. ἐκπίνω ; *DELG*, p. 904 sv. πίνω

⁴⁷ *DELG*, p. 904-905 ; VILLARD, 1988, p. 80 sq.

⁴⁸ *Il.* XXIII, 316 ; *Od.* II, 421 ; V, 132 ; V, 221 ; VII, 250 ; etc. Pour l'ensemble de la question voir : LISSARRAGUE, 1987, p. 104-118.

⁴⁹ *Anth. Pal.* VI, 175 ; *DELG*, p. 985-986, sv. σάλος « agitation de la mer, houle », dérivé : σαλεύω se dit des bateaux secoués par la mer.

d'exprimer le chancellement provoqué par l'ivresse. De même, à propos de l'ivresse des banqueteurs, les poètes lyriques usent fréquemment d'expressions inspirées du voyage en mer, à l'exemple de Dionysos Calchos qui désigne les buveurs comme des « rameurs de coupes » (κυλικῶν ἐρέται)⁵⁰, ou encore Pindare, cité par Athénée, qui associe l'ivresse à un voyage sur (dans ?) l'océan :

« C'est alors que les soucis fatigants de l'homme abandonnent leurs poitrines, et que, comme en un océan de richesse, parmi l'or en abondance, tous également nous nageons vers une rive trompeuse »⁵¹.

La poésie lyrique regorge d'allusions de ce type : analogie entre ivresse et naufrage chez Xenarchos⁵², jeux de mots entre noms de poterie et noms de bateaux⁵³, ou encore jeunes hommes ayant trop bu et qui pensent échapper à un naufrage⁵⁴. Dans ce domaine, l'iconographie des années 550-475 av. J.-C n'est pas en reste : personnages qui chevauchent des dauphins⁵⁵, Dionysos allongé dans un bateau dans la position du banqueteur et entouré de dauphins comme sur la coupe de Munich signée Exékias⁵⁶, trières qui voguent à l'intérieur de l'encolure de cratères ou dans la vasque de coupes⁵⁷. Poésie et imagerie s'unissent ici pour évoquer ce voyage collectif, semblable à une navigation, qu'est l'ivresse.

Moins populaire que la comparaison entre ivresse et navigation, l'évocation de l'humidité, de l'imbibition ou de la noyade est un thème tout de même courant dans la

⁵⁰ Ath. X, 443d (= fr. 5 West).

⁵¹ Ath. X, 782 d ; voir aussi Ath. X, 427e : « le vin n'a pas de gouvernail ».

⁵² Ath. XV, 693b (= fr. 3 Kock) ; également chez Choerilos cité par Ath. XI, 464b (= fr. 9 Kinkel)

⁵³ Ath. XI, 474b : analogie entre vaisseau (ναῦς) et vase à boire ; 782f : ἀκατός : vase en forme de gondole ; 481c : analogie entre coupe et barque (ὀλκάς) ; 481f : *Cymbion*, vase à boire en forme de navire ; 500f : certains vases étaient appelés *trières*.

⁵⁴ Ath. II, 37 b-e

⁵⁵ Psykter à f.r., Oltos, vers 525-475 av. J.-C. New-York, Metropolitan Museum, 1989.281.69, L1979.17.1. *ARV*². 1622.7Bis; *Para.* 326,259; *Add*². 163. Guerriers chevauchant des dauphins; voir aussi : Lécythe à f.n., P. de Thésée, vers 525-475 av. J.-C. Athènes, Céramique, 25831, 25822, 1486, 5671. *ABV*. 518.2; *Add*². 129. Lécythe à f.r., P. de Bowdoin, vers 475-425 av. J.-C. Eros chevauchant un dauphin. Bâle, marché de l'art. *ARV*². 683.127bis; *Add*². 279.

⁵⁶ Coupe à f.n. signée Exekias, vers 550-500 av. J.-C. Munich, Antikensammlungen KM 3179, J339, 2044, 8729. *ABV*. 46.21, 686; *Para.* 60; *Add*². 41.

⁵⁷ Voir par exemple : Dinos à f.n., vers 550-500 av. J.-C. Boston, Museum of Fine Arts 90.154. Bâteaux à l'intérieur de l'embouchure. Dinos à f.n., P. d'Antiménès, vers 550-500 av. J.-C. Madrid, Musée archéologique national L62, 10902. *ABV*.275.133; *Add*². 72. Coupe des « Petits Maîtres » à f.n., vers 575-525 av. J.-C. Int : bateaux et dauphins. Paris, Musée du Louvre F145, S 1259 (Coll. Campana). *LIMC* VI, sv. Nereus.13. Coupe A à f.r., vers 525-475 av. J.-C., P. de Londres E2 (groupe de Léagros). Haïfa, Musée maritime 262. *ARV*². 1636; *Para.* 164, 347; *Add*². 198.

littérature grecque, en particulier chez les Comiques⁵⁸. En effet les Grecs, pensent l'ivresse comme une irruption de l'humide ou un excès d'humidité dans le corps. De ce fait parler de l'ivresse en tant qu'imprégnation par un liquide fait sens. Le fait d'être imbiber de vin s'exprime dans les verbes βρέχω (« mouiller »)⁵⁹, plutôt employé par les Comiques mais aussi dans un sens similaire chez les Lyriques et les Tragiques⁶⁰, ὑποβρέχω (« imbiber »)⁶¹, τέγω (« mouiller »), βαπτίζομαι (« être plongé dans l'ivresse »)⁶² et κατακλύζω (« submerger, noyer »)⁶³. À cela, on peut ajouter le verbe ἄρδω (« arroser ») employé assez abondamment par les auteurs comiques, mais aussi dans un sens métaphorique, afin de comparer le corps à une plante qui a besoin d'être arrosée⁶⁴. En dernier lieu, le terme ὑγρός (« mouillé, alangui » - par le vin ?-)⁶⁵, désigne un mode de vie débauché et voluptueux. Dans ce cas-ci, le rapport à l'ivresse n'est pas évident, mais semble probable, si l'on considère le fragment d'Héraclite qui nous dit que l'âme humide est incapable de penser correctement car elle est à la fois ivre et pervertie⁶⁶. Un autre fragment héraclitéen vient renforcer cette interprétation : « pour les âmes, devenir humides c'est plaisir ou mort »⁶⁷. Ce qui semble s'accorder avec les conceptions antiques sur la nature de l'âme qui idéalement est sage et sèche, autrement dit semblable au principe qui lui ressemble, l'éther⁶⁸.

Les allusions à d'autres sensations physiques telles que le choc, l'étourdissement, la vision troublée sont plus rares. Ainsi Archiloque évoque-t-il l'ivresse comme un

⁵⁸ L'ensemble de la question est traité dans le détail chez VILLARD, 1988, p. 135-139.

⁵⁹ DELG, p. 195 sv. βρέχω « tremper, inonder, rempli d'eau » ; Ath. 23ab (Antiphane, Eubule).

⁶⁰ Ath. 476de ; E. *El.* 326 : Égisthe est dit μέθη δὲ βρεχθείς « ivre, imbibé de vin »

⁶¹ Ath. 47d.

⁶² Alc. : τέγγε πλεύμονας οἴνω (fr. 94 Diels = fr. 23 Lobel-Page = fr. 111 R.P.). DELG, p. 1098 sv. τέγω. Pour βαπτίζομαι « être plongé dans l'ivresse » cf. Pl. *Symp.* 176b ; Ath. 221 a ; 432 df. Voir DELG, p. 164, sv. βάπτω « être plongé dans ».

⁶³ E. *Cyc.* 677

⁶⁴ Ar. *Eq.* 96, 114 ; Pl. *Phdr.* 276d ; X. *Symp.* 2.24 ; DELG, p. 106 sv. ἄρδεύω « irriguer », « abreuver ».

⁶⁵ Ath. 258bc.

⁶⁶ Heraclit. fr. 117-118, Diels-Kranz et 118 Bollack : ὑγρή τὴν ψυχὴν.

⁶⁷ Heraclit. fr. 77, Diels-Kranz., *apud* Porph. *Antr.* 10 : ψυχῆσι φάναι τέρψιν μὴ θάνατον ὑγρῆσι γενέσθαι. Diels et Kranz corrigent en : « c'est plaisir et non mort ». (cf. BONNECHÈRE, 2003, p. 167 n. 77)

⁶⁸ Heraclit. fr. 22 B 117-118, Diels-Kranz ; Pl. *Phd.* 66b-68b ; BOYANCÉ, 1967, p. 202-209 ; DETIENNE, 1963, p. 70—79 et p. 155-156 ; BONNECHÈRE, *Op. cit.*

choc : « la poitrine foudroyée par le vin »⁶⁹, de même chez Bacchylide : « l'espérance, jointe aux dons délicieux de Dionysos donne une secousse agréable à la poitrine (διαθύσσει φρένας) »⁷⁰. Tout comme l'étourdissement dû à la consommation de vin est évoqué par des verbes tels que ἰλιγγιάω « vertige causé par l'ivresse »⁷¹ ou πλανάω « troubler l'esprit »⁷². Ces verbes sont parfois accompagnés de quelques allusions au brouillard (ἀγλύς) et à la vision qui se trouble⁷³, signes internes les plus manifestes de l'ébriété mais peu exploités par les auteurs grecs.

L'ensemble de ce vocabulaire fait bien sentir que, pour l'homme grec, l'ivresse est avant tout vécue comme un voyage et comme une expérience hautement positive, qui « fait grandir l'âme »⁷⁴. En effet, les termes qui parlent de l'ivresse de manière négative sont peu nombreux et ont tous un rapport avec une consommation démesurée de vin. L'essentiel semble résider dans la maîtrise de cette ivresse par une consommation sans excès, qui mène à un état de bien-être durant lequel les soucis de ce monde sont oubliés pour un temps⁷⁵.

II. Symposion et komos.

Issues d'un imaginaire masculin, destinées à des hommes et reflets d'une pratique qui appartenait aux habitudes de vie de tout citoyen grec, les images -produites entre la fin du VI^e siècle et jusque vers le milieu du V^e siècle- et qui se rapportent à la consommation du vin, que ce soit par le biais du *symposion* ou du *komos*, agissent, comme l'a montré F. Lissarrague, comme un miroir -légèrement déformant-, qui met en scène les manières de boire (bonnes ou mauvaises), les effets du vin (eux aussi à double emploi : néfastes ou bénéfiques), la place de la poésie et de la musique ainsi que les pratiques érotiques, dans lesquels tout homme citoyen grec est capable de se reconnaître. Ces images participent à la construction de l'identité, en accord avec un

⁶⁹ Archi. fr. 77 Diels : οἴνοι συγκεραυθεὶς φρένας.

⁷⁰ Ath. II, 39 e-f (= fr. 16 Jebb = 27 Bergk, 20 Blass).

⁷¹ *LSJ*, sv. ἰλιγγιάω ; Pl. *Phd.* 79c.

⁷² *LSJ*, sv. πλανάω, I.2; Pl. *Phd.* 79c.

⁷³ Pl. *Phd.* 79c ; Ath. X, 432e.

⁷⁴ Pi. fr. 5 Puech, 124ab Snell-Maehler = Ath. XI, 782d : « Vaincus par des *traits de vigne*, ils ont d'un autre côté l'âme plus grande, plus élevée. » (Ἀέξονται φρένας ἀμπελίνοις τόξοις δαμέντες)

⁷⁵ Cf. *Infra.* 22, p. 45. Et l'éloge du vin par le Socrate de Xénophon : *Symp.* II.24-26.

des buts du *symposion* : expérimenter l'altérité (par l'ivresse, le déguisement, la sexualité) afin de mieux se connaître⁷⁶.

Cette imagerie presque exclusivement masculine fait pendant à l'imagerie ménadique, qui à l'inverse est essentiellement féminine, même si, là aussi, elle s'adresse avant tout à un public d'hommes et reflète un imaginaire qui semble plutôt masculin. La proportion des scènes de *symposion* et de *komos* sélectionnées est équivalente (voire légèrement supérieure) aux scènes qui illustrent les danses des ménades (soit environ un quart du répertoire sélectionné pour cette recherche)⁷⁷. Le monde de Dionysos recouvre de ce fait plus de la moitié des scènes étudiées, c'est dire sa popularité, qui, somme toute, est naturelle compte-tenu du sujet traité. Dionysos n'est-il pas le dieu des illusions, de la dissolution, de l'ambiguïté et de l'altérité⁷⁸? Celui qui trouble l'esprit des ménades en les possédants et a le pouvoir de rendre fou ceux et celles qui lui résistent⁷⁹?

Les images en lien avec la consommation du vin, expriment cette ambivalence par le langage corporel des figures représentées. Les gestes, les mouvements, varient selon une certaine gradation : des plus contenus (légère oscillation de la tête, marche vacillante) aux plus violents (chute, danse effrénée, sauts, bataille rangée). Ici encore les mouvements des corps, par une rupture constante des verticales – norme pour signifier la station debout ordinaire, garante d'un équilibre entre le corps et l'esprit, l'intérieur et l'extérieur - semblent nous indiquer que l'on sort de la normalité, que « l'esprit » ou « l'âme » du personnage représenté est altéré d'une manière ou d'une autre.

1. Iconographie de l'ivresse.

Les scènes de *symposion* et de *komos* sont principalement illustrées sur de la vaisselle de banquet, des coupes en grande majorité : le sujet se trouve alors parfaitement adapté à l'usage que l'on fait de son support⁸⁰. Par ailleurs, on note un

⁷⁶Pl. *Lg.* 649d-650b ; LISSARRAGUE, 1987, p. 13 sq. et p. 30-34 ; 1991, p. 47 ; VERNANT, 1986, p. 244-245 ; FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 97-99 et p. 103

⁷⁷ Ici l'on exclut les scènes de chant et de musique, celles-ci seront traitées à part, un peu plus loin dans ce chapitre. Pour les ménades : voir chapitre III.

⁷⁸Le thème est largement exploité dans le premier *HymHomDion.* et chez E. *Ba.*

⁷⁹ Nonn. XII, 193 sq. ; *Mythographi Vaticani*, I, 87 ; Paus. X, 38, I ; Ath. II, 38b.

⁸⁰ LISSARRAGUE, 1987, p. 49 sq. ; voir aussi l'analyse récente de LYNCH, 2011 sur la relation entre le contexte d'utilisation des vases et le choix de l'imagerie figurée sur ceux-ci, en particulier les

nombre assez élevé de représentations de *symposion* sur des lécythes (vraisemblablement funéraires) à figures noires des années 510-475 av. J.-C. Le sens de ces images, qui ne sera pas abordé ici, ne semble pas être l'expression d'espérances eschatologiques ou d'une félicité dans l'Au-delà (banquet divin), mais plutôt le maintien de l'identité du défunt et la confirmation de son statut social et politique dans l'Au-delà⁸¹. Participer au banquet et au *symposion* est la marque d'entrée dans la vie d'homme adulte et la participation à la vie politique en tant que citoyen⁸².

a). *Postures du corps.*

L'ivresse est visuellement suggérée de diverses manières. De façon générale ce sont les postures du corps des symposiastes qui renseignent sur leur état d'ébriété. Le plus évident étant l'orientation donnée au corps en lui-même, notamment dans les scènes de *komos*, lorsque les personnages sont debout. Dans ce cas, les figures sont très fortement orientées vers l'arrière, plus rarement vers l'avant, leur corps formant une oblique par rapport à la ligne de sol. C'est par exemple le cas sur une coupe attribuée au P. de Brygos conservée à Berlin⁸³ (n°13) sur laquelle quinze hommes, de tous âges, sont montrés dans des postures à l'inclinaison plus ou moins prononcée. La présence du vin est évidente, presque tous les personnages tiennent ou sont à proximité d'un vase à boire. On dénombre : six coupes, deux skyphoi, trois amphores pointues, une oenochoé et un cratère à colonnettes dans lequel un éphèbe est en train de puiser. Le seul personnage de la scène qui semble sobre est la joueuse d'*auloi* qui se tient parfaitement droite entre deux groupes de trois hommes. Son immobilité renforce l'aspect chancelant des personnages masculins et l'impression générale de mouvement donnée à la scène. Le personnage parfaitement droit et immobile de

chapitres 4 et 5 et les p. 169-175. L'auteur met en avant, par l'étude d'un puits de nettoyage (après le sac de la ville d'Athènes par les Perses en 479 av. J.-C., l'ensemble des vases est donc daté entre 500 et 480 av. J.-C.), la constitution d'un service à boire en fonction des images portées par les vases et de leur usage : quotidien ou occasions spéciales.

⁸¹ HATZIVASSILLIOU, 2010, p. 12-52; *ThesCRA*, 2, p. 241 sq. ; LUCE, 2003, p. 55-69.

⁸² *ThesCRA*, 2, 2004, p. 239-241 ; SCHMITT-PANTELE, 2011, p. 46 sq. et p. 76 sq.

⁸³ Coupe C à fr., P. de Brygos (Furtwangler) ou P. de la Docimasie (Beazley), vers 500-450 av. J.-C. Berlin, Antikensammlung F2309. *ARV*². 373.46, 1649, 1701; *Para.* 366, 372.11BIS; *Add.* 112; *Add*². 233. Voir aussi : Coupe B à fr., P. de la Docimasie (?), vers 500-450 av. J.-C. Copenhague, Musée National 3880. *ARV*². 373.36, 1649; *Para.* 366, 372.11TER; *Add*². 225; *Add.* 112. Même attitudes « obliques » que pour la coupe de Berlin.

l'aulète agit de ce fait comme un point de repère autour duquel gravitent les autres figures en mouvement⁸⁴. Ce sont les lignes obliques formées par l'orientation des corps qui indiquent de manière claire la difficulté de se mouvoir, le chancellement lorsqu'on est ivre, cela associé au support circulaire qu'est la coupe, l'impression de vacillement et de tournoiement n'en est qu'augmentée. On note le même type de procédé sur une coupe attribuée au P. de la Fonderie qui se trouve à Toledo⁸⁵ (n°14). D'ailleurs, l'un des komastes est montré le visage de face, attitude courante pour exprimer l'égarement dû à l'ivresse, en particulier pour les satyres⁸⁶. Cette frontalité permet également d'établir un lien avec le spectateur, qui se reconnaît dans cette figure de danseur ivre ou de buveur, comme sur le tondo d'une coupe de Bruxelles attribuée au P. de Brygos⁸⁷, où un danseur similaire à la coupe de Toledo, est montré le visage de face (n°15).

Dans cette imagerie du *komos*, l'ivresse est bien souvent implicite. Celle-ci apparaît évidente lorsque les *komastes* chancelent comme sur la coupe de Berlin, ou que d'autres vomissent à l'exemple d'une coupe attribuée à Onésimos⁸⁸, où un

⁸⁴ Même procédé sur une coupe à f.r., P. de Brygos, vers 500-450 av. J.-C. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus. 479. *ARV*². 372.32, 398, 1649; *Para.* 366, 367; *Add.* 111; *AddP.* 225. Une autre coupe du P. de Brygos (ou peut-être le P. de Briséis), illustrant un « komos anacréontique » : une des deux flûtistes est figurée immobile sur la droite de l'image. Malibu, J.Paul Getty Museum 86.AE.293, S82.AE.37. *AddP.* 232; *Para.* 372.8 Bis. Idem, cette fois-ci au centre de l'image : Coupe à f.r., P. de Marlay, vers 450-400 av. J.-C. Frankfurt, Liebieghaus 1522. *ARV*². 1280.65; *Para.* 522; *AddP.* 358. Et plat à f.n., Psiax, vers 550-500 av. J.-C. : une flûtiste et un danseur dont le mouvement contraste avec l'immobilité de la musicienne. Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig KA421. Sur ce point : FRONTISI-DUCROUX, LISSARRAGUE, 1990, p. 223. Sur les mouvements des musiciens : BÉLIS, 2011, p. 23-44.

⁸⁵ Coupe, P. de la fonderie, v.525-475. Toledo, Museum of Art, 64.126 *Para.* 370.12 BIS; *AddP.* 231

⁸⁶ FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 95 sq. ; Voir : Amphore B à f.n., Lydos, vers 575-525 av. J.-C. Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS424. Cratère à colonnettes, à f.n., Lydos vers 575-525 av. J.-C. New-York, Metropolitan Museum 31.11.11 *ABV.* 108.5, 684; *Para.* 43; *AddP.* 29; *LIMC* IV. sv. Hephaistos 138A.

⁸⁷ Coupe à f.r., P. De Brygos, vers 500-450 av. J.-C. Bruxelles, Musée Royaux R332. *ARV*². 380.169; *AddP.* 227. De même : Coupe B à f.r., peut-être Douris, vers 500-450 av. J.-C. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 70.395. *AddP.* 393. Un des buveurs est montré de face, le visage en partie dissimulé par sa coupe à boire. Également : Coupe à f.r., P. de Triptolème, vers 500-450 av. J.-C. Berlin, Antikensammlung F2298. *Para.* 364; *Add.* 11; *AddP.* 223. Coupe à f.r., P. d'Asby, vers 500-450 av. J.-C. New-York, metropolitan Museum 1993.11.5 *ARV*². 455.8; *AddP.* 242. Coupe à f.r., P. de Cage, vers 500-450 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre, G133. *ARV*². 348.7, 1598; *AddP.* 220.

⁸⁸ Coupe à f.r., Onésimos, vers 500-475 av. J.-C. Greenwich, Bareiss 229 (DOVER, 1978, R 462). Voir aussi : Coupe à f.r., Groupe Proto-Panatéen, vers 525-475 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre G.25. *ARV*². 1952, 316.5 ; *Add.* 106 ; *AddP.* 214. Les vomissements ne sont pas toujours le résultat d'une ivresse avancée, mais peuvent aussi être une des conséquences de l'ingurgitation d'une trop importante quantité de liquide. Dans la physiologie antique, c'est un vin mêlé à une trop grande quantité d'eau qui

homme régurgite son vin assis par terre tandis qu'un éphèbe lui tient la tête (n°16). À l'inverse, la représentation d'un cortège d'hommes, comme sur un psykter attribué au P. de Dikaios⁸⁹, se dirigeant d'un pas rapide, tous dans une même direction, avec instruments de musique, vases à boire, chaussés de bottes, le manteau sur les épaules et un bâton⁹⁰, semble plutôt indiquer que les fêtards se rendent sur le lieu de la fête (n°17). Ici l'ivresse appartient aux réjouissances futures et semble indiquée par la manipulation de vases à boire (skyphos et coupe) par deux des hommes du cortège. Il en va de même pour les danses exécutées par les autres *komastes* et le jeune garçon en tête de procession. Comme il est de coutume de se déchausser au moment de s'allonger sur la *klinè* et de boire ensemble, montrer des personnages bottés, en cortège pourrait plutôt faire allusion au moment où les convives se dirigent chez l'hôte. Le déroulement temporel des événements, ici, ne semble pas avoir une réelle importance : le but de ces images est de montrer des réjouissances collectives, placées sous la tutelle dionysiaque et la consommation du vin. Comme le souligne R. Holloway, la semi nudité de certains banqueteurs, pourrait être aussi un indice de leur ébriété⁹¹. De même, un dialogue des *Nuées* semble souligner l'importance de la perte des chaussures et du manteau en tant que signe d'un état altéré (ivresse, démence). Ainsi, Pheidippidès demande-t-il à Strepsiade :

« Est-ce aussi pour cela que tu as perdu ton manteau ?- Je ne l'ai pas perdu, mais je l'ai emphilosophé - Et tes sandales, qu'en as-tu fait, pauvre insensé ? -Comme Périclès, je les ai perdues pour le nécessaire. [...] »⁹².

La perte des chaussures et du manteau apparaît dans ce dialogue comme un signe à la fois de la « démence » de Strepsiade et de son initiation aux mystères des Nuées, qui comme l'ivresse est un moment de passage entre deux mondes. Le changement de

provoque le vomissement car l'eau à tendance, à cause de sa pureté, à descendre vers le bas (vessie) alors que le vin, pleins d'impuretés, flotte à la surface, les deux mouvements contraires conduisent alors à la régurgitation. Tout ne serait donc qu'une question de proportions. Ari. *Prb.* II, 18. Sur la nature de l'ivresse dans l'antiquité : VILLARD, 1988, p. 679-689, qui fait de l'ivresse une indigestion (trop de liquide) plutôt qu'une réelle intoxication alcoolique (car le vin est coupé d'eau).

⁸⁹ Psykter à f.r., P. De Dikaios, vers 525-475 av. J.-C. London, British Museum E767. *ARV.* 29.6; *ARV²*. 31.6; *Para.* 324; *Add.* 75; *Add^P*. 157. Photographie : © Trustees of the British Museum.

⁹⁰ La perte d'une chaussure et du manteau est une image courante des épigrammes hellénistiques qui se rapportent aux portraits d'Anacréon et à son ivresse (Épigrammes attribuées à Léonidas de Tarente : *A.Pl.* 306 et 307). Mais cette image de la perte d'une sandale et du manteau pour signifier l'ivresse n'est pas assurée pour la période archaïque et au moins jusqu'au milieu du V^e siècle av. J.-C.

⁹¹ HOLLOWAY, 2006, p. 376.

⁹² *Ar. Nu.* 856-859. (trad. E.Talbot)

vêtements et de souliers est un passage obligé dans tout rite d'initiation, il marque l'accession à un nouveau statut. Dans le cas de l'ivresse, la perte du manteau, l'oubli des chaussures (bien que cela ne soit pas évident dans l'imagerie : certains komastes sont chaussés, d'autres non⁹³) apparaît comme le signe d'une appartenance complète au monde de Dionysos.

Il est également très difficile de déterminer si ces scènes se déroulent à l'intérieur ou à l'extérieur car très peu d'éléments permettent d'affirmer avec certitude la localisation et le temps des événements. Le plus souvent, les images de *komos* prennent l'aspect de scènes synthétiques où les deux moments du *symposion* et du *komos* se télescopent et dans lesquelles s'expriment toutes les joies du « boire ensemble ». Un bel exemple est fourni par la coupe de Berlin (n°13) citée précédemment, où se mêlent de manière harmonieuse les différents éléments du *symposion* et du *komos* : cratère posé au sol dans lequel on puise, manipulation de vases qui servent au transport et à la consommation du vin, musique et danse, se succèdent en une frise continue. De même, les objets, comme les cratères ou les pithoi, posés sur le sol agissent comme des marqueurs spatiaux, des points de repère fixes qui induisent l'idée de mouvement ou de déplacement à l'instar des éléments de paysages (comme les arbres ou les rochers)⁹⁴. Placés à proximité des danseurs, ils accentuent l'instabilité de leurs déplacements. Nul besoin d'indiquer un lieu ou une temporalité précise : ce n'est pas le but visé par ces images. Celles-ci restent fidèles à l'idée véhiculée par les mots κῶμος («troupe joyeuse se rendant à une fête»), κωμάζω («faire la fête») et κωμαστής (buveur qui participe à une procession joyeuse)⁹⁵, tout un vocabulaire qui met l'accent sur le caractère joyeux et convivial du rassemblement autour du vin.

⁹³ Coupe fragmentaire à f.r., P. de la Fonderie, vers 500-450 av. J.-C. Malibu, J. Paul Getty Museum, 86.AE.345. On distingue très nettement que certains komastes sont chaussés de sandales. L'état fragmentaire de la coupe ne permet pas de dire si les komastes sont munis de vases à boire. On remarque quand même, sur la droite, un personnage manipulant une grande amphore pointue.

⁹⁴ À propos des arbres : CHAZALON, 1995 (b), p. 103-131.

⁹⁵ DELG, p. 606. Voir aussi : une coupe à f.r., P. d'Antiphon où un jeune homme est représenté jouant du barbitos, une inscription sort de sa bouche : « *eimi ko(ma)zon hupau..* » (je fais le komos au son de l'au[*los/auloteros*]). Erlangen, Friedrich-Alexander-Universität 454. *ARV*². 339.49, 343.41JOINS ; *Add*². 218 ; LISSARRAGUE, 1987, p. 127-128, fig. 104.

Ces figurations apparaissent par ailleurs comme le parallèle humain d'un *komos* divin : celui qui accompagne le retour d'Héphaïstos sur l'Olympe dont la plus ancienne représentation connue figure sur le vase François⁹⁶. L'ivresse est explicite dans ces images, puisqu'elle est au cœur de ce mythe qui raconte le retour d'un dieu parmi les siens, affirmant la puissance du vin et le triomphe de Dionysos⁹⁷. Dans ces scènes, l'ivresse d'Héphaïstos est flagrante, la posture de son corps, penché en arrière, debout ou assis, parfois soutenu par Dionysos ou un satyre est significative. Sur un cratère à colonnettes de Ferrara, attribué au P. de Leningrad⁹⁸, Héphaïstos est assis sur une mule le buste dangereusement incliné vers l'arrière, la tête penchée en avant, il semble sur le point de tomber (n°18). Dionysos le précède, il est en revanche bien droit sur sa monture, ce qui marque la différence d'état entre les deux divinités : l'un est saoul l'autre pas. Les nombreuses épithètes de Dionysos insistent sur ce point : il est le donateur du vin, parfois une personnification du vin, mais jamais il n'est ivre ou personnifie l'ivresse⁹⁹. De même, une coupe du Cabinet des Médailles attribuée à Douris¹⁰⁰ nous montre un Héphaïstos que Dionysos conduit par le poignet (n°19), les

⁹⁶ Cratère à volutes dit « vase François » signé par Klitias (peintre) et Ergotimos (potier), vers 600-550. Florence, Museo Arch. Etrusco 4209. *ABV*. 76.1, 682 ; *Para.* 29 ; *Add.* 21 ; *LIMC* III sv. Dionysos 567 = Hephaistos 186 = Silenoi 22.

⁹⁷ Alc. fr. 349 Loeb-Page; Ps-Lib. *Narr.* 30, 1 Westermann; Pi. fr. 283 Snell-Maelher; Paus. I, 20 ; LISSARRAGUE, 1991, p. 57-59. HEDREEN, 2004, p. 38-64, pour qui l'iconographie du retour d'Héphaïstos est héritée du mélange entre le mythe du retour du dieu sur l'Olympe et de la vision de processions célébrant les épiphanies de Dionysos (comme les phallophories) dans lesquelles des hommes se déguisaient en satyres. De même, pour Hedreen, le *komos* aurait des origines rituelles, en lien avec le festival des Choes, au troisième jour des Anthestéries (p. 49-50).

⁹⁸ Cratère à colonnettes, à f.r., P. de Leningrad, vers 500-450 av. J.-C. Ferrara, Museo Nazionale di Spina 2673, T306. *ARV*². 568.35; *Add.* 128; *Add.* 261. Voir aussi : coupe à f.n., « Oakshott painter », vers 550-500 av. J.-C. New-York, Metropolitan Museum of Art 17.230.5. *Para.* 78.1 ; *Add.* 51 ; *LIMC* IV sv. Hephaistos 139A.

⁹⁹ L'ivresse personnifiée est plutôt connue sous le nom de Μέθη (Pli. XXXIV, 69 ; Paus. II, 27.3 ; VI, 24.8) ou Μεθύση (une seule représentation connue : cratère en cloche à f.r. (vers 470-460 av. J.-C.) New-York, Metropolitan Mus. 07.286.25. *ARV*². 632.3. Une ménade nommée Methusé est montrée la tête rejetée en arrière) Voir *infra*. p. 71 ; *Anth.Pal.* IX, 524.6-8, 13 ; θεῖοις « dieu-vin » : A. fr. 382 Nauck², 382 Rahdt ; VILLARD, 1988, p. 298-304. Du moins pas avant les époques hellénistique et romaine où sur les fresques et les mosaïques Dionysos (Bacchus) peut personnifier l'ivresse. Voir par exemple le Dionysos de la villa des Mystères à Pompéi, représenté avec une seule sandale symbole de son ivresse « perpétuelle » (μέθη αἰώνιος), mais aussi de son caractère chthonien, de dieu de l'initiation aux Mystères... Cf. SAURON, 1998, p. 60-72 ; HALM-TISSERANT, M., « le Dionysos de la Villa des Mystères » (à paraître) 2013 ; PRIOUX, 2007, p. 10.

¹⁰⁰ Coupe à f.r., Douris, vers 500-450 av. J.-C. Paris, Cabinet des Médailles 539. *ARV*². 438.134 ; *Para.* 375 ; *Add.* 117 ; *Add.* 239 ; *LIMC* IV sv. Hephaistos 169. Similaire : Coupe à f.r., Douris, vers 500-450 av. J.-C. Paris, Cabinet des Médailles 542. *ARV*². 438.133, 1653; *Add.* 239; *Para.* 375; *Add.* 117;

deux divinités sont entourées de satyres qui transportent l'un un cratère, l'autre une outre, un autre en tête de cortège joue de l'aulos. Le geste de Dionysos est évocateur : il est le même que celui d'un mari lorsqu'il emmène son épouse dans son nouveau foyer, en prenant « possession » d'elle¹⁰¹. Il s'agit d'un geste d'intégration¹⁰² et dans le cas présent de réintégration parmi la communauté des Olympiens, un geste qui serait demeuré impossible sans l'ivresse d'Héphaïstos, ici suggérée par son allure dégingandée, les jambes en oblique vers l'arrière et le buste courbé vers l'avant. Le même type d'attitude s'observe sur un cratère en calice du P. d'Altamura à Vienne et une pélikè du P. de Kléophon tous deux datés de la seconde moitié du V^e siècle av. J.-C.¹⁰³. Sur la pelikè du P. de Kléophon, Héphaïstos apparaît incapable de se déplacer, il est soutenu par un satyre qui le pousse et le guide (n°20). Le déplacement du cortège est indiqué ici par le thyrsos de Dionysos, parfaitement rectiligne, qui sépare l'image en deux et accentue de ce fait les postures très instables des personnages (danseuses, satyres, Héphaïstos). Les artistes de l'époque hellénistique vont plus loin encore dans l'expression de cette ivresse incapacitante : sur un cratère en calice de marbre daté du I^{er} siècle av. J.-C., dit « vase Borghèse »¹⁰⁴, un satyre est montré écroulé dans les bras de l'un de ses compagnons, incapable de marcher, les jambes fléchies et le buste penché en avant, appuyé sur l'avant-bras de son camarade (n°21), terrassé par le pouvoir du vin et de l'intoxication dionysiaque. Une idée similaire est exprimée à l'épaulement du cratère de Derveni : un satyre est allongé sur une outre de vin, la tête rejetée en arrière, dans une pose alanguie et très semblable à celle du Faune

LIMC IV, sv. Hephaistos 169B, sur cette dernière le lien entre les deux komos, divin et humain, est souligné par une représentation sur chaque face d'une des deux scènes.

¹⁰¹ Pyxis à f.r., P. du mariage, vers 475-425 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre N3348. *ARV*². 924.33; *Add.* 149; *Add.*². 305; *Para.* 431. Coupe à f.r., P. du Louvre G265, vers 500-450 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre G265. *ARV*². 416.1; *Add.*². 234. Oenochoé à f.r., P. d'Ochard, vers 500-450 av. J.-C. Florence, Museo Archeologico Etrusco 4025. *ARV*². 527.73.

¹⁰² C'est également le geste que fait Hermès lorsqu'il conduit le défunt auprès de Charon, afin d'être intégré à la communauté des morts : OAKLEY, 2004, p. 137-140. Voir : lécythe à fd blc, P. d'Athènes 1826. Palerme, collection Mormino 310. *LIMC* V sv. Hermes 606; OAKLEY, 2004, fig.103. Sur l'analogie entre mort et mariage : OAKLEY, 2004, p. 101-104.

¹⁰³ Cratère en calice, P. d'Altamura (vers 475-425). Vienne, Kunsthistorisches Museum 985. *ARV*². 591.20; *Para.* 394; *Add.* 129; *Add.*². 264. Pélikè, P. de Kléophon (450-400). Munich, Antikensammlung 2361, J776. *ARV*². 1145.36; *Para.* 456; *Add.*². 335; *LIMC* IV sv. Hephaistos 172c.

¹⁰⁴ Cratère en calice de marbre, « Vase Borghèse ». Paris, Musée du Louvre MR985 (Ma 86). Vers 40-30 av. J.-C. Bien que daté de l'époque romaine, le décor de ce vase s'inspire largement des figurations hellénistiques portées par les vases en métal.

Barberini¹⁰⁵, posture qui traduit à la fois le ravissement et l'inconfort procuré par une trop grande consommation de vin.

Une scène figurée sur une coupe attribuée à Douris¹⁰⁶ qui se trouve au Vatican (n°22), permet de faire à nouveau le lien entre le monde dionysiaque et celui des hommes : il s'agit d'un *komos* de satyres qui dansent au son de l'aulos, celui de droite a une jambe levée et une main sur la tête (nous reviendrons sur ce geste un peu plus loin), tandis qu'au centre, un autre danse tout en urinant dans une oenochoé, le troisième satyre est de dos, il tient une corne à boire et une amphore pointue. Des attitudes similaires s'observent sur la plupart des scènes de *komos* humains : danses, acrobaties parfois, manipulations de vases à boire, à l'exemple d'une coupe de Naples attribuée au groupe Pezzino¹⁰⁷ et une coupe de Bruxelles du « Groupe Proto-panatéen »¹⁰⁸ (n°23) où trois éphèbes dansent tandis qu'un quatrième s'approche avec une louche d'un pithos déposé sur un socle, le danseur du centre tient une amphore décorée de lierre qu'il manipule vivement.

Le fait qu'il s'agisse de satyres sur la coupe du Vatican et non d'hommes, permet de transférer des actions totalement acceptées dans le cadre du banquet, comme par exemple la nécessité d'uriner (mais à l'abris des regards) induite par une trop grande ingestion de liquide¹⁰⁹, dans le monde mythique de Dionysos, où l'on peut se permettre d'être « autre » et d'agir avec moins de retenue¹¹⁰. La mise en parallèle des

¹⁰⁵ Cratère à volutes en bronze. « Cratère de Derveni ». Thessalonique, Musée archéologique B1. 340-330 av. J.-C. « Faune Barberini », Marbre 215cm. Munich, Glyptothèque inv. 218. III^e siècle av. J.-C (?).

¹⁰⁶ Coupe à f.r., Douris (Hartwig) ou p. D'Oedipe (Beazley), vers 500-450. Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 1651, 569. *ARV*². 451.1; *Para.* 376; *Add.* 119; *Add*². 242. Voir aussi : cratère à colonnette, P. de Florence. Vers 500-450. Syracuse, Museo Arch. Regionale Paolo Orsi 22758. *ARV*². 544. 54.

¹⁰⁷ Coupe, groupe Pezzino, vers 525-475. Naples, Musée archéologique National STG5. *ARV*². 32.4; *Add*². 157

¹⁰⁸ Coupe, Groupe Proto-Panatéen, vers 525-475. Bruxelles, Musées Royaux A723. *ARV*². 1590, 317.15; *Add*². 214. Voir aussi : Coupe, Douris, vers 500-450. Munich, Antikensammlungen J793, 2647. *ARV*². 1607, 438.132, 1653; *Add*². 239.

¹⁰⁹ Les banqueteurs devaient se munir de pots de chambre : Ath. 17c ; 17d ; 262d ; 519e, Ar. *Thesm.* 633 ; *Ra.* 544.

¹¹⁰ Le comportement grossier des satyres est alors assez éloquent, ceux-ci ne s'embarrasse même plus d'un vase pour se soulager sur certaines images : voir amphore à f.n., vers 550-500 av. J.-C., sous l'anse, un satyre est montré urinant sur le sol. Oxford, Ashmolean Museum 1965.126. *ABV*. 242.34 ; *Add*². 623. De manière générale, les représentations de comportements grossiers (uriner, déféquer, se masturber, etc), en particulier ceux montrant de manière crue les parties génitales, ont pour but de provoquer le rire par le ridicule des personnages figurés dans de telles postures (surtout les satyres, les

images de *komos* humains et de *komos* de satyres est dans ce cadre assez parlante : sur la coupe de Berlin (n°13), les hommes ivres chancellent et titubent, tombent ou rampent; au contraire les satyres ithyphalliques d'une coupe attribuée à Épiketos conservée à Londres¹¹¹, se livrent dans une ambiance chaotique, à toutes sortes de manipulations d'amphores (n°24), en équilibre sur les fesses portant une amphore à bout de bras, ou faisant du vase son partenaire sexuel, jeu visuel à propos de l'utérus conçu comme un vase renversé¹¹². De même sur une coupe de Cambridge attribuée au P. de Nikosthénès¹¹³ les satyres chevauchent des outres (n°25), et semblent appartenir à un monde où tout semble possible, ce qui confirme leur rôle dans l'imagerie « d'empêcheurs de tourner en rond ». Car bien souvent, la présence des satyres vient mettre l'accent sur le caractère surnaturel, hors-norme des événements représentés¹¹⁴, en plus de leur aspect et comportement éminemment comique ou grotesque¹¹⁵. Ils sont, dans cet univers visuel, le signe évident d'un monde sans dessus-dessous où toutes les règles de bonne tenue sont abolies.

Il est à noter d'ailleurs que, bien souvent, ce sont les éphèbes qui effectuent des prouesses acrobatiques comparables à celles des satyres, comme sur une coupe attribuée au P. d'Épéléios où huit éphèbes se livrent à des jeux d'équilibre, les uns sur une outre posée sur un chariot, et les autres tentant de former une pyramide humaine¹¹⁶ (n°26). Ces images sonnent alors un peu comme une mise en garde contre

femmes et les esclaves). Voir : OLENDER, 1985, p. 3-55 ; VOELKE, 2000, p. 97-98 ; LISSARRAGUE, 2000, p. 109-119.

¹¹¹ Coupe, Épiktétos, vers 525-475. London, British Museum E35. *ARV*². 74.38; *ARV*. 47.36; *Add.* 83; *Add*². 168, Boardman, 1975, fig.73. Photographie : ©Trustees of the British Museum. Voir aussi : coupe, Épiktétos, vers 525-475. Munich, Preys 0.481. *ARV*². 74.37, 1584.7; *ARV*. 47.34; Coupe, signée par le potier Pamphaïos, vers 525-475. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus. HA425, 471, L471. *ARV*². 129.20, 131; *Add.* 88; *Add*². 176.

¹¹² HANSON, 1990, p. 325 sq. ; LISSARRAGUE, 1990 (a), p. 53-81

¹¹³ Coupe, P. De Nikosthenes, vers 525-475. Cambridge, Fitzwilliam Museum GR17 1937, 37.17. *ARV*².133.4. Également : Coupe, cercle du P. De Nikosthenes, vers 525-475. Paris, Musée du Louvre G92. *ARV*². 134.3; *Add.* 88; *Add*². 177.

¹¹⁴Dans les scènes d'anodoi notamment ou le retour d'Héphaïstos, Voir BÉRARD, 1974, p. 41-45 ; HEDREEN, 2004, p. 58 ; 1992, p. 13 sq.

¹¹⁵ LISSARRAGUE, 1990 (b), p. 228-236.

¹¹⁶ Coupe à f.r., P. d'Épéléios, vers 525-475. Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS463. *ARV*². 147.16; *Add.* 89; *Add*². 179. Également : Frs de coupe, P. d'Epeleios. Vers 525-475. Coupe du Louvre G73. *ARV*². 170, 160 ; 49.186 ; *ARV*. 96 : un éphèbe fait « le pont » un skyphos en équilibre sur l'abdomen. Florence, Museo Archeologico Etrusco 24B1, 12B47, 6B28, 5B50, 5B18, 5B10, 4B43, 4B8, BB5; Munich, Arndt 8151; Amsterdam, Allard Pierson Museum 2768. *ARV*². 146.8, 149.9 JOINS.

les excès du vin et de la jeunesse, car à l'instar des satyres, ce sont les jeunes hommes que l'on voit représentés en train d'uriner dans de la vaisselle de banquet à l'exemple d'une coupe du Louvre signée par Épiktétos¹¹⁷ (n°27)... Mais le moment où l'on boit ensemble est aussi, et surtout, une promesse : l'ivresse rend les hommes aussi naïfs et heureux que des satyres¹¹⁸, elle éloigne les soucis et ragaillardit les vieillards qui retrouvent une nouvelle jeunesse¹¹⁹. Bien plus qu'une figuration de l'ivresse, il s'agit d'exprimer la joie, la félicité ou l'euphorie, procurées par ce partage commun de la boisson dionysiaque.

b). Postures de la tête.

Plus explicites quand à l'état d'ébriété des convives sont les postures de la tête. Elle tombe par exemple vers l'avant, sur un cratère à colonnettes de Champaign-Urbana¹²⁰ où un jeune homme est montré à demi allongé sur une klinè, une jambe relevée sur laquelle repose son bras droit à l'horizontale, il est appuyé sur son bras gauche, sa tête penche en avant (n°28). L'ensemble de la posture est nonchalante, décontractée, il ne semble pas voir l'homme gesticulant qui lui fait face. L'ivresse est ici implicite : à l'image pas de vase à boire, ni à mélanger, le symposion est uniquement indiqué par la présence du jeune homme à demi couché sur sa klinè, la tête dodelinant, l'œil pensif (ou absent, ou rêveur). De même, sur un cratère en cloche de Bologne attribuée à Polygnotos (n°29) c'est la physionomie du jeune homme, à droite de l'image, qui nous renseigne sur son état : il porte la main vers sa tête qui tombe légèrement en avant, les yeux tournés vers le haut¹²¹. C'est

¹¹⁷Coupe à f.r. signée Épiktétos, vers 525-475. Paris, Musée du Louvre G5. *ARV*. 45.13, 101 ; *ARV*². 49.175, 71.14 ; *Add*. 79 ; *Add*². 161. Aussi : coupe, P. de Pythoklès, v. 550-500. Cité du Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, 573, 16579. *ARV*². 36. Un jeune homme de face joue au kotabbe tout en urinant dans une oenochoé, à droite un autre éphèbe joue de la flûte.

Aristote dans les *Prb*. III, 34 explique cette propension à la miction chez les jeunes gens par un excès d'humidité : plus humides que les vieillards, le vin augmente la quantité de liquide dans l'organisme et doit donc être éliminé.

¹¹⁸LISSARRAGUE, 1998, p. 193.

¹¹⁹E. *Ba*. 184-190 ; Pl. *Lg*. 666a.

¹²⁰Cratère à colonnettes, comparer au P. de Nikoxénos, proche de Myson, vers 500-450. Champaign-Urbana, Univ. Of IL., Krannert Art Museum K70.8.3. De même : Cratère à colonnettes, P. de Leningrad v.500-450. Richmond, Museum of Fine Arts 62.1.3. *ARV*². 1659.3BIS; *Add*². 261.

¹²¹Cratère en cloche, polygnotos vers 475-425 av. J.-C. Bologne, Museo Civico Archeologico 16428, 308. *ARV*². 1029.28; *Add*². 317.

encore dans les figurations du retour d'Héphaïstos que cette posture est la plus courante : la tête dodelinante qui tombe sur la poitrine est souvent une des marques de l'ivresse du dieu¹²², à l'exemple du cratère à colonnette de Ferrara. De même cette posture se combine avec celle du corps : en équilibre, penché vers l'arrière, associé à une tête tombante ce qui permet de rendre la démarche chaotique des hommes ivres, exprimée d'ailleurs par le verbe σαλεύω (« marcher de façon déhanchée »)¹²³. C'est le cas sur un cratère à colonnette de Copenhague¹²⁴ où un jeune homme avance vers la droite, il tient une outre dans la main droite, un skyphos dans la main gauche, son corps est incliné vers l'arrière suivant une légère oblique, tandis que sa tête retombe contre sa poitrine (n°30). Ici ce n'est pas l'ivresse exubérante des *komoi* mais une ivresse, semble-t-il, toute intérieure qui s'exprime notamment par la rupture du contact visuel¹²⁵ : le personnage regarde vers le bas et non devant lui, ce qui rompt l'échange entre buveurs. Ce type de posture peut également être une allusion aux effets incapacitants de l'excès de boisson dénoncés par Hésiode dans les *Hoiai* :

« C'est ainsi que Bacchus a procuré aux hommes de la joie et de la haine. Celui qui boit beaucoup, perd la raison dans le vin. Il lui lie les pieds et les mains, la langue et l'âme, sans qu'il s'en aperçoive, et le doux sommeil s'en empare. »¹²⁶

Si les effets incapacitants, voire triviaux (vomissements, miction, etc), de l'abus de boisson sont montrés, parfois sur le ton comique, jamais l'affaiblissement que suggère le sommeil de l'homme ivre n'est représenté. Celui-ci est réservé aux êtres « faibles », aux « monstres », aux « étrangers »¹²⁷ et ne semble pas avoir place dans une imagerie qui célèbre les joies du « boire ensemble », puisque l'expérience de l'ivresse est plutôt conçue, d'après le vocabulaire et nos sources poétiques, comme une expérience bénéfique. Les mouvements et les postures instables des buveurs apparaissent alors comme des figurations d'une « mise en branle » du corps et de

¹²² Par exemple : cratère à volutes fragmentaire à f.r. Bologna, Museo Civico Pell. 280. Groupe de Polygnotos, vers 440-430 av. J.-C. *ARV*². 1052, 27 ; *LIMC* V, sv. Hephaistos 122 (= Hera 313). Héphaïstos est montré jeune et imberbe, la tête tombant sur la poitrine, il s'appuie sur un thyrses.

¹²³ *Anth.Pal.* XI, 26; HIPPOCRATE, 283c.

¹²⁴ Cratère à colonnettes à f.r., Myson vers 500-450 av. J.-C. Copenhague, Musée national 3836. *ARV*². 241.48; *Add.* 201.

¹²⁵ FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 21 sq. et p. 82 sq. ; 1998, p. 212.

¹²⁶ *Ath.* X, 428c.

¹²⁷ Voir Chap IV, part. 2.

l'âme procurée par le vin mais aussi, dans une certaine mesure, de l'affaiblissement de l'âme et du corps causé par un excès de liquide et d'humidité, toujours dans cette idée d'une symbiose entre, l'expérience subjective de l'ivresse, et les manifestations extérieures, visibles par les mouvements corporels et les expressions faciales.

L'expérience intérieure et personnelle associée aux plaisirs du vin, de la musique et de l'amour semble évoquée avec plus d'évidence par un geste commun à toute la production de vases peints des années 520 à 400 av. J.-C. Il s'agit de montrer un personnage (de préférence un homme) la tête renversée, une main sur le front, parfois la bouche entrouverte. Ce geste n'existe pas dans l'imagerie du symposion de la figure noire archaïque et semble plutôt une particularité de la figure rouge archaïque et classique. Toutefois on peut signaler une amphore à col de Cambridge¹²⁸, qui montre Dionysos et une femme (Ariadne? Peut-être Sémélé ?) allongés sur une klinè, entourés de satyres et de ménades. Le personnage féminin porte la main à son front tout en rejetant légèrement la tête en arrière (n°31). Le geste semble lié à l'aulète qui lui fait face. Cette gestuelle reste inchangée -mis à part quelques variations dans la posture de la main- durant toute la période de production de la figure rouge (soit entre 525 et 300 av. J.-C.)

Si le geste se retrouve dans le monde dionysiaque, il est rarement exécuté par des satyres et apparaît, lorsque c'est le cas, lié au ravissement musical. C'est l'exemple donné par la coupe du Vatican de Douris (n°22) qui, sur une de ses faces, montre quatre satyres : celui de droite joue de l'*aulos*, un autre satyre lui fait face, la tête renversée et une main sur le front. Le geste du satyre apparaît comme une réponse à la musique exécutée par l'aulète qui lui fait face. De même, sur une coupe attribuée au P. de Briséis¹²⁹, une ménade danse dans une posture presque identique à celle du satyre de la coupe du Vatican, elle fait face à un satyre aulète et la musique semble être à l'origine de son geste (n°32). Ravissement peut-être amplifié par la sacralité des lieux, symbolisée par l'antre, figuré à droite de l'image derrière le satyre¹³⁰ ?

¹²⁸ Amphore à col, manière du P. de Lysippidès, v. 550-500. Cambridge, Fitzwilliam Museum GR27.1864, G48. *ABV*. 259.17; *Add.* 67.

¹²⁹ Coupe, f.r., P. de Briséis, vers 500-450. New-York, Marché de l'art. *ARV*².406.4

¹³⁰ Sur l'antre comme lieu saint : BÉRARD, 1974, p. 58-59 ; SIEBERT, 1990, p. 151-161 ; JACCOTTET, F., 2003, p. 150-162.

Dans le monde mythique, ce sont plutôt les femmes qui exécutent ce geste, la tête renversée et une main sur le front ou le haut du crâne, en particulier dans les scènes à connotation érotique : une femme (une ménade ou une nymphe¹³¹, peut-être même une hétéra) allongée, endormie ou somnolant, nue ou à demi-vêtue, qui fait l'objet des assauts des satyres. L'image nous dit rarement si le satyre obtient satisfaction. Certaines représentations sont explicites et indiquent que le personnage féminin est parfaitement consentant comme, par exemple, sur une coupe du musée archéologique d'Aleria attribuée à Onésimos¹³² (n°33) : une femme nue, le corps de face, est montrée allongée sur le dos la tête -de profil- renversée en arrière, les yeux ouverts, le bras droit passé derrière la tête et les jambes légèrement écartées entre lesquelles un satyre, qui tient dans sa main gauche une corne à boire, tente de se glisser. L'image est explicite. Ce qui attire l'attention ici est le geste de la tête, la main posée en arrière du crâne. Il semblerait que cette femme s'offre au satyre, tout du moins, elle n'apparaît pas apte à opposer une quelconque résistance. L'image place le possesseur du vase dans une position de voyeur –à l'instar du satyre-, d'une part par l'orientation du corps de la femme, de face, et d'autre part par sa posture volontairement provocatrice. D'ailleurs dans certaines représentations, le corps de la femme nue est surmonté de l'inscription *kalos* (« beau ») comme sur une coupe de Berlin attribuée au P. d'Épidromos¹³³, renforçant le rôle érotique de l'image (n°34). La posture de la tête avec le bras relevé accentue la position d'abandon du personnage féminin, d'autant plus qu'aucun échange n'est permis entre elle et le satyre puisqu'ils ne se regardent pas, contrairement à d'autres images dans lesquelles l'échange de regards occupe une place centrale, à l'exemple d'une coupe de New-York attribuée à Makron (n°35)¹³⁴.

¹³¹Les ménades sont vêtues et portent des signes distinctifs, tels que la pardalide ou le thyrsos, elles n'ont pas de rapports sexuels avec les satyres, alors que les nymphes sont nues et peuvent, à l'occasion, être les partenaires sexuelles des satyres. Cf. *HymHomAphr.* 257-263; HENRICH, 1987, p. 99-102; CARPENTER, 1986, p. 79 sq.; HEDREEN, 1994, p. 47-69; ISLER-KÉRENYI, 1999, p. 551-566; mis au point : VILLANUEVA-PUIG, 2009, p. 22-23.

¹³²Coupe f.r., Onésimos, vers 525-475 av. J.-C. Aleria, Musée archéologique, 61.5, 710A. *ARV²*. 9BIS; *Para.* 359; *Add²*. 215. Voir aussi : Chous à f.r., vers 450-400 av. J.-C. Frankfurt, Museum für Vor und Frühgeschichte, B146. *LIMC* VIII, Sv. Mainades 70. Une ménade nue allongée sur un rocher (?), la tête renversée en arrière, la main sur la nuque. Un satyre gesticule en face d'elle.

¹³³Coupe f.r., P. d'Épidromos, vers 525-475 av. J.-C. Berlin, Antikensammlung, 3232. *ARV²*. 117.2, 1627, 1577; *Add.* 86; *Add²*. 174.

¹³⁴Coupe attique à f.r., Hieron (potier) et Makron, vers 480 av. J.-C. New-York, Metropolitan Museum of Art 20.246. Au centre de la face A : un couple (un homme et une femme) se regarde les yeux dans les yeux. *ARV²*. 1616, 467.118, 481, 1654; *Para.* 378; *Add²*. 245. Photographie: © 2000–2014 The

Ici, la femme est isolée, ce qui accentue l'érotisme de l'image : elle est à la fois l'objet du regard du satyre et du propriétaire de la coupe, illustration d'un fantasme d'homme grec, à savoir celui d'une totale passivité féminine¹³⁵.

Dans ces scènes, peu importe l'identité du personnage féminin : ménade, nymphe ou hétéra, elle est avant tout l'image d'un fantasme, de la promesse des plaisirs à venir, ceux d'Aphrodite associés à ceux de Dionysos, procurés par la consommation de vin¹³⁶. Sur une coupe de Londres¹³⁷, au centre de la vasque, est figuré un Éros ailé rejette la tête en arrière la main posée sur le front (n°36), il tient une fleur dans l'autre main, allusion à Aphrodite et ses plaisirs. Vin et Éros sont une nouvelle fois associés : par le contenu et l'image à l'intérieur de la vasque que découvre au fur et à mesure le buveur. L'ensemble est une allusion explicite au désir amoureux mis à l'honneur par la poésie lyrique et élégiaque, notamment chez Théognis, Alcée, Sappho ou Anacréon¹³⁸. Le renversement de la tête est, dans ce contexte, fortement lié à la notion d'abandon et en particulier à celle de l'abandon au désir, peut-être amplifié par la consommation du vin ?

Metropolitan Museum of Art. All rights reserved. Également : Oenochoé à f.r., P. de Schuwalow, vers 430-420 av. J.-C. Berlin, Antiquarium, inv. F2414. *ARV*. 754.29.

¹³⁵ FRONTISI-DUCROUX, 1998, p. 213, 236-237.

¹³⁶ Cette idée n'est pas exceptionnelle, elle est largement répandue dans l'imagerie comme dans la littérature, en particulier la Comédie, par les jeux de mots entre les verbes *πίνειν* et *βίπειν* (« boire/baiser ») cf. *Ar. Ra.* 740 ; de manière plus générale : *Ath.* 444d ; 607b ; *E. Cyc.* 169 sq. ; *Pl. Symp.* 203 bc ; *Ael. VH.* XIII, 4 ; *Anth. P.* XII, 175 ; *Apostol.* IV, 58. Voir aussi : SAÏD, 1998, p. 67-84.

¹³⁷ Coupe à f.r., vers 525-475 av. J.-C. London, British Museum E13. *ARV*². 109, 1626; *Add.* 85; *Add*². 173; *LIMC* I, sv Achilleus 342 (B) = Aias I 178 (A).

¹³⁸ En exemple : *Anacr. fr.* 373 Page : « Ô garçon aux yeux de vierge » ; *fr.* 363 Page ; *Sapph.* 96.15-17 Loeb-Page : « cependant elle ne cesse d'aller et venir, évoquant la douce Atthis, dont le désir oppresse son âme délicate » ; *Théognidea* 1327-8 : « Mon garçon tant que tu auras la joue lisse, je ne cesserai jamais de te louer, même si le destin me condamne à en mourir » ; *Pi. fr.* 108 Bowa =123 Snell-Maehler ; *Sim.* 22.9-12 W; etc. Voir BOWIE, E., *Pallas*, 2003 (61), p. 148-156, sur l'éloge amoureux. La même idée est véhiculée dans l'association de l'ivresse, du désir amoureux et du plongeon depuis le rocher de Leucade : *Anacr. fr.* 31 Page : « J'ai gravi une fois encore la falaise de la roche de Leucade, dans la vague grise d'écume, je plonge, ivre d'amour (*μεθύων ἔρωτι*) ». Ici se trouvent mêlés, la mer, l'ivresse, l'amour, la libération d'un désir amoureux trop difficile à supporter.

2. Ravissement musical.

Le renversement de la tête avec une main sur le front ou le haut du crâne est un geste particulier à l'imagerie symposiaque. Il est fréquemment associé à la musique et au vin, plaisirs principaux recherchés durant le symposion. L'imagerie insiste sur le double sens de la posture : un musicien (aulète, joueur de lyre ou de barbitos) combiné à un homme la tête rejetée en arrière et qui tient une coupe à boire ou un skyphos. Un stamnos attribué à Smikros (par signature) est sur ce point éloquent¹³⁹ : un jeune homme couronné, la tête ceinte de bandelettes est appuyé sur son coude, une coupe à la main, il renverse la tête en arrière, l'avant-bras posé sur le front (n°37). Une aulète lui fait face mais le regard du jeune homme ne se dirige pas vers elle, il s'élève vers le haut du cadre, coupant tout échange entre les deux personnages. Le dialogue se fait plutôt entre l'instrument de musique, très proche du visage de l'éphèbe et celui-ci.

C'est avant tout de la musique, et plus particulièrement celle de l'*aulos*, dont il est question dans ce type de représentation. Il est évident que par la posture du jeune homme, que l'on retrouve par exemple sur une coupe de Munich attribuée au P. d'Antiphon¹⁴⁰ (n°38), est évoqué le pouvoir et les effets de la musique sur l'âme. Un homme, barbu cette fois, est allongé, appuyé sur des coussins, il tient une large coupe dans la main et rejette sa tête en arrière, l'autre main posée sur le haut de son crâne. En face de lui, un autre homme, nu et barbu, joue de l'*aulos*. L'instrument est dirigé vers le buveur, le musicien dans une torsion se tourne vers son auditeur : la musique ne s'adresse qu'à celui-ci. Le renversement de la tête apparaît alors comme une réponse corporelle aux mélodies aulétiques. La gestuelle et l'orientation des corps instaurent un dialogue muet entre les deux banqueteurs et suggèrent la présence de la musique et son pouvoir envoûtant. Ce pouvoir est d'ailleurs abordé à diverses reprises par Platon, notamment comme cure pour des états frénétiques¹⁴¹. La musique, en particulier le chant, est conçue comme une incantation magique aux vertus apaisantes

¹³⁹ Stamnos à f.r., Smikros (signature) vers 550-500 av. J.-C. Bruxelles, Musées Royaux, A717. *ARV*². 20.1, 1619; *Para.* 322; *Add.* 74; *Add.*². 154.

¹⁴⁰ Coupe à f.r., P. d'Antiphon, vers 500-450 av. J.-C. Munich, Antikensammlungen J705, 2635. *ARV*². 339.57; *Add.*². 21

¹⁴¹ Pl. *Lg.* VII, 790d-791e ; *Phdr.* 244e-245a ; *Symp.* 215c.; *Tim.* 47d-e; WEST, 1992, p. 246-249; BUNDRICK, 2005, p. 103-106.

pour l'âme¹⁴². De même, Aristote souligne le pouvoir cathartique de la musique, lié à la notion d'enthousiasme¹⁴³, tout comme il recommande, pour des raisons d'harmonie, d'accompagner le chant par l'*aulos*¹⁴⁴. L'instrument est d'ailleurs doté dans la littérature d'un pouvoir terrifiant, hypnotique¹⁴⁵, pouvant provoquer l'allégresse de l'auditeur¹⁴⁶ ou l'amener à un état proche de la possession corybantique¹⁴⁷. Dans ce cas, ce n'est pas tant le timbre de l'*aulos*¹⁴⁸ qui est mis en cause, mais bien certains types de mélodies, en particulier de type phrygiennes, ressenties comme dotées de capacités envoutantes¹⁴⁹. De même, il semblerait d'après Ewen Bowie, que la poésie élégiaque, type poétique le plus prisé au banquet, ait été accompagnée à l'occasion de l'*aulos*¹⁵⁰. La présence de cet instrument dans l'imagerie du *symposion* n'est donc pas fortuite, et n'est pas uniquement reliée au monde dionysiaque ni une pure allusion érotique. Bien plus que l'intoxication alcoolique, c'est la musique qui semble être la source de félicité et d'égarement signifiée par le geste du rejet de la tête en arrière ou mieux, peut-être, la musique agissant de concert avec le vin.

Ce type de posture n'est d'ailleurs pas spécifique aux personnages sous l'emprise de l'*aulos*, on la note à diverses reprises pour les joueurs de lyre ou de barbitos. Ceux-ci sont figurés, assis ou debout, l'instrument calé contre leur abdomen, la tête renversée en arrière à l'exemple d'une coupe signée Épiktetos¹⁵¹ conservée à

¹⁴² *Od.* XIX, 457 ; *Pi. P.* 3.51 ; *Pl. Phdr.* 228b ; *Lg.* II, 672b ; *Tht.* 149c-d ; *Hipp. Morb. Sacr.* 1.12, 39 ; MOUTSOPOULOS, 1992, p. 141-151 ; WEST, 1992, p. 31-33.

¹⁴³ *Arist. Po.* 1449b27-28 ; *Pol.* 1341b-1342b sv.

¹⁴⁴ *Ps-Arist. Prb. mus.* 43 (922a). *Idem* chez X. *Symp.* VI.4 : « Comme le chant est plus doux lorsqu'il est accordé à l'*aulos* ».

¹⁴⁵ *E. HF.* 877-879, 897-899 ; *Pl. R.* 411a.

¹⁴⁶ *Théog. El.* I, 531-532.

¹⁴⁷ SOMVILLE, 1992, p. 174-179. Cf. *Infra.* p. 70 notes 20 et 21 ; *Hipp. Ép.* V, 81.

¹⁴⁸ L'instrument est doté d'une sonorité se situant entre celle du hautbois et de la clarinette avec une tessiture pouvant couvrir jusqu'à trois octaves. La plupart des instruments ont une longueur estimée d'environ 20 à 30cm et sont munis d'anches doubles. Les reconstitutions d'instruments, à partir des données fournies par l'archéologie, permet de donner une bonne estimation de la sonorité de cet instrument, incomparable avec ceux que nous connaissons actuellement. Sur le sujet voir : les joueurs de launeddas sardes tels que Luigi Lai (en particulier pour la technique de jeu et de respiration). De manière générale : WEST, 1992, p. 81 sq. ; BUNDRICK, 2004, p. 34-42.

¹⁴⁹ ROUGET, 1990, p. 197 et p. 397-408.

¹⁵⁰ BOWIE, 1986, p. 14-27. *Dion. Chal. fr.* 5 West ; WEST, 1992, p. 25.

¹⁵¹ Coupe à f.r., Épiktetos (signature) vers 525-475 av. J.-C. London, British Museum E37. *ARV*². 1584.2, 72.17, 1623 ; *Para.* 328 ; *Add.* 82 ; *Add*². 167. Photographie : ©Trustees of the British Museum. Similaire : Coupe à f.r., Épiktetos, vers 525-475 av. J.-C. Malibu, J.Paul Getty Museum 86 AE279.

Londres (n°39). Dans certain cas, ce renversement de la tête semble être un moyen de signifier le chant, surtout lorsque les paroles ou les sons sont notés par des inscriptions qui sortent de la bouche du musicien¹⁵². Mais on peut également s'interroger sur la possibilité d'une extase musicale. Après tout, pourquoi serait-elle réservée uniquement aux mélodies de l'*aulos* ? Le pouvoir, à la fois source de plaisir et d'effroi, de l'*aulos* peut en effet être étendu à l'ensemble de la pratique musicale. Ce pouvoir, propre à la musique, est d'ailleurs évoqué dès Homère dans l'épisode du chant des sirènes, qui offrent d'autres caractéristiques significatives : un passage chthonien, un navire qui glisse sur la mer couleur de vin, une légende qui voulait que les sirènes se jettent à la mer dans un plongeon¹⁵³. De même, Pindare, dans son premier *Ode Pythique* évoque la puissance de la musique produite par la lyre d'Apollon et des Muses, capable à la fois de charmer les dieux, même les plus retords comme Arès, et de susciter l'effroi¹⁵⁴. C'est par ailleurs le terme *κατεχόμενος* (de *κατεχῶ*, « être empli, possédé par la divinité ») qui à plusieurs reprises désigne chez Platon la possession musicale. C'est un terme qui désigne la possession authentique¹⁵⁵.

Ce pouvoir ambivalent de la musique s'exprime, par exemple, dans les mythes d'Orphée et de Thamyris : le premier est la victime de son propre talent alors que le second est puni de son arrogance (*hybris*) envers les Muses¹⁵⁶. Le mythe de Thamyris met surtout en garde contre les dangers d'une mauvaise utilisation de la musique, en particulier lorsque celle-ci concerne les dieux¹⁵⁷. On rencontre Thamyris souvent représenté assis, vêtu du costume Thrace, au milieu des Muses et jouant de la lyre, à l'exemple d'une hydrie du Vatican (n° 40)¹⁵⁸. La qualité de son chant et de ses

Para. 329.83 TER; *Add.* 168. Amphore à col à f.r., P. de Berlin, vers 525-475 av. J.-C. London, British Museum E267. *ARV*². 199.28; *Add.* 95; *Add.* 161.

¹⁵² En exemple : Amphore à col à f.r., Euphronios, vers 550-500 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre, G30. *ARV*². 15.9, 1619; *Para.* 322; *Add.* 152. Voir : LISSARRAGUE, 1987, p. 119-133 ; WEST, 1992, p. 44

¹⁵³ *Od.* XII, 154-200. Cf. Chap. IV (les sirènes).

¹⁵⁴ *Pi. P.* I, 1-12.

¹⁵⁵ *Pl. Ion*, 536c ; *Symp.* 215c ; SOMVILLE, 1992, p. 174-179. Cf. Chap. III (vocabulaire de la possession divine).

¹⁵⁶ Pour Orphée voir Paus. IX. 30.5 ; Thamyris : *Il.* II, 594-600.

¹⁵⁷ Pour l'iconographie voir : BUNDRICK, 2005, p. 126-131; *LIMC* VII, (1) sv. Thamyris, p. 902-904

¹⁵⁸ Hydrie à f.r., P. de la Phiale, vers 475-425 av. J.-C. Cité du Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 16549. *ARV*². 1020.92; 1579; *Para.* 441; *Add.* 154; *Add.* 316; *LIMC* VII, sv. Thamyris, Thamyras 2.

mélodies est exprimée par les postures des Muses : la tête inclinée vers l'avant, une main sur la poitrine (en signe d'émotion ?), une des deux femmes s'appuie nonchalamment sur sa compagne, attitudes qui semblent exprimer la curiosité et l'intérêt.

De son côté, Orphée est réputé pour ses capacités musicales exceptionnelles qui relèvent de la magie : il serait capable de charmer les animaux, les arbres et les pierres. Malheureusement ses talents séduisent aussi les hommes Thraces qui, dans la version de Pausanias, s'éloignent de leurs femmes. Celles-ci de colère le mettent à mort. C'est, semble-t-il, cet épisode qui a retenu l'attention des imagiers du V^e siècle av. J.-C.¹⁵⁹, bien qu'une autre version attribuée à Eschyle, une tragédie connue sous le titre *Bassarai*, impute la mort d'Orphée aux ménades sous l'emprise de la *mania* dionysiaque. Le musicien est alors puni de sa dévotion à Hélios-Apollon¹⁶⁰.

Le répertoire iconographique consacré à Orphée met en avant le pouvoir double de la musique sur son auditoire : capable de susciter la fureur comme de garder sous son emprise les hommes, les animaux et les être inanimés. Sur un cratère attribué au P. de Naples (n°41)¹⁶¹, Orphée est représenté assis sur un rocher en train de jouer de la lyre auprès des hommes Thraces. Parmi les membres de son auditoire : un cheval, une tortue et une pierre. Ces trois éléments, humains, animaux et minéraux, sont une manière de signifier le pouvoir universel et envoutant des mélodies et du chant d'Orphée. Lorsqu'on prête attention aux hommes qui composent l'auditoire, leur posture interpelle : debout, appuyés sur leurs armes, la tête légèrement inclinée vers Orphée, ils semblent entièrement absorbés par le jeu du musicien. Un cratère à colonnettes de Berlin attribué au P. d'Orphée (n°42)¹⁶² va plus loin dans l'expression des émotions liées à la musique : les auditeurs, des guerriers Thraces (identifiables par leur tenue), sont montrés en appui sur leurs armes, les yeux clos pour celui à gauche d'Orphée, appuyés les uns contre les autres dans une attitude qui trahit à la fois la

¹⁵⁹ BUNDRICK, 2005, p. 120.

¹⁶⁰ Ps-Erast. *Cat.* 24.140. JOURDAN, 2008, p. 129-174.

¹⁶¹ Cratère, P. de Naples, vers 475-425 av. J.-C. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1968.79. *Para.* 450.21TER; *Add.* 328. Idem : Cratère en cloche à fr., P. de Londres E 497. New-York, Metropolitan Museum. 24.97.30. *ARV*². 1079.2 ; *Add.* 160 ; *Add.* 326 ; *LIMC* VII, sv. Orpheus 26; BUNDRICK, 2005, p. 121-125, figs 75 et 76, avec une bibliographie complète p. 223 note 67 ; article de GARZEROU, M-X, *LIMC* VII, sv. Orpheus, p. 81-105.

¹⁶² Cratère à colonnettes à fr., P. d'Orphée, vers 440 av. J.-C. Berlin, Staatliches Museen VI 3172. *ARV*².1103-1104 ; *Para.* 451 ; *Add.* 329 ; *LIMC* VII sv. Orpheus 9.

contemplation et l'intérêt qu'éveille en eux le chanteur. Un des personnages, à droite d'Orphée, a même appuyé son pied contre le rocher sur lequel le musicien est assis, sa lance aussi est apposée contre le rocher, tout le poids du corps repose sur l'arme et le regard est fixé sur le chanteur. Dans ces scènes, le regard porté par les auditeurs sur le musicien est hautement significatif : il met en scène de manière évidente, visible, l'action de la musique sur l'âme.

À l'inverse, le pouvoir parfois destructeur de la musique est signifié par un autre groupe d'images spécifiques à l'iconographie d'Orphée : son meurtre sauvage perpétré par les femmes Thraces (ou les Ménades). Sur un stamnos attribué au P. de la Docimasie (n°43)¹⁶³, le musicien légendaire est figuré dans une position qui marque son impuissance : à demi nu, tombant en arrière et un genou à terre, appuyé sur une main, il brandit de manière un peu vaine sa lyre face aux Thraces déchaînées, armées de rochers, de broches, d'épées et de tisons. Il tourne son visage vers le spectateur : la frontalité ici met l'accent sur le pathétique de la scène et la violence de l'attaque. Le regard dirigé hors du cadre, par sa présentation frontale, interpelle et vise à susciter l'empathie du spectateur tout en indiquant qu'Orphée n'appartient déjà plus au monde des vivants¹⁶⁴.

Cette ambivalence de la musique s'exprime également par son association avec le monde de Dionysos. Sur une coupe du cabinet des Médailles attribuée au P. de Brygos¹⁶⁵, Dionysos joue du barbitos entouré de deux satyres qui dansent et jouent des crotales. Le dieu a la tête renversée en arrière : le geste semble bien être lié à musique (n°44). Ici l'extase musicale se confond avec l'extase dionysiaque. L'univers du banquet, symbolisé par le barbitos, se mêle alors à l'univers mythique et merveilleux de Dionysos par la combinaison du vin, de la musique et du chant comme le soulignent ces vers d'Archiloque :

¹⁶³ Stamnos, P. de la Docimasie, vers 500-450 av. J.-C. Zurich, Université, 3477. *ARV*². 1652; *Para.* 373.34BIS; *Add.* 233; *LIMC* VII, sv. Orpheus 36. Également : Lécythe, manière du P. d'Achille, vers 475-425 av. J.-C. Boston, Museum of Fine arts 13.202. *ARV*². 1561, 1002.11; *Add.* 153; *Add.* 313. Amphore à col à f.r., P. de la Phiale, vers 475-425. Paris, Musée du Louvre, G436. *ARV*². 1014.1; *Add.* 153; *Add.* 315; *LIMC* VII, sv. Orpheus 48A. Amphore à col à f.r., P de Naples 3112, vers 475-425 av. J.-C. Naples, Museo Arch. Nazionale M1296, H3114, 81485. *ARV*². 852.2; *LIMC* VII sv. Orpheus 44.

¹⁶⁴ Sur la frontalité comme signe de la mort imminente : FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 82-85. Il en va de même pour la position oblique : elle est un signe d'entrée dans l'Au-delà (cf. Chap. IV).

¹⁶⁵ Coupe, f.r., P. de Brygos, vers 500-450. Paris, Cabinet des médailles, 576. *ARV*². 371.14, 1649; *Para.* 365, 367; *Add.* 111; *Add.* 225; *LIMC* III, sv. Dionysos 465 = Silenoi 70, 104 A.

« Car je sais entonner le beau chant du seigneur Dionysos,
le dithyrambe, l'esprit foudroyé par le vin »¹⁶⁶

De même, si l'on en croit Simonide, le vin et la musique sont de nature similaire¹⁶⁷ : ils peuvent à la fois être source de bonheur comme de folie. Ce pouvoir à la fois dangereux et bienfaisant est d'ailleurs souligné par l'association de la musique aux danses des ménades dont le renversement de la tête est une des marques de l'extase divine qui les saisit¹⁶⁸.

Ainsi, le renversement de la tête trahit-il à la fois une extase musicale et divine. Dans le cadre du banquet le vin y joue le rôle de stimulant ou d'intermédiaire, mais ne semble pas être la cause principale de ce geste d'abandon et de ravissement¹⁶⁹. D'ailleurs dans bien des cas, la coupe à boire est, soit tenue dans la main comme oubliée, soit déposée à côté du convive qui se laisse aller à son ravissement musical comme par exemple sur une coupe de Londres attribuée à Épiktètos¹⁷⁰.

III. Conclusions.

L'étude du corpus iconographique qui se rapporte à l'ivresse, met en avant deux phénomènes distincts et complémentaires liés à la consommation du vin. Le premier est, par la représentation des gestes exubérants des komastes (humains ou divins), celui de l'agitation des corps. Le second phénomène constaté se rapporte plutôt à une ivresse intérieure, proche de l'extase divine sinon conditionnée par la musique. Ces deux états expriment une conception de l'ivresse sur deux niveaux : celui de la réaction purement physiologique et celui, plus complexe, qui implique la question du rapport du corps à l'âme, de la « réaction spirituelle ». La consommation du vin,

¹⁶⁶ Ath. XIV, 628a (= fr. 120 West); LISSARRAGUE, 1987, p. 133.

¹⁶⁷ Ath. II, 40a (= fr. 142/647 Page) : « le vin et la musique ont la même origine ».

¹⁶⁸ E. Ba. 864; Plu. *Quaes. Conv.* VII, 6 ; 706e : Pindare parle à propos des transports bacchiques de la « brusque secousse du cou rejeté en arrière » (= fr. D.2, 13 Snell) ; BUNDRICK, 2005, p. 110-111. (cf. Chap. III)

¹⁶⁹ ANDÒ, 1991, p. 178.

¹⁷⁰ Coupe à f.r., Épiktètos (signature) vers 525-475 av. J.-C. London, British Museum E 38. *ARV*². 72.16, 1623; *Para.* 328; *Add.* 82; *Add*². 167.

perçue et décrite comme une délivrance, est une constante de la poésie de banquet¹⁷¹. De même, le vocabulaire, employé de manière métaphorique, qui met en rapport l'ivresse et la navigation, souligne le fait que l'ébriété mène à une certaine forme de félicité dionysiaque comparable à celle des ménades –survenant après les danses, sous la forme d'un épuisement physique intense- qui procure sommeil et apaisement¹⁷².

Si cette félicité semble plutôt s'exprimer par le mouvement, en particulier les danses et les acrobaties d'hommes ivres, elle prend une toute autre dimension lorsqu'elle se joint au ravissement musical. L'ivresse est alors étendue, aux effets de la musique et son origine n'est pas à chercher uniquement dans la consommation du vin. C'est la combinaison de ces deux éléments : vin et musique, qui amène à un état extatique, hors du monde, exprimé par le geste des banquetteurs qui renversent la tête, une main sur le front, le regard perdu. Attitude très proche formellement de celle des ménades qui arrivent au terme de leur transe, le buste arqué et la nuque révoltée, sur le point de tomber en catalepsie, on le verra, cette posture peut également être rapprochée de celle des guerriers saisis dans leur chute, en train de mourir¹⁷³. Une telle attitude, marque la volonté de traduire visuellement le caractère furtif et transitoire d'un tel moment: celui où l'esprit n'appartient plus à son corps et semble le quitter pour un instant ou de manière définitive. En dirigeant le regard vers l'extérieur du cadre, le P. ou le dessinateur, montre que l'action ne se borne pas aux limites physiques de l'image –soit le support ou le contour décoratif- mais qu'elle se situe au-delà. C'est en cela, peut-être bien plus que par les mouvements du corps, que s'expriment alors les mouvements de l'âme, qui atteint la libération toujours après l'excitation physique, comme nous le verrons à propos des ménades.

¹⁷¹ Ath. II, 39e-f = B. fr. 16 Jebb = 27 Bergk, 20 Blass ; Ath. XI, 782d = Pi. fr. 5 Puech; 124ab Snell-Maehler; E. Ba. 279-283.

¹⁷²E. Cyc. 573 sq. ; Philostr. *Apollon.Thy.* II, 35-37; Ath. X, 428c

¹⁷³ *Infra*, chap. III et IV.

Chapitre III.

Danse rituelle, possession divine et purification.

I. Introduction.

Les pratiques rituelles, les danses et les états frénétiques¹ associés au culte en l'honneur de Dionysos nous sont mal connus. Pourtant, depuis plus d'un siècle et demi maintenant² l'étude de ces phénomènes a produit une littérature abondante, parfois contradictoire, qui met surtout en avant le manque de témoignages historiques solides à propos du ménadisme. Car s'il est bien une chose qui a fait travailler l'imaginaire des anciens, comme des modernes, ce sont ces phénomènes de danses frénétiques et d'états seconds associés à Dionysos. Certains ont voulu distinguer deux sortes de ménadismes : l'un policé répondant aux normes de la cité (« ménadisme blanc ») et un autre, plus sombre, sauvage et épidémique (« ménadisme noir »), durant lequel toutes les normes sont abolies au profit de comportements frénétiques allant jusqu'au sacrifice sanglant et sauvage d'un animal, puis la dévoration de sa chair crue³. D'autres, préfèrent séparer le ménadisme « historique », confirmé par l'épigraphie, et le ménadisme « mythique » pour lequel les comportements délirants sont relégués au seul plan de l'imaginaire⁴. La tendance actuelle serait d'admettre l'intégration, dans le cadre de pratiques rituelles fixées par le calendrier religieux de la cité, de danses et de comportements extatiques, qui pouvaient parfois aboutir à des pertes de conscience⁵.

L'ennui est, qu'avant le IV^e siècle av. J.-C., nous n'avons pas de preuves pour valider l'existence d'un ménadisme historique, avec un « clergé » et un calendrier cultuel⁶. Les sources plus anciennes sont principalement iconographiques,

¹ L'intensité des états modifiés de conscience est difficile à évaluer et certains termes actuels sont souvent utilisés abusivement, faute de mieux, pour parler des comportements ménadiques.

² En particulier depuis NIETZSCHE, F., *La naissance de la tragédie*, 1872.

³ DODDS, 1977 (1959), p. 265-278; JEANMAIRE, 1959, p. 105-219.

⁴ HENRICHS, 1978, p. 121-160; 1987, p. 92-124, spécialement p. 100-107; 1983, p. 137-160.

⁵ BREMMER, 1984, 55, p. 267-286; GRAF, 2010, p. 167-180. Pour une bibliographie à jour sur le sujet : VILLANUEVA-PUIG, 2009, p. 21-32.

⁶ L'existence d'un ménadisme historique n'est attestée qu'à partir de l'époque d'Alexandre le Grand, grâce à la découverte d'un certain nombre d'inscriptions en Grèce, Asie Mineure et Italie. HEINRICHS, 1978, p. 121-160 et particulièrement p. 143; JACCOTTET, 2003.

principalement la peinture de vases, encore que de tels phénomènes sont aussi relatés dans les mythes, notamment celui de la résistance de Penthée, connu essentiellement grâce aux *Bacchantes* d'Euripide. Nous savons par ailleurs, que dès Homère, le comportement imprévisible et impulsif des ménades est un moyen de qualifier les personnes en proie à un certain égarement, telle Andromaque à l'annonce de la mort d'Hector⁷. De même, un certain nombre d'œuvres théâtrales, aujourd'hui perdues et connues par leur titre ou quelques fragments, attribuées aux prédécesseurs d'Euripide, eurent pour sujet des thèmes dionysiaques mettant en scènes des ménades, et en particulier les mythes de Penthée et de Lycurgue⁸. D'après les sources iconographiques et littéraires, le comportement frénétique et parfois dévastateur des ménades, insufflé par Dionysos, est bien installé dans l'imaginaire des Grecs dès la fin du VI^e siècle av. J.-C.

En effet, une des premières représentations de ménades frénétiques est précisément en rapport avec le démembrement de Penthée : elle figure sur un psykter daté des années 525 av. J.-C. (soit un siècle avant la tragédie d'Euripide), attribué à Euphronios par J.D. Beazley (n°45)⁹. Ici, les personnages féminins n'y sont remarquables ni par leur tenues vestimentaires, ni par leurs attitudes : la seule chose qui fait conclure aux ménades est la présence d'un thyrses, brandi par l'une d'elles, et surtout le fait qu'elles manipulent des parties d'un corps humain dont la tête et le buste sont identifiés par le nom Πενθέυς. L'attitude des ménades est ici bondissante et semblable à la course rapide, ce qui peut trahir un certain degré d'excitation : on rencontre, par exemple, le même genre d'attitude pour les guerriers saisis en plein

⁷ *Il.* XXII, 460-467 : le comportement d'Andromaque est « ματιάδι ἴση » ; de même : *Il.* VI, 132 (*Dionysos mainoménos*) ; *HymHom.Dem.* 386. Voir : SIGNORE, 2010; DARAKI, 1980, p. 1-24. Il semble que dès Homère il y ait eu une analogie entre la « fureur » dionysiaque et la fureur guerrière : deux fois Arès est qualifié de *mainomenè* (*Il.* V, 829-831 ; XV, 126-129), une autre c'est Diomède (*Il.* VI, 99-101). Dans *Ba.* 300-305, Dionysos est clairement assimilé à Arès. (LONNOY, 1985, p. 65-71)

⁸ Thespis, *Penthée*; Polyphrasmon, trilogie sur Lycurgue (?); Eschyle, une tétralogie sur Lycurgue: les *Édoniens*, les *Bassarides*, *Neaniskoi*, *Lycurgue* ainsi qu'une autre tétralogie sur Penthée : *Sémélé* ou les *Hydrophores*, *Xantriai*, *Bacchantes*, *Penthée*, *Trophoi-Dionysoi trophoi*; Sophocle, *Bacchantes* (?), *Hydrophores* (?); Xenoclès, *Bacchantes*; Iophon, *Bacchantes* ou *Penthée*; Spintharos, *Sémélé foudroyée* (?); Cléophon, *Bacchantes* (?) (voir SEAFORD, "Introduction to Bacchae", 1997, p. 26-27).

⁹ Psykter (frgts) à f.r., Euphronios, vers 550-500 av. J.-C. Boston, Museum of Fine Arts 10.221. *ARV.* 19.5, 33 n°5; *ARV².* 16.14, 16.19; *Para.* 322; *Add.* 73; *Add².* 153; *LIMC* VII, sv. Pentheus 39 = Galene II.1. Voir aussi : Hydrie à f.r., vers 525-475 av. J.-C. Berlin, Antikensammlung, 1966.18. *LIMC* VII, sv. Pentheus 40. Coupe, f.r., cercle du P. de Nikosthénès, vers 525-475 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre G69. *ARV².* 133.21; *Add.* 88; *Add².* 177; *LIMC* VIII, sv. Pentheus 41.

combat¹⁰. Mais cela s'arrête ici, les postures des ménades ne nous apprennent rien de plus. C'est donc le contexte qui permet de dire que ces femmes sont des suivantes de Dionysos et qu'elles sont en proie à un délire aveuglant qui les a poussées à déchiqueter le fils d'Agavé. Une image, telle que celle-ci, fait appel à un ensemble de connaissances partagées par tous les Grecs, des plus érudits au moins éduqués : il n'y a donc pas besoin d'un foisonnement de détails pour qu'elle soit compréhensible. Dans le cas présent, la mise en situation associée aux inscriptions, suffit.

En revanche, pour les images postérieures à celle d'Euphronios, l'état psychique des ménades est plus clairement indiqué par les attitudes : la tête et les yeux sont révoltés, le dos cambré, la posture se fait tourbillonnante, les vêtements et les cheveux s'envolent... Peut-on attribuer ce changement à une tendance de l'époque ? On sait que le peintre Polygnotos de Thassos aurait, le premier, évoqué l'état émotif et psychique de ses personnages par les attitudes corporelles et les expressions faciales¹¹. Si cela est vrai, il ne serait pas étonnant que les peintres de vases aient voulu suivre la tendance, afin de répondre aux goûts nouveaux du public et des acheteurs¹². Il est d'ailleurs fort probable que, dans le cas des ménades, afin de rendre au mieux leurs postures, les peintres aient observé des adeptes en pleine crise de possession¹³ : cela pouvait permettre au possesseur du vase d'identifier rapidement le délire dionysiaque. Bien sûr, il ne s'agit pas d'une classification volontaire des attitudes de la part des peintres (comme un catalogue de poses qui recense les diverses manifestations de la possession bacchique) mais plutôt d'une synthèse, entre ce que le peintre a pu voir et ce qu'il imagine à propos des ménades emportées par le délire dionysiaque. On ne le dira jamais assez : la frontière entre réel et imaginaire est plus que perméable lorsqu'il s'agit d'images¹⁴ !

¹⁰ Par exemple : Coupe à fr., Psiac, vers 550-500 av. J.-C. New-York, Metropolitan Museum 14.146.1. *ARV*. 9.9; *ARV²*. 8.9 ; *Add.* 72 ; *Add.* 151. Face A : un guerrier, au centre, bondit la lance à la main vers son adversaire à gauche.

¹¹ Voir le Chapitre I, p. 17-20 et p. 35-38.

¹² TSINGARIDA, 2001, p. 5-30.

¹³ Mc NALLY, 1978, p. 130; HEINRICHS, 1978, p. 144; BREMMER, 1984, p. 276-281; VILLANUEVA-PUIG, 2009, p. 59-77.

¹⁴ Sur le sujet voir : SCHNAPP, p. 69-75 ; COCHE de la FERTÉ, 1951, p. 12-23 ; *La cité des Images*, 1984 ; LISSARRAGUE, 1987 (b), p. 261-269 ; 1999 ; BÉRARD, 1983, p. 5-37 ; etc.

II. Vocabulaire.

Avant d'entamer une recension des termes grecs qui se rapportent à la possession et à la folie –qu'elle soit dionysiaque ou pas-, il semble nécessaire de s'arrêter sur deux mots, qui dans leur définition sont très proches : je veux parler de la transe et de l'extase, souvent utilisés pour qualifier l'état des ménades sous l'emprise de Dionysos¹⁵.

Les dictionnaires donnent de la transe et de l'extase des définitions qui se rejoignent sur certains points. Ainsi, d'après le *Littré*, la transe se rapporte-elle à « toute émotion pénible produite par la crainte ou l'affliction » et par extension « à tout état d'exaltation d'une personne transportée hors du monde réel et qui se manifeste par des signes extérieurs comme des mouvements convulsifs, des cris »¹⁶. De même, l'extase est définie comme : « un état d'élévation extraordinaire de l'esprit » ou encore le « détachement d'une personne des choses sensibles », une « rupture de la communication de ses sens avec ce qui l'entoure » et par extension : une « vive admiration », une « volupté intime qui absorbe tout autre sentiment ». En médecine, l'extase se rapporte à l'exaltation de certaines idées, qui absorbent l'attention et entraînent la suspension des sensations, l'arrêt des mouvements volontaires et parfois le ralentissement de l'action vitale¹⁷. Le *Larousse* apporte cependant une précision à propos de la transe¹⁸ : elle est un état modifié de conscience.

Si la transe ne bénéficie pas d'une définition médicale et anthropologique claire, l'état modifié de conscience a, en revanche, fait l'objet d'un certain nombre d'études spécialisées¹⁹. Un état modifié de conscience est surtout caractérisé par l'accumulation de stimuli extérieurs violents (terreur intense, chocs thermiques, déséquilibre nutritif, activité physique intense, obscurité, lumières intermittentes, etc),

¹⁵ G. Rouget, propose par exemple un tableau comparatif des divers symptômes accompagnant la transe et l'extase, afin de les départager, mais cette distinction est tout à fait arbitraire et en y regardant de plus près on s'aperçoit que bien des symptômes décrits sont autant valables pour la transe que pour l'extase. ROUGET, 1990, p. 40-55.

¹⁶ LITTRÉ, sv. Transe-transir.

¹⁷ LITTRÉ, s.v. extase.

¹⁸ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/transe>

¹⁹ État Modifié de Conscience (EMC) ou en anglais, Altered States of Consciousness (ASC): MANDELL, 1980, p. 379-464; WINCKELMAN, 1986, p. 174-203; surtout : BONNECHÈRE, 2003, p. 145 n. 20, p. 151-169 et p. 249-271 (avec bibliographie sur le sujet).

qui altèrent l'état psychologique de la personne visée et qui peuvent dans certains cas, suivant la sensibilité de la personne, provoquer une perte de conscience accompagnée parfois d'hallucinations auditives et visuelles. Si l'on suit cette définition, il apparaît que l'état dans lequel se trouvent les suivantes de Dionysos, est bien un état modifié de conscience, auquel elles parviennent par auto-conditionnement : la danse sous sa forme la plus intense en fait partie, mais on peut aussi ajouter les stimuli extérieurs comme la musique assourdissante, le déroulement nocturne des rites, voir une certaine prédisposition psychologique²⁰. La définition s'applique alors à la fois aux danses de possession (souvent qualifiées d'extatiques) et aux moments de plénitude qui suivent ces danses, avant le retour à un état psychologique normal. Ainsi, un état modifié de conscience, peut-il tout autant se caractériser par des mouvements violents que par l'immobilité.

Ces états psychologiques altérés s'expriment dans le langage grec de diverses manières et surtout au moyen d'un vocabulaire relatif à la folie, la possession et de manière plus générale à la perte de contrôle de soi (où âme et corps sont affectés conjointement ou séparément) et qui bien souvent sont imputables à une divinité.

C'est d'abord le verbe *μαίνομαι* qui exprime le mieux l'état de possession ou de folie inspirée ou envoyée par les dieux. De ce verbe dérive le terme *μανία* qui s'applique plus spécifiquement aux personnes rendues « folles » ou inspirées par une divinité. Le terme *μαινομένος* est d'ailleurs connu dès l'épopée homérique dans laquelle il apparaît à plusieurs reprises pour qualifier Dionysos (à la fois fou et provocateur de folie)²¹, la fureur guerrière d'Arès et de Diomède²² ou encore l'égarément d'Andromaque²³. C'est aussi de ce même verbe que dérive le mot « ménade » (*mainadès*) qui qualifie les suivantes de Dionysos²⁴, et renvoie à cette

²⁰ Ces différents aspects seront traités plus avant dans le présent chapitre. Je ne fais pas ici de distinction entre « ménade mythique » et « ménade historique » car dans le cas des images, les deux figures ont tendance à se fondre l'une dans l'autre et il est bien difficile de départager, même avec l'appui des textes, la part d'imaginaire et la part de réalité liée à de tels comportements. BREMMER, 1984, p. 279-281.

²¹ Dionysos *mainoménos* : *Il.* VI, 128-140.

²² *Il.* V, 829-831; XV, 126-129; VI, 99-101.

²³ *Il.* VI, 388-390.

²⁴ Elles sont aussi nommées *Thyiadess*, « les bondissantes » (de *θύω* qui signifie à la fois faire un sacrifice et s'élancer en tourbillonnant. *DELG*, p. 448-449) ou encore *Dysmainai* « celles qui sont dangereusement folles ». Ce terme est sujet à discussion puisqu'il provient d'une glose d'Hésychius (Hsch. sv. Δύμαιναι –Δ 2600 Latte ; δυσμαιναι cod., Δύμαιναι corr. Latte- : αἱ ἐν Σπάρτῃ χορίτιδες

même idée d'une folie, d'une rage d'origine divine et incontrôlable, dont Dionysos, d'ailleurs, ne détient pas le monopole puisque la folie peut tout aussi bien être envoyée par Héra, Artémis, Athéna ou encore Arès²⁵.

Cette rage d'origine divine apparaît dans la littérature sous le terme λύσσα (« rage, fureur, frénésie »)²⁶, d'abord en tant qu'abstraction, et ce dès Homère, puis en tant que personnification. À partir du V^e siècle av. J.-C., *Lyssa* est à proprement parler la folie personnifiée, elle est la possession divine sous son aspect le plus sombre et terrible, une entité à part entière, capable d'interférer avec le monde des hommes. Son degré d'action est varié, mais elle n'agit jamais de son propre chef : une divinité est toujours à l'origine de sa venue. Une fois sollicitée par la divinité, *Lyssa* prend peu à peu possession de l'esprit de la personne visée, qui perd le contrôle de ses gestes et accomplit le pire²⁷.

Les personnes qui ont perdu l'esprit sont également qualifiées par les termes φοιτάς (« égarée » ou « possédée »)²⁸, ἔνθεος (« remplie du dieu »)²⁹, κατέχω (« être posséder »)³⁰ ou encore θεοφόρητος (« posséder par un dieu », « inspiré »)³¹, qui renvoient aux aspects bénéfiques de la possession divine. Dans le cas d'ἐνθουσιασμός (l'enthousiasme), qui dérive d'ἔνθεος, celui-ci insiste sur l'idée d'une possession par un dieu, d'une inspiration d'origine divine. Il s'applique autant au délire bachique, qu'à celui de la Pythie ou celui du poète inspiré par les muses et met l'accent sur l'expérience d'un contact privilégié avec une entité supérieure, divinité ou esprit³².

Βάχκαι), qui dit que les *Dysmainai* sont les bacchantes spartiates. Mais le terme a été corrigé par Latte, qui préfère *Dymainai* et relie le terme à une des trois tribus de la communauté spartiate : les Dymanes, en accord avec le commentateur du fragment d'Alcman dans lequel le mot apparaît. Le terme désignerait alors un chœur de jeunes filles lacédémoniennes, sans aucun rapport avec le dionysisme. C. CALAME, 1977, p. 273-276, accepte cette correction qu'il trouve plus conforme aux autres sources concernant les exécutions chorales à Sparte aux VII^e-VI^e siècle av. J.-C. Les autres termes employés pour qualifier les suivantes de Dionysos sont : *Lénai*, *Bassarides*, *Clódônes* et *Mimallones*, sans oublier *Bacchai* (féminin pluriel de *Bacchos*) et utilisé comme un synonyme de Ménade. (JEANMAIRE, 1959, p. 157-159.)

²⁵ JEANMAIRE, 1959, p. 115 et 198 sq.

²⁶ DELG, p. 651-652 ; E. HF. 822-874.

²⁷ Pour une analyse des phénomènes de possession en Grèce ancienne et notamment de *l'Héraclès furieux* d'Euripide : HOULE, 2009, p. 19-22 et p. 27-38 ; sur *Lyssa* dans l'iconographie : SHAPIRO, 1976, p. 148-152.

²⁸ LSJ, sv. φοιτάς ; E. *Hipp.* 141-144 ; S. *Trach.* 980.

²⁹ DELG, p. 429-430 ; LSJ sv. ἔνθεος ; Pl. *Phdr.* 244b ; *Tim.* 72b ; A. *Ag.* 29 ; *Th.* 497 ; S. *Ant.* 964.

³⁰ LSJ sv. Κατέχω II.10 ; Pl. *Ion.* 533e ; 536b ; X. *Symp.* 1.10.

³¹ BURKERT, 2011, n. 540-541, p. 157 ; LSJ, sv θεοφόρητος ; A. *Ag.* 1140 ; Str. 12.2.3

³² Voir *supra* n. 26 ; BURKERT, 2011, p. 157-159..

Plus spécifiques à Dionysos, bien que cela soit discuté, βακχάω et βακχεύω, désignent le fait d'être « déchaîné comme une bacchante », « être inspiré, délirer à la manière d'une bacchante »³³. La divergence d'opinion à propos de cette famille de mots est surtout due à la présence, dans les lamelles funéraires orphiques, des termes *bakchios* et *bakchos* et qui semblent sans relation avec le dionysisme. C'est l'opinion de Martin L. West qui refuse de voir un quelconque lien privilégié entre βάκχος (et ses dérivés), et la sphère dionysiaque. Pour lui, ces termes ne font que désigner les personnes qui ont subi une purification ou une transe rituelle, et ce vocabulaire ne doit pas être spécialement associé à Dionysos³⁴. Susan G. Cole³⁵ suivie par Walter Burkert³⁶, pense au contraire que tous les termes relatifs à *bakchos*, *bakchios*, *bakcheuein* sont profondément liés à Dionysos et qu'ils permettent, lorsqu'ils sont employés en dehors du contexte dionysiaque, de rendre compte de manière significative de la violence et du pouvoir du délire. C'est que, comme le souligne Burkert, Dionysos détient le quasi monopole sur l'enthousiasme et les comportements frénétiques. De même, la présence des mots *bakchios* et *bakchoi* dans les lamelles funéraires orphiques est une référence directe aux mystères dionysiaques : ils désignent spécifiquement ceux qui ont accompli l'initiation (également appelés *Mystai*) et qui sont, de ce fait, promis à un mode de vie privilégié dans l'Au-delà³⁷. Sous cette famille de mot s'exprime l'emportement des adeptes de Dionysos, initiés ou non, dont le but est cette « extraordinaire expérience » promise par les cultes à mystères, c'est-à-dire une véritable libération de l'âme, à tous les niveaux, une expérience du bonheur³⁸.

Συγκορυβαντιάω (« délirer ensemble à la manière des Corybantes »)³⁹ appartient au même registre et ce réfère au même type d'expérience que celle vécue par les

³³ DELG, p. 159 ; Pl. *Phdr.* 234d ; A. *Th.* 498.

³⁴ WEST, 1975, p. 229-236.

³⁵ COLE, 1980, p. 223-238, surtout p. 226-231.

³⁶ BURKERT, 2011, p. 157-159 et p. 383-386 ; 1992, p. 110.

³⁷ COLE, 1980, p. 231-238 ; GRAF, ILES-JOHNSTON, 2007, p. 132 et p. 137-164 ; BERNABÉ, JIMÉNEZ SAN CRISTOBAL, 2008, p. 52-55 et p. 71-72, p. 324 ; en particulier les lamelles d'or de Pelinna en forme de feuille de lierre (Tsantsanoglou-Parassoglou (1987), 3 = Bernabé-Jiménez San Cristobal (2008), L7 a-b) et Hipponion (vers 400 av. J.-C. (Museo Archeologico Statale di Vibo), Pugliese Carratelli (1974) 108 f = Bernabé-Jiménez San Cristobal (2008) L 1 = Graf-Iles Johnston (2007), 1) ; GRAF, 1993, p. 242-247.

³⁸ BURKERT, 1992, p. 110-113.

³⁹ Pl. *Phdr.* 228b-c ; DELG, p. 568 sv. Κορύβαντες ; LSJ, sv. συγκορυβαντιάω

initiés dionysiaques. La référence aux corybantes renvoie au culte de la Grande Mère (Rhéa ou Méter) dont on sait que les adeptes, à l'écoute d'un certain type de musique, pouvaient entrer en transe⁴⁰. Ce genre de vocabulaire insiste sur le caractère collectif du délire inspiré, tout en gardant à l'esprit que l'expérience du contact avec le divin reste propre à chaque individu⁴¹.

Les termes νυμόληπτος (« saisi par Nymphes »)⁴² et πανόληπτος (« saisi par Pan »)⁴³ sont des exemples significatifs de mots formés sur le modèle de θεόληπτος (« saisi, emporté par un dieu »)⁴⁴. Dans ce cas, l'accent est mis sur l'individu qui, par sa trop grande proximité avec le dieu, se trouve envahi, possédé par celui-ci. Cette possession se traduit par des comportements anormaux comme le délire, la peur subite ou l'accès de rire hystérique. Les personnes atteintes de panolepsie ou de nympholepsie sont considérées comme « absentes » car « enlevées » par la divinité⁴⁵ : enlevées physiquement, dans le cas des nymphes, ou mentalement pour Pan, l'absence se traduit alors par une altération de l'esprit (délire, aliénation, stupeur)⁴⁶.

La folie peut aussi être associée à une maladie, et exprimée par le mot νόσος (« maladie » et par extension « malheur, désastre, folie »)⁴⁷. Dans le même ordre d'idée, la famille lexicologique des termes comme παραληρέω (« radoter, délirer »)⁴⁸, παρακόπτω (« être dérangé, fou »)⁴⁹, παραπαίω (« perdre ses esprits »)⁵⁰, παράνοια (« dérangement, folie »)⁵¹, παραπλάζω (« errer en-dehors du bon chemin, dévier »)⁵², παρακρούω (« pousser de côté », « être trompé » ou « se tromper »)⁵³ exprime l'idée d'un dérangement qui écarte du bon chemin, d'une action soudaine et anormale qui

⁴⁰ Aret. *De causis et signis diuturnorum morborum*, I 6, 11 ; Cael. Aur. 152 ; cités par BURKERT, 1992, p. 111.

⁴¹ Procl. *In R. T.* III, p. 51-52 (trad. de Festugière) ; E. *Ba.* 75 ; BURKERT, *Op. Cit.*, p. 112-113.

⁴² Pl. *Phdr.* 239b-c ; *DELG*, p. 758-759 sv. Νύμφη ; *LSJ*, s.v. νυμό-βας

⁴³ *LSJ* sv Πανόληπτος.

⁴⁴ *DELG*, p. 429 sv θεός ; *LSJ*, sv. Θεόληπτος ; Arist. *EE.* 1214a23

⁴⁵ BORGAEUD, 1979, p. 156-159.

⁴⁶ BURKERT, 2011, p. 157 ; BORGAEUD, 1979, p. 161-163 et p. 177.

⁴⁷ *LSJ* sv νόσος II.2 ; S. *Aj.* 59;185 ; 452 ; *Trach.* 445, 491 ; A. *Pers.* 750 ; E. *Hipp.* 767 ; *Or.* 10 ; Pl. *Lg.* 691d ; *Soph.* 228a.

⁴⁸ *DELG*, p. 757. Dans ce sens chez Hipp. *Ep.*, 1, 986 ; Pl. *Tht.* 169a.

⁴⁹ *LSJ*, sv. παρακόπτω II. E. *Hipp.* 238 ; A. *Pr.* 581.

⁵⁰ *LSJ*, sv. παραπαίω ; « pousser de côté », « fausse note », « perdre ses esprits ». A. *Pr.* 1056 ; Ar. *Pl.* 508 ; Pl. *Symp.* 173e.

⁵¹ *LSJ*, sv. παράνοια. Ar. *Ra.* 226 ; A. *Th.* 756 ; E. *Or.* 824 ; etc.

⁵² *LSJ*, sv. παραπλάζω.

⁵³ *LSJ*, sv. παρακρούω. Pl. *Crit.* 47a ; *Lys.* 215a ; *Crat.* 393c ; *Isoc.* 12.243 ; etc.

peut toucher l'esprit, les organes (en particulier les *phrenès*) ou encore s'appliquer au comportement⁵⁴.

En dernier lieu, ἔκστασις, parfois associé au mot *mania*, est d'abord un terme médical qui apparaît chez Hippocrate afin de qualifier une tension mentale, un égarement de l'esprit ou encore le fait d'être « hors de soi »⁵⁵. Il est ensuite employé par Aristote pour signifier l'action de se déplacer, la déviation et par analogie la dégénérescence⁵⁶.

La richesse du vocabulaire relatif à la folie et à la possession divine met en avant deux choses essentielles : son caractère soudain, imprévisible et déstabilisant mais aussi son effet à la fois sur le corps et l'esprit. Un comportement anormal, déviant, est toujours attaché à une attaque divine, un envoûtement, et ces agressions divines ont des conséquences immédiates et visibles, que ce soit dans les paroles ou les mouvements des personnes touchées. Dans le cas des danses ménadiques, cette manière de concevoir la folie ou la possession par un dieu doit aussi être mise en rapport avec la personnalité même de Dionysos qui n'est pas un dieu uniforme et simple à appréhender⁵⁷. Dans une épigramme de l'*Anthologie Palatine*, il prend d'ailleurs l'épithète de μυριόμορφος (« aux milles facette »)⁵⁸ : Dionysos est le dieu de la métamorphose, du surgissement, qui apparaît et disparaît de façon inattendue. Il est un dieu à la fois familier dans le paysage religieux grec tout comme il est l'étranger (le *xenos*), celui qui vient d'ailleurs⁵⁹.

⁵⁴ BORGEAUD, 1979, p. 184-185. Également sur le lien entre folie et maladie : PARKER, 1983, p. 243-247.

⁵⁵ Hipp. 93b ; 126g ; 195d ; *Aph.* 1258 ; *LSJ*, sv. ἔκστασις ; ROUGET, 1990, p. 46. Idem chez D.H. *Comp.* 15.

⁵⁶ Arist. *GA.* 4, 3, 13 ; *Cat.* 8, 17. BURKERT, 2011, p. 158.

⁵⁷ DARAKI, 1985, met en avant cet aspect changeant, complexe de Dionysos fait de contradictions et de complémentarités : dieu qui vient et qui part, dieu de vie et de mort, qui induit la folie comme il peut la guérir, etc.

⁵⁸ *Anth. Pal.* IX, 524, 13. Également : *Ba.* 478, « Il est ce qui lui plaît » (ὀπιός ἦθελ') ; et aussi : 4, 53-54, 921-922, 1017-1019, etc ; *Cyc.* 526 ; *HO.* 50.5 : αἰολόμορφος (« de forme changeante ») ; SEAFORD, 1997, p. 188.

⁵⁹ JEANMAIRE, 1959, p. 87, p. 193, p. 273, l'idée est ainsi développée tout au long de l'ouvrage ; DETIENNE, 1986, p. 14 (= « Dionysos en ses parousies. Un dieu épidémique » dans *l'Association Dionysiaque*, p. 55) ; DARAKI, 1985, p. 12 ; Plu. *Quaes. Conv.* III, 2, d-e (= *Mor.* 649d).

III. Représentations.

C'est au milieu du VI^e siècle av. J.-C. que se fixe l'iconographie du *thiase* dionysiaque en particulier sous l'influence du P. d'Heidelberg et de Lydos⁶⁰. Une des premières représentations connue de Dionysos accompagné de sa suite se trouve sur une coupe du Musée National de Copenhague attribuée au P. d'Heidelberg. Dionysos y est représenté barbu, couronné de lierre, il tient une corne à boire et il est entouré de satyres et de ménades qui dansent au son de l'*aulos*⁶¹. L'ambiance est joyeuse : l'accent est mis sur la danse, la musique, le vin et la sexualité. Les mouvements des personnages sont ceux de la danse, les gestes sont vifs mais contrôlés : bras et jambes sont levés et/ou abaissés de manière symétrique (ce qui donne un certain rythme à l'image), et s'accompagnent parfois d'une cambrure du buste vers l'avant à l'exemple du Dionysos figuré sur la face A (n°46). Une des premières images qui permet d'identifier avec certitude des ménades dans l'entourage de Dionysos provient d'une amphore du Cabinet des Médailles attribuée au P. d'Amasis⁶². Deux ménades sont enlacées et font face à Dionysos, celles-ci sont aisément reconnaissable par leurs attributs : pardalide, couronne, rameaux de lierre et petit animal sauvage (lièvre)⁶³.

Les premières représentations à montrer une agitation plus grande chez les suivantes de Dionysos se datent aux alentours des années 550 à 510 av. J.-C., notamment chez le « Oakeshott Painter », le P. N., le P. de Nikosthénès ou encore le P. d'Euphilèthos⁶⁴. L'agitation s'exprime dans les mouvements vifs des bras, des

⁶⁰ VILLANUEVA-PUIG, 2009, p. 90 et 106-108 ; SCHÖNE, 1987, p. 90-96.

⁶¹ Coupe à f.n., P. d'Heidelberg, vers 575-525 av. J.-C. Copenhague, Musée National, 5179. *ABV.* 64.24.

⁶² Amphore à f.n., P. d'Amasis, vers 540 av. J.-C. Paris, Cabinet des Médailles, 222. *ABV.* 152.25, 687 ; *Para.* 63 ; *Add².* 43.

⁶³ Les ménades représentées sur les amphores du groupe dit des « amphores tyrrhéniennes » constituent un cas particulier, notamment en raison des problèmes de datations et de provenance du groupe : T.H. Carpenter propose une datation entre 560-530 av. J.-C. plutôt que 575-550 av. J.-C. et voit plutôt une production locale de peintres formés à Athènes mais établis en Étrurie. Si l'on suit la chronologie proposée les ménades figurées sur ces vases ne seraient pas les plus anciennes mais bien en accord avec les représentations contemporaines de ménades figurant chez le P. d'Amasis ou Éxekias. Synthèse chez VILLANUEVA-PUIG, 2009, p. 97-101. Voir aussi : CARPENTER, 1983, p. 279-283 et 1984, p. 45-56.

⁶⁴ Bien que l'agitation d'une ménade sur une amphore du P. de Castellani (appartenant au « groupe des amphores Tyrrhéniennes ») datée vers 560-530 av. J.-C. (Louvre E831. *ABV.* 103.108 ; *Para.* 35,39 ; *Add².* 27), semble annoncer celle des ménades de la figure rouge (voir SCHÖNE, 1987, p. 91-92). MCNALLY, 1978, p. 111-112. ; Amphore à col à f.n., P. d'Euphilèthos, vers 550-500 av. J.-C.

jambes et de la tête des personnages, à l'exemple d'une amphore à col attribuée au P. du Long Nez conservée à Toronto⁶⁵ : Dionysos au centre, tient une corne à boire, il est entouré d'une ménade à droite et d'un satyre à gauche. La ménade danse la tête penchée en avant et ses cheveux pendent devant son visage pour indiquer, sans doute, un mouvement de secousse de la tête (n°47). Ces mouvements, dénotent une certaine agitation et semblent annoncer les choix représentatifs, plus explicites quant à l'expression de la frénésie ménadique, des peintres de la figure rouge.

Les premières représentations de la danse frénétique des ménades sont datées des années 500 à 460 av. J.-C.⁶⁶. Ces danses se caractérisent par une violente cambrure du buste, le rejet de la tête en arrière, les yeux révulsés et parfois la bouche entrouverte⁶⁷. De telles représentations deviennent systématiques dès les années 450 av. J.-C et se poursuivent jusqu'au déclin de la production des vases peints, au cours du IV^e siècle av. J.-C.⁶⁸, puis durant les périodes hellénistique et romaine sur les sarcophages dionysiaques, les fresques et la vaisselle de bronze⁶⁹. Ces attitudes sont

Orvieto, Museo Civico 273. *ABV.* 325 : la ménade danse en faisant de grands gestes avec ses bras, le buste légèrement incliné vers la droite, la tête penchée en avant. De même, le caractère mouvementé de la danse est suggéré par l'opposition entre le buste vu de face avec le visage regardant à droite et les jambes de profil tournée vers la gauche. Voir également : Hydrie à f.n., Classe de Londres B352, vers 550-500 av. J.-C. London, British Museum B352. *ABV.* 342.2; Oenochoé à f.n., Proche de la classe du Vatican G47, vers 550-500 av. J.-C. Munich, Antikensammlungen J1204, 1821. *ABV.* 431.2.

⁶⁵ Amphore à col à f.n., P. du long-nez, vers 550-500 av. J.-C. Toronto, Royal Ontario Museum 920.68.72, 302

ABV. 327.3; *Add^o.* 89.

⁶⁶ MCNALLY, 1978, p. 129; VILLANUEVA-PUIG. 2009, p. 59-79.

⁶⁷ Voir par exemple : Amphore à col à f.r., P. de Kléophradès, vers 525-475 av. J.-C. Munich, Antikensammlung, 8732, J408, 2344. *ARV².* 182.6, 1632; *Para.* 340; *Add.* 93; *Add^o.* 186; *LIMC* VIII, sv. Mainades 36 = Dionysos 311. Les deux ménades de part et d'autre d'un satyre aulète ont la tête renversée en arrière, la bouche entrouverte.

⁶⁸ Voir : Cratère à volutes à f.r., P. du Dinos, vers 450-400 av. J.-C. Bologne, Museo Civico Archeologico 283. Ménade au centre, dansant la tête et le buste renversés en arrière. *ARV².* 1151.1; *Para.* 457; *Add^o.* 336; *LIMC* IV, sv. Hera 317. Hydrie à f.r.. (Lybie, Cyrenaïque), vers 450-400 av. J.-C. Madrid, Museo Arqueologico Nacional 11134, Ménade dansant avec un serpent dans chaque main, tête et buste renversés en arrière.

⁶⁹ Un bel exemple est fourni par la *Bacchante* de Scopas (datée vers 330 av. J.-C.), connue notamment par de nombreux épigrammes de *l'Anthologie palatine* et une longue description de Callistrate. (*AP.* XVI, 60 ; IX, 774 ; XVI, 57 ; XVI, 58 ; Callistr. *Stat.* 2 ; voir : MULLER-DUFEU, 2002, p. 468-471, n°1352-1356). Voir aussi : Sarcophage à décors dionysiaque représentant les danses du thiasse dit « Thiasse de la Via Salaria », vers 120-125 ap. J.-C. Rome, Musée des Thermes. (TURCAN, 1966, pl.15, b) ; sur les sarcophages dionysiaques : MATZ, 1968-1975, 4 vol. (spécialement vol. I et II pour les ménades) ; également : *LIMC* VIII, sv. Mainades 144a, b, c, d, e : « Ménades de Kallimachos » (Rome, Musée Barracco 124 ; Madrid, Prado 46-E ; 42-E ; 45-E ; 43-E) ; voir aussi à propos des

parfois reprises par les peintres du Quattrocento pour illustrer les états psychiques et corporels de leurs personnages mythologiques, ce qu'Aby Warburg nomme les « formules de pathétique » (*Pathosformel*) dans lesquelles le mouvement en est la principale manifestation extérieure⁷⁰.

Il faut également signaler que durant la période contemporaine entre figure noire et figure rouge, entre 510 à 490 av. J.-C., l'enthousiasme bacchique figuré sur les vases de la figure noire tardive prend majoritairement la forme de danses joyeuses et gesticulantes, ce qui se détache nettement du caractère frénétique des représentations de la figure rouge⁷¹. Ces images, pour intéressantes qu'elles soient, notamment pour l'existence de deux veines très différentes dans la peinture sur vase d'une même période au même endroit, ne seront donc pas prises en compte dans cette étude.

Le but du présent chapitre n'est ni la recension des peintres de vases qui ont représenté les danses ménadiques, ni même l'énumération pure et simple des mouvements qui caractérisent la danse dionysiaque. Même si l'étude comprend une part, obligatoire, de catalogage il s'agira avant tout d'analyser les mouvements et de leur donner un sens : pourquoi les ménades dansaient-elles ? Quelle signification -si les gestes effectués en ont une- peut-on prêter à ces danses ? En quoi les attitudes des ménades sont-elles une manifestation de leurs émotions et sont-elles liées à « l'extraordinaire expérience » prodiguée par les cultes dionysiaques ?

1. *Mouvements des danseuses.*

La difficulté posée par la danse, ici celle des ménades, est son caractère par essence éphémère. La danse est un art de l'instant qui se définit par le mouvement et s'actualise sans cesse : aucune danse, même si la chorégraphie ou l'ordre des pas

ménades hellénistiques sur la vaisselle de bronze : BÉRARD, 1967, p. 57-88 ; MASSA-PAIRAULT, 1978, p. 197-234 ; BARR-SHARRAR, 2012.

⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, 2001; *infra*, p. 12-13.

⁷¹ VILLANUEVA-PUIG, 2009, p. 190-209; HATZIVASSILIOU, 2010, p. 12-13. Par exemple: Lécythe à f.n., P. de Gela. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1899.96. *ABL.* 210.100; *Para.* 214; *Add²*. 119; HATZIVASSILIOU, 2010, p. 112, pl.1 n°2-4.

effectués est prévu à l'avance, ne se ressemble⁷². Un danseur aura beau danser des centaines de fois le *Lac des Cygnes*, chacune de ses performances sera unique, légèrement différente de la précédente. Ainsi l'image ne saurait-elle saisir cette instantanéité et cette perpétuelle actualisation du mouvement, tout au plus, elle permet d'opérer une synthèse et nous donne une idée des gestes effectués à un moment donné durant la performance du danseur⁷³. De même, il faut se défaire de l'idée que la danse grecque ancienne est art exécuté pour lui-même. Bien que les gestes des danseurs aient une valeur esthétique indiscutable, source de plaisir autant pour celui qui danse que pour celui qui regarde⁷⁴, ce n'est pas leur but principal. La danse est une réponse

⁷² Sur le caractère éphémère de la danse : PERKINS, 1988, p. 76-81, en particulier une citation de la critique de danse Marcia B. Siegel (p. 76): « The immediacy and ephemerality of dance are its most particular qualities. [...] When you have seen a dance, you've done something no one else will do again. But for this very reason scholars can't get hold of it. Dance leaves them with nothing tangible to analyze or categorize or put on reserve in the library" (SIEGEL, 1979, XIII). Lilian B. Lawler met elle aussi en avant à plusieurs reprises le caractère éphémère de la danse dans ses études sur l'orchestrique grecque ancienne. En partant de ce constat, F.G. Naerebout (1997, particulièrement p. 209-253) pointe le fait que la danse grecque ancienne est un art à jamais perdu et que toute tentative de reconstitution est vaine (à l'instar des travaux de G. Prudhommeau et M-H. Delavaud-Roux). Par ailleurs, le point de vue, très critique, de l'auteur sur le rôle et l'utilisation de l'imagerie antique afin de saisir et comprendre les composantes de la danse grecque ancienne n'est pas toujours pertinent : plusieurs des affirmations qu'il fait, dans sa tentative d'établir une méthode d'utilisation des sources iconographiques pour les études sur la danse grecque ancienne, ont surtout, à mon avis, pour but de dévaloriser les images en tant que source dans un travail de recherche historique (puisque'il est convaincu de l'importance de l'épigraphie dans l'étude de la danse grecque ancienne). D'après lui, par exemple, les imagiers ne tiennent aucun compte de la perspective et de l'espace (p. 216), jamais la ligne de sol n'est notée (p. 216), les inscriptions relèvent plus de la calligraphie –que de la véritable inscription - et sont presque exclusivement décoratives (p. 212). Certes, la perspective n'est pas notée selon nos critères se rapportant au rendu de la profondeur, mais cela ne veut pas dire que les corps ne s'inscrivent pas dans l'espace et ne sont pas pensés en fonction de celui-ci : une des meilleures preuves est l'utilisation du raccourci. De même, la ligne de sol est toujours indiquée ou suggérée par le cadre de l'image, cela fait partie des conventions de représentations utilisées par les imagiers grecs aux époques archaïques et classiques... Les inscriptions (lisibles, ici sont exclues les imitations d'écriture) appartiennent à l'image, elles la complètent et permettent d'établir un véritable dialogue entre le possesseur du vase et l'image comme par exemple : les inscriptions qui expriment le chant, les dédicaces –*kalos*- etc (cf. LISSARRAGUE, 1987 et d'autres études et articles récents qui traitent du rapport entre image et écriture comme le volume 13 (1998) de la revue *Métis*).

⁷³ Il suffit de comparer la performance des danseurs sur la chorégraphie de Nijinski du *Sacre du Printemps* aux dessins de Valentine Hugo (1913), effectués d'après cette chorégraphie, pour comprendre le gouffre qui sépare l'exécution dansée de la représentation figurée. Voir n°48, pour la vidéo : http://www.youtube.com/watch?v=l_M0NIzVzWU&feature=youtu.be (extrait pertinent à partir de 25:00 min « la Danse de l'Éluë »). Bien qu'ici encore, il puisse y avoir une remise en question puisque la chorégraphie originale de Nijinski est perdue : il s'agit ici d'une reconstitution d'après les documents d'époque... (photographies, annotations sur les partitions, films, dessins)

⁷⁴ Pl. *Lg.* II, 657d.

naturelle, spontanée, du corps à la musique⁷⁵ dont l'origine est divine⁷⁶ : elle est une imitation des chœurs divins (Muses, Charites, Nymphes, Pans, Satyres)⁷⁷. De ce point de vue, danser est un acte chargé de sacralité dont les mouvements sont porteurs de sens et doivent être interprétés dans ce but⁷⁸.

L'étude de l'imagerie relative aux danses des ménades permet de mettre en avant certaines attitudes adoptées par les danseurs mais certainement pas de recréer la chorégraphie complète des danses dionysiaques : cela nous reste à jamais perdu. Ces gestes sont de plusieurs types : 1) les sauts où les pieds sont montrés, en partie ou totalement, décollés du sol ; 2) la course, signifiée par de grandes enjambées, les pieds effleurant le sol ; 3) les tours sur place qui se caractérisent par des croisements de jambes, l'envolement et la torsion des draperies, les bras placés à l'horizontale ou près de la tête ; 4) les secousses de la tête et du haut du corps qui se distinguent par l'inclinaison du buste vers le sol, le renversement de la tête, les cheveux ébouriffés.

a). Sauts et course.

Parmi les mouvements effectués par les ménades lors de la danse, le saut et la course, sont certainement les gestes les plus représentés. Ceux-ci ne sont pas spécifiques aux ménades : on les retrouve dans d'autres situations comme les concours athlétiques à l'exemple d'un skyphos de Princeton attribué au P. de Triptolème⁷⁹ qui montre un jeune homme se préparant à sauter sur la face A et ce même jeune homme durant le saut, sur la face B, les deux jambes tendues devant lui (n° 49); les figurations de danses comme sur une aryballe du musée archéologique de

⁷⁵ Pl. *Lg.* VII, 816a 3-5 : « D'une façon générale, en faisant entendre un son, soit pendant les chants, soit en parlant, nul n'est capable de garder son corps en repos » ; Plu. *Alex.* 334 ; D. Chr. *Discours*, I, 1-2.

⁷⁶ Hes. *Theog.* 1-11, 22, 30-34, 36-40, 53-72, 94-95, 915-917 ; *HymHomHerm.* 35-62, 416-434, 475-495, 499-502 et 511-512 (syrinx) ; *HymHomMusApol.* Cf. Chap. II, p. 67-68 : mythes d'Orphée, Thamyras, Olympos, etc.

⁷⁷ LONSDALE, 1993, p. 31 sq., p. 44-75.

⁷⁸ LONSDALE, *Op. cit.* n.72; BURKERT, 2011, p. 147-149 : « Les mouvements rythmés et répétés par un groupe, sans but avéré, sont pour ainsi dire un rituel cristallisé dans sa forme la plus pure » ; SPENCER, 1985, p. 1-38.

⁷⁹ Skyphos à f.r., P. de Triptolème, vers 500-450 av. J.-C. Princeton, Art Museum, Princeton University 1998.412. Voir aussi : Coupe à f.r., Onésimos, vers 500-450 av. J.-C. Boston, Museum of Fine Arts 01.8020. *ARV*². 1604, 321.22 ; *Para.* 359 ; *Add.* 107 ; *AddP.* 215.

Corinthe⁸⁰ où un jeune garçon effectue un saut sur place, les deux bras levés au ciel, les talons contre les fesses (n° 50) ; ou encore les images de komos composés de satyres ou d'hommes comme les éphèbes d'une coupe attribuée au P. d'Euergidès (n°51)⁸¹ et un satyre sur un psykter attribué au P. de Kléophradès (n°52)⁸² : les jeunes hommes, tout comme le satyre, sont en équilibre sur une jambe, l'autre est jetée en arrière ou en avant (pour le satyre), dans les deux cas, la jambe d'appui est fléchie ce qui signifie l'impulsion nécessaire au bondissement. On remarque une réelle différence formelle entre les sauts athlétiques et ceux des komastes ou des satyres. Ce sont deux univers radicalement opposés : le premier insiste sur la technique nécessaire à la bonne réalisation du saut (jambes jointes, fléchies dans un même effort et dans un certain souci esthétique –n° 49 et 50), l'autre est volontairement désordonné, imprécis, les jambes se plient et se lèvent sans réel souci de la « beauté du geste » (n°51 et 52).

Les sauts ménadiques sont très proches dans leur expression formelle des bondissements des satyres et des komastes : une jambe fléchie, l'autre projetée vers l'avant ou vers l'arrière. C'est le geste effectué par une ménade sur une coupe du Louvre⁸³ : celle-ci, au centre, est tournée vers la gauche les deux jambes fléchies, l'une en avant, l'autre en arrière tandis que le pied droit se décolle du sol (n° 53). Dans le même esprit, quoique plus discret, une coupe attribuée au P. de Briséis⁸⁴ montre une ménade la jambe d'appui fléchie, l'autre jambe jetée vers l'arrière, le bras droit le long du corps alors que le gauche est levé (n°54). Une cassure, à l'endroit où

⁸⁰ Aryballe (CM), reliée au groupe de Liebieghaus, vers 675-650 av. J.-C. Corinthe, Musée Archéologique C-54-1 ; H.5-3. BOARDMAN, 1998, fig. 363.1-2.

⁸¹ Coupe à f.r., P. d'Euergidès, vers 525-475 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre G71. *ARV*. 60.16 ; *ARV*². 89.21 ; *Add*. 84 ; *Add*². 170 ; LISSARRAGUE, 1987, p. 35, fig.16. Voir aussi : Psykter à f.r., Smikros, vers 525-500 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre G58. *ARV*². 21.6. Et : Cratère en cloche à f.r., P. de Kléophon, vers 450-400 av. J.-C. Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage ST2077. *ARV*². 1145.30 ; *Para*. 456 ; *Add*². 335. Voir aussi : Coupe à f.r., P. de Cage, vers 500-450 av. J.-C. Paris, Louvre CP10909. *ARV*². 346.85, 802.44 JOINS ; *Add*². 220. Jeune komaste qui bondit.

⁸² Psykter à f.r., P. de Kléophradès, vers 525-475 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre G57. *ARV*². 188.65 ; *Para*. 341 ; *Add*². 18. Également : Coupe à f.n. des "Petits maitres" vers 550-500 av. J.-C. Heidelberg, Ruprecht-Karls Universität S8. Coupe à f.r., Oltos, vers 525-475 av. J.-C. Orvieto, Museo civico 1049. *ARV*. 41.85 ; *ARV*². 1600.29, 64.103. Coupe à f.r. signée Pamphaios (potier), vers 525-475 av. J.-C. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus. HA425, 471, L471. *ARV*². 129.20, 131 ; *Add*. 88 ; *Add*². 176.

⁸³ Coupe à f.r. (comparer à) Épiktétos, vers 525-475 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre, G94TER. *ARV*². 80.2, 1624 ; *Add*. 83 ; *Add*². 169.

⁸⁴ Coupe à f.r. P. de Briséis, vers 500-450 av. J.-C. London, British Museum, 1843.11-3.54, E75. *ARV*². 406.2 ; *Add*. 115 ; *Add*². 232 ; *Para*. 371 ; *LIMC* III, sv. Dionysos 470.

le visage et le bras devaient se rejoindre, rend l'interprétation du geste délicate, le menton de la danseuse est levé, ce qui indique sûrement que la tête est rejetée en arrière. Le satyre à droite effectue un mouvement similaire, tout comme le danseur de la face B (n°55) –peut-être Dionysos ou un adepte⁸⁵-, pour ces personnages masculins le geste est plus violent : en témoignent l'envolement des draperies et des chevelures⁸⁶. Pour accompagner le mouvement, le vêtement de la ménade se soulève au dessus des chevilles et sous la taille enserrée étroitement par une nébride⁸⁷. La posture des jambes associée aux ondulations du vêtement permet d'identifier le saut. Il ne s'agit pas d'un bond sur place mais, d'après la position des jambes et les effets de vitesse donnés aux vêtements et aux chevelures des personnages, d'un basculement –sous la forme d'un saut- d'une jambe sur l'autre, ou si l'on préfère, de l'arrière vers l'avant et inversement.

L'impression de mouvement pendulaire est d'ailleurs accentuée par les postures données à la tête, au buste et aux bras. Sur une amphore à col du P. de la Phiale⁸⁸ (n° 56), une ménade est saisie dans un bond, les pieds effleurant le sol, dans une pose très instable : la jambe avant s'apprête à toucher le sol tandis que la jambe arrière s'en décolle, le mouvement est accompagné d'un geste des bras et du buste de l'arrière vers l'avant, un des bras est replié au-dessus de la tête, l'autre tendu vers le sol. La nébride qui se soulève légèrement accompagne le mouvement. Un fragment de

⁸⁵ Rien n'interdit de penser à la présence d'hommes lors des fêtes dionysiaques : Cadmos et Tirésias s'en vont bien « secouer leurs têtes blanches » et danser pour honorer Dionysos (*Ba.* 184-185 ; 195-207). De même dans le *Phédon*, aucune distinction de genre n'est faite dans la remarque de Socrate : « beaucoup de porteurs de Thyrsos et peu de bacchants » (*Pl. Phd.* 69c-d).

⁸⁶ Mouvements similaires pour les satyres d'une coupe à f.r., Makron et Hiéron (potier), vers 500-450 av. J.-C. Bruxelles, Musées Royaux R247. *ARV*². 462.41, 481; *Para.* 377.

⁸⁷ À propos du vêtement, qui opère comme une « trace » du mouvement : voir A. Warburg, notes de 1890 regroupées sous le titre « Spectateur et mouvement » (*Zuschauer und Bewegung*), en particulier 7 sept. 1890 « Les figures dont les pans des vêtements ou les cheveux sont en mouvement peuvent recevoir ce mouvement par un mouvement du corps, ou sans lui, par le vent, ou par les deux à la fois » et surtout note du 29 sept. 1890 : « Spectateur et vêtement. Par le vêtement en mouvement, l'ensemble du contour apparaît comme la trace d'un personnage se déplaçant en avant que l'on suit pas à pas ». (*MICHAUD*, 1998, p. 79 et p. 81.)

⁸⁸ Amphore à col à f.r., P. de la Phiale, vers 475-425 av. J.-C. Bedford, Woburn Museum 214196. *ARV*². 1015.19. Même geste des bras : Coupe f.r., Douris (signature) vers 500-450 av. J.-C. Boston, Museum of Fine Arts 1900.499. *ARV*². 435.89, 1585; *Para.* 375; *Add.* 117; *Add*². 238; *LIMC* VIII, sv. Mainades 65. Idée de saut vers l'avant accompagné des bras : Pixis à fd. blc, P de Sotheby, vers 475-425. Baltimore, Walters Art Gallery, 48.2019. *Add*². 287; *ARV*². 774.1; *Add.* 141; *LIMC* VIII, sv. Mainades 27.

coupe attribué au P. de Brygos⁸⁹, semble exprimer un geste similaire bien que la cassure, en bas, ne permette pas de voir la position exacte des pieds, la posture des bras et du buste laissent penser à un basculement de l'arrière vers l'avant, d'une jambe sur l'autre (n° 57). Une coupe de Munich⁹⁰, attribuée au même peintre permet de compléter la lecture du fragment : la ménade à gauche est en appui sur une jambe, les bras écartés du corps, le buste incliné vers l'avant, le pied arrière décollé du sol, se distingue nettement (n° 58).

Cette synthèse entre plusieurs mouvements pour un seul personnage permet d'exploiter au mieux le caractère dynamique des gestes des ménades, en insistant sur l'enchaînement rapide des mouvements et sur leur désordre (apparent). La vivacité des danses et des sauts trouve par exemple, son expression sur un fragment d'hydrie attribuée au P. de Meidias⁹¹. Bien que le tesson ne montre pas les jambes de la danseuse, la position de la cuisse, la torsion de la taille ainsi que les plis de la draperie permettent de dire, sans grand risque, que la ménade est en train de bondir. À cela s'ajoute la posture des bras, écartés du corps, l'envol de la draperie et de la chevelure (n° 59) qui suivent une ligne oblique descendante, et qui viennent confirmer l'idée de saut. Il en va de même pour un cratère en cloche du Louvre⁹² où une danseuse est saisie en plein saut, les deux pieds décollés du sol : le vêtement s'envole et se colle aux jambes, ce qui souligne ici aussi la vivacité du geste (n°60).

De manière générale la course⁹³ est, au V^e siècle av. J.-C., signifiée par une jambe tendue et l'autre légèrement fléchie, un écart assez important entre les deux

⁸⁹ Coupe fragmentaire à f.r., P. de Brygos, vers 500-450 av. J.-C. Adria, Museo arch. Nazionale, 22164, BC31. *ARV*². 379.152; *Add*². 227.

⁹⁰ Coupe à f.r. et fd blc, P. de Brygos, vers 500-450 av. J.-C. Munich, Antikensammlungen J332, 2645. *ARV*². 371.15, 1649; *Para*. 365; *Add*. 111; *Add*². 225; *LIMC* III, sv. Dionysos 333 = Mainades 7. Semblable: coupe à f.r., Epiktètos, vers 525-475 av. J.-C. Providence, Rhode Island School of Design, 25.077. *ARV*. 47.31; *ARV*². 73.34; *Add*. 83; *Add*². 168.

⁹¹ Frgts hydrie à f.r., P. de Meidias, vers 450-400 av. J.-C. Athènes, Céramicus 2712. *ARV*. 1313.6, 1690, 1708; *Add*². 362; *LIMC* VII sv. Pentheus 25.

⁹² Cratère en cloche à f.r., P. du Dinos, vers 450-400 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre G488. *ARV*². 1154.27

⁹³ On exclut ici les images de concours athlétiques qui décorent les amphores panathénaïques et qui n'expriment pas le même type d'effort, puisqu'il s'agit de montrer une course de vitesse. De même, ne sont pas comprises dans cet inventaire, les scènes de poursuite entre satyres et ménades qui appartiennent à un autre registre que celui des danses extatiques, quoique cela soit à nuancer (cf. App. I). Il s'agit de scènes de séduction du même type que les enlèvements amoureux comme Thétis et Pélée ou encore Borée et Oreythie. Ce genre d'image insiste sur la sauvagerie, le caractère indomptable de la ménade (tout comme c'est le cas pour la jeune fille non mariée...) et semblent appartenir entièrement

jambes et au moins un pied en contact (en partie ou totalement) avec le sol. En principe, le buste est droit, de face ou de profil. Plus la vitesse est élevée plus l'enjambée est importante. En exemple : un Perse sur un cratère en calice de Bâle (n°61)⁹⁴, saisi en pleine course, les bras écartés du corps avec dans une main une épée et dans l'autre un arc. L'enjambée est assez ample, les deux jambes sont tendues, le buste est de face. Un des pieds est décollé du sol ce qui donne à la course un aspect bondissant. La course d'une ménade sur une amphore à col attribuée à Hermonax⁹⁵ est exprimée en des termes similaires : la bacchante a les bras à l'horizontale, elle tient dans une main un thyrses, dans l'autre un rameau de lierre, la jambe avant est légèrement fléchie, tandis que la jambe arrière se décolle du sol. Le vêtement vole derrière elle, les cheveux se soulèvent selon une ligne horizontale sous l'effet du déplacement (n°62). Le mouvement exécuté par la danseuse d'une coupe du Louvre attribuée au P. de la Docimasie⁹⁶ (n°63) s'inscrit dans le même registre : celle-ci semble se retourner vivement, en pleine course, aux abords de rochers ou d'une grotte. Les cheveux flottant dans les airs et la pardalide nouée autour de son cou qui se gonfle renforcent l'effet de vitesse. Son thyrses est planté dans le sol, un serpent s'enroulant autour de la hampe. De même, une ménade figurée sur une coupe attribuée au P. de la Gigantomachie de Paris⁹⁷ semble courir la tête renversée en arrière, les cheveux au vent (n°64). La jambe avant est fléchie, l'autre tendue vers l'arrière, la pointe des pieds décollée du sol. Encore une fois, la posture insiste sur la vivacité et le caractère erratique des mouvements.

La principale difficulté de ces figurations est la proximité formelle du saut et de la course. Le saut prend parfois des allures de course et inversement la course peut avoir un aspect bondissant suivant ce que l'artiste a voulu mettre en valeur dans le

au domaine de l'imaginaire. À ce sujet voir : DELAVALD-ROUX, 1994, p. 45-58 ; HOFFMAN, 1977 ; CALAME, 1977, p. 241-245.

⁹⁴ Cratère en calice à f.r., vers 475-425 av. J.-C. Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS 480.

⁹⁵ Amphore à col à f.r., Hermonax, vers 500-450 av. J.-C. St-Petersburg, Musée De l'Ermitage, ST1672, 700. *ARV*². 488.73; *Para.* 512. Même mouvement sur une Hydrie à f.r., P. de Berlin, vers 525-475 av. J.-C. Boulogne, Musée communal 443. *ARV*². 210.175 ; la ménade à l'intérieur et celle qui fait face à un satyre, à l'extérieur d'une coupe à fd ble et f.r., P. de Brygos, vers 500-450 av. J.-C. Munich, Antikensammlungen J332, 2645. *ARV*². 371.15, 1649; *Para.* 365; *Add.* 111; *Add*². 225; *LIMC* III, sv. Dionysos 333 = Mainades 7.

⁹⁶ Coupe à f.r., P. de la Docimasie, vers 500-450 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre G159. *ARV*². 413.26; *Add*². 233.

⁹⁷ Coupe à f.r., P. de la gigantomachie de Paris, vers 500-450 av. J.-C. Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS.1906.276. *ARV*². 418.16; *Add*². 234; *LIMC* VIII, sv. Mainades 39.

mouvement : le caractère impulsif, soudain de la course des bacchantes ou la vitesse de leurs déplacements. N'est-il pas dit, dans les *Bacchantes*, que les ménades agissent comme si elles étaient piquées par un aiguillon (οἴστρος)⁹⁸? De même, le vocabulaire qui décrit les mouvements des ménades, insiste sur le bond qui précède la course : les ménades « s'élancent d'un bond »⁹⁹. Tout comme ce sont les verbes σκιρτάω (« sauter dans tous les sens » comme les jeunes animaux)¹⁰⁰ ; πηδάω (« sauter, bondir » mais de manière régulière comme le pouls)¹⁰¹ ; θρόσκω (« sauter »)¹⁰² ; ἄγω (« mener, conduire, aller »)¹⁰³ ; δρόμος et ses dérivés (« courir, faire une course »)¹⁰⁴ qui les désignent. La vitesse de leurs déplacements est d'ailleurs plusieurs fois mentionnée par des comparaisons au vol des oiseaux : « comme un vol d'oiseaux (ὡστ' ὄρνιθες ἀρθεῖσαις), les bacchantes passent, emportées par leur course »¹⁰⁵, « elles s'élancent plus rapides qu'un vol de colombes (ἤξαν πελείας ὠκύτητ') »¹⁰⁶. Vocabulaire et images sont ici en accord : tout deux expriment le caractère soudain, instable des déplacements des ménades que la comparaison aux oiseaux renforce.

Cette capacité de synthèse entre plusieurs mouvements est ce qui distingue l'image peinte ou dessinée de la photographie : alors que la peinture ou le dessin combine les diverses poses ou états qui composent un mouvement, la photographie suspend le mouvement dans l'instant, dans une pose particulière. C'est cette synthèse qui donne au personnage figuré son dynamisme. Cette façon de procéder est fortement liée à la perception sensible de l'artiste qui ne représente les mouvements du corps qu'à partir de ce qu'il a imaginé, mémorisé (dans une certaine mesure) et observé : c'est la qualité expressive de la figure qui compte et non son exactitude scientifique¹⁰⁷. Ainsi, face à une image qui semble exprimer à la fois la course et le

⁹⁸ E. *Ba.* 32-33, 119 ; 665, 1229 ; même sens : *IT.*1456 (« l'aiguillon des Érynies ») ; *Hipp.* 1300 ; *Or.* 791 ; *IA.* 77, 548 ; S. *Trach.* 653, 1254 ; *Ant.* 1002 ; A. *Pr.* 836...voir *LSJ* sv οἴστρος (II) ; οἴστρο-άω.

⁹⁹ *Ba.* 654-655, 728, 748, 1090-1091, 1094 (toutes les traductions citées sont de M. Delcourt-Curvers : *Euripide, Tragédies Complètes II*, Paris, 1962)

¹⁰⁰ *Ba.* 165, 169, 446 ; *DELG*, p. 1020.

¹⁰¹ *Ba.* 307 et 728 ; *DELG*, p. 895.

¹⁰² *Ba.* 873-874 ; *DELG*, p. 444.

¹⁰³ *Ba.* 165-169.

¹⁰⁴ *Ba.* 135, 148, 748-749, 1091...

¹⁰⁵ *Ba.* 748.

¹⁰⁶ *Ba.* 1090 ; *LSJ* sv. αἰσσω : se déplacer soudainement et avec rapidité.

¹⁰⁷ RODIN, 1911, p. 55-73 : à propos de la statue du maréchal Ney : « dans [l'œuvre de Rude], on discerne encore une partie de ce qui fut et une partie de ce qui va être » (p. 58) ; « Les peintres et les sculpteurs quand ils réunissent dans une même figure différentes phases d'une action ne procèdent pas

saut, faut-il s'interroger sur la qualité dynamique de cette image : l'artiste a-t-il réussi à exprimer l'essence même de ce mouvement, plutôt que de chercher à voir une quelconque exactitude photographique dans le geste figuré. Lorsqu'il unit deux mouvements distincts (course et saut) dans une seule figure, le peintre est fidèle à l'idée, à l'image mentale, de la ménade bondissante, qui s'élanche dans la montagne sous le joug de Dionysos et décrite en ces termes dès les hymnes homériques¹⁰⁸.

b). Tours sur place et « manches ailées ».

Les tours sur place appartiennent aux mouvements les plus communs aux ménades. Ils sont souvent signifiés par des croisements de jambes et des torsades dans les draperies des vêtements, le buste est droit ou incliné, souvent de face ou de trois-quarts, les bras sont soit écartés du corps, à l'horizontale, soit le long du corps, avec parfois une main sur la tête. En exemple, la ménade figurée parmi le cortège qui accompagne le retour d'Héphaïstos sur une coupe du Cabinet des Médailles attribuée à Douris¹⁰⁹. La danseuse a le buste de face, les bras placés horizontalement de part et d'autre du corps, la tête est de profil, tournée vers la gauche. Le détail le plus intéressant est la posture des jambes placées de manière à former un « X » : l'une est montrée à la fois de face (pied et mollet) et de profil (cuisse et fesse), alors que l'autre jambe est croisée derrière entièrement de profil. L'alternance des points de vues est un moyen de signifier le tournoiement de façon convaincante, le vêtement qui enveloppe dans un tourbillon les jambes, renforce de manière très significative l'idée d'un tour sur soi-même (n°65).

L'enveloppement des bras et des mains dans le vêtement est un trait spécifique aux productions datées entre 525-450 av. J.-C¹¹⁰. Le geste est très souvent associé aux

par raisonnement ni par artifice. Ils expriment tout naïvement ce qu'ils sentent » (p. 64) ; GOMBRICH, 1996, p. 8, p. 12-18, p. 29-34, p. 55-78, en particulier : « l'artiste qui désire reproduire une forme particulière partira non pas d'une impression visuelle mais d'une idée ou d'un concept [...]. Les indications visuelles précises sont incorporées à ce formulaire de base dont elles viennent combler les vides » (p. 62-63) ; 1983, p. 291-319 ; REINACH, 1925.

¹⁰⁸ *HymHomDem.* 386 : « elle sursauta (ἤϊξ) comme une ménade dans les taillis de la montagne » (trad. J.-L. Backès, Paris, 2001); cf. αἴσσω, n. 105.

¹⁰⁹ Coupe à f.r., Douris vers 475-425 av. J.-C. Paris, Cabinet des médailles 542. *ARI*². 438.133, 1653 ; *Para.* 375 ; *Add.* 117 ; *AddP.* 239.

¹¹⁰ Notamment les images provenant du groupe formé par le P. de Brygos, le P. de Briséis, le P. de la Gigantomachie de Paris, le P. de la Docimasia et le P. de la Fonderie auquel on peut ajouter le P. de

tours sur place, mais aussi aux sauts, et semble être un moyen de signifier le délire dionysiaque. C'est le cas pour une coupe du Cabinet des Médailles¹¹¹ attribuée au P. de Brygos (n°66): sur la face B, près de l'anse gauche, une ménade danse les bras écartés du corps, une main enveloppée dans son vêtement, elle est en appui sur une jambe tandis que l'autre est relevée vers l'arrière, elle penche la tête vers la gauche, ses cheveux s'envolent derrière elle. La posture des jambes semble indiquer le saut. Sur la même face, mais cette fois-ci près de l'anse droite, une autre ménade est montrée les bras levés à l'horizontale et les mains enveloppées dans son vêtement, la tête rejetée en arrière, un pied posé sur le sol alors que l'autre l'effleure des orteils. La posture est instable et semble indiquer un tour sur place, d'autant plus que les deux pans de la pardalide, nouée en travers de son buste, s'envolent suivant une ligne oblique de manière à souligner le mouvement. Chacune des ménades est accompagnée d'un satyre musicien : ce qui renforce l'idée de danse. Tout semble indiquer des gestes assez vifs et que l'on peut qualifier d'extatiques. Les bras enveloppés dans le *chiton* semblent être un moyen de signifier la frénésie des danses. À l'inverse, la ménade du centre, qui ne danse pas mais est impliquée dans une relation de type érotique avec un satyre, a les bras et les mains libérés.

La signification de ce geste qui consiste à s'envelopper les bras dans le vêtement comme s'il s'agissait d'ailes, nous échappe. Plusieurs hypothèses ont été émises sur le sujet mais aucune n'a vraiment retenu l'attention : serait-ce en lien avec le culte dionysiaque et certaines exigences religieuses nécessitant de se couvrir les mains ? Les danses des ménades comprenaient-elles une chorégraphie qui faisait imiter aux adeptes des oiseaux ? Ou de manière plus pragmatique : les fêtes triétériques se déroulant durant les mois les plus froids de l'hiver et dans la montagne, les danseuses se couvraient-elles les mains pour les garder au chaud ?¹¹² Quoiqu'il en soit l'effet esthétique de telles représentations est indéniable. S'agit-il alors d'une pure invention graphique de la part des peintres, afin de donner plus d'ampleur aux mouvements des bras ? Il pourrait aussi s'agir d'une métaphore visuelle pour illustrer

Kléophradès, même s'il n'appartient pas au même atelier (voir BOARDMAN, 2005, p. 91-111 et p. 132-140).

¹¹¹ Coupe à fr., P. de Brygos, vers 500-450 av. J.-C. Paris, Cabinet des médailles, 576. *ARV*². 371.14, 1649; *Para.* 365, 367; *Add.* 111; *Add.*². 225; *LIMC* III, sv. Dionysos 465 = Silenoi 70, 104 A. Même geste sur une coupe à fr., P. de Briséis, vers 500-450 av. J.-C. Oxford, Ashmolean Museum, 1944.87. *ARV*². 406.3.

¹¹² LAWLER, 1927, p. 85 et 95.

la comparaison entre la vitesse, la soudaineté des déplacements des ménades et un vol d'oiseaux¹¹³. D'ailleurs, le vol associé à la course est souvent dans les représentations figurées un moyen de signifier la rapidité, tout comme il peut-être un signe de puissance surnaturelle¹¹⁴. Dans le cas des ménades l'assimilation de leurs mouvements avec ceux d'oiseaux en vol prend ce double sens : rapidité et puissance surnaturelle, puisque sous l'emprise de Dionysos elles sont capables d'exploits extraordinaires comme faire jaillir des sources d'eau, de lait, de vin ou de miel¹¹⁵, déchieter vaches et taureaux à mains nues¹¹⁶, porter du feu sur leurs cheveux sans se brûler¹¹⁷, déraciner des arbres ou encore soulever des montagnes¹¹⁸. Il ne faut pas oublier que les images se situent à la frontière entre réalité et fiction, même s'il est très probable que des éléments du quotidien, observés, connus par les peintres, aient été introduits dans les images ; il n'en reste pas moins que les décors de vases sont les produits d'une création mettant en jeu l'imaginaire, et ne sont donc pas les témoins directs d'une réalité historique. En ce sens des considérations trop pratiques n'aident pas à la compréhension de l'image¹¹⁹.

Une autre piste à considérer, qui va dans le sens de l'hypothèse d'une métaphore visuelle pour les « manches ailées », est justement l'association entre ces « manches ailées » et des mouvements tournoyants, suggérés essentiellement par une torsion du buste, et parfois le vêtement flottant autour des chevilles des danseuses : c'est le cas sur une coupe conservée à Bâle et attribuée au P. d'Ancône (n°67)¹²⁰. De même, une coupe attribuée au P. d'Érétrie, datée vers 450-425 av. J.-C., illustre de

¹¹³ Cf. *supra* n. 104 et 105.

¹¹⁴ VERDON, 2007, p. 103-114, surtout p. 112-114. Un certain nombre de divinités « pré-olympiennes » sont figurées avec des ailes comme : Éros, les harpies, les Boréades, Zéphyr, les Gorgones, Éos, Hypnos, Thanatos, etc. Également sur le vol comme métaphore de la vitesse et de la puissance surnaturelle dans les déplacements : PÉTRISOR (CURSARU), 2009, p. 99 sq., p. 196 sq., p. 350-362.

¹¹⁵ Ba. 704-711.

¹¹⁶ Ba. 735-747.

¹¹⁷ Ba.759.

¹¹⁸ Ba. 1106-1110 ; 945, 949-950.

¹¹⁹ En particulier l'idée du froid : était-il vraiment nécessaire que les ménades se couvrent les mains ? L'intense activité physique demandée par les danses, ainsi que l'état de conscience altéré dans lequel se trouvent les ménades, devait modifier leur perception du froid.

¹²⁰ Coupe à f.r., P. d'Ancona, vers 475-425 av. J.-C. Bâle, marché, Munzen und Medaillen A.G., 275397; London, Embiricos, 275397. *ARV*². 1673.4 BIS ; *Add*². 300. Geste très proche pour la ménade sur un cratère en calice à f.r., P. De Kléophradès, vers 500-450 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre, G162. *ARV*². 186.47; *Add*. 93; *Add*². 187; *LIMC* IV, sv. Hephaistos 117. De même les deux danseuses sur la face B de la coupe de Londres E75, P. de Briséis (voir n.74)

manière assez significative l'adéquation entre « manches ailées » et tours sur place¹²¹. Sur la face A, une danseuse est tournée vers la droite, les bras enveloppés dans son chiton, la tête renversée en arrière, le buste et les hanches sont de trois-quarts alors que la tête et la jambe droite sont vues de profil, la jambe gauche est vue de face (n°68). C'est ce détail qui permet de signifier que le personnage est en train de tourner sur lui-même : deux phases du même mouvement sont condensées dans une même figure. Cette addition face/profil/trois-quarts permet de rendre au mieux l'aspect transitoire du mouvement¹²² : le tour se fait de la gauche vers la droite. On note une posture très similaire sur la face B de ce même vase, la danseuse est orientée vers la gauche et semble tourner vers la droite (n°69), le tour est également indiqué par une alternance entre la jambe droite de profil et la jambe gauche de face, alors que le reste du corps est de trois-quarts. De même, le geste est accompagné par le vêtement flottant qui souligne et indique la direction prise par le mouvement. Le vêtement bouffant est un moyen visuel efficace qui permet de donner du dynamisme aux figures, tout comme la pardalide, nouée autour du cou des danseuses, qui se gonfle et s'envole sous l'effet des tours sur place et des sauts.

Dès la seconde moitié du V^e siècle av. J.-C., dans les productions athéniennes mais aussi celles qui proviennent de Grande Grèce, l'accent est mis sur les postures tournoyantes des ménades. Aucune confusion n'est possible : les jambes sont croisées, les danseuses sont sur la pointe des pieds et surtout le vêtement s'enroule et se tord autour des jambes et des chevilles, ce qui accentue, plus encore, l'idée de tournoiement. Sur un cratère en calice de Syracuse¹²³, une ménade est montrée dressée sur la pointe des pieds, la tête renversée en arrière, la bouche ouverte, les yeux mi-clos, sa robe transparente révèle la position des jambes, croisées, et se gonfle

¹²¹ Coupe à f.r., P. d'Érétrie, vers 450-400 av. J.-C. Noms : Kissos, Planoge, Chore, Chorillos, Choro, Komo. Berlin, Antikensammlung F2532. *ARV*². 1253.57; *Para.* 4692; *Add*². 354; *LIMC* VI sv. Kissos I.

¹²² RODIN, 1911, p. 58; *infra*. p. 89-90, n. 106.

¹²³ Cratère en calice campanien à f.r. Syracuse, Museo Arch. Regionale Paolo Orsi 47102. Voir aussi : Cratère à volutes. Ferrara, Mus. Nat. Di Spina T136 AVP (5081). Coupe à f.r., P. de Jena, vers 400-300 av. J.-C. Jena, Friedrich Schiller Universität, 387, 0469. *ARV*². 1511.7. Cratère en calice à f.r., proche du P. d'Athènes 12255, vers 400-300 av. J.-C. La Havane, Musée National des Beaux-Arts 175. *ARV*². 1435. Cratère en calice à f.r., P. d'Athènes 12255, vers 400-300 av. J.-C. Athènes, Musée National 12255, N11133. *ARV*². 1435.1; *Para.* 491; *Add*². 377. Cratère à volutes à f.r., P. de Pronomos, vers 425-375 av. J.-C. Naples, Musée arch. National 81673, H3240. *ARV*². 1336.1, 1704; *Para.* 480; *Add*². 365. Cratère en cloche à f.r., P. d'Erbach, vers 400-300 av. J.-C. Dunedin, Otago Museum E60.14. *ARV*². 1418.7BIS; *Para.* 490.

autour des chevilles (n°70). Le caractère extatique de la danse est ici plus qu'évident. De même, une hydrie de Madrid¹²⁴ montre de façon plus explicite encore le caractère violent et frénétique des danses dionysiaques : la danseuse est de trois-quarts, les bras écartés du corps, un serpent dans chaque main, la tête renversée en arrière, les jambes sont légèrement fléchies (n°71). C'est le vêtement qui fait, ici, tout le travail et rend compte de la violence des mouvements : plaqué contre les cuisses de la danseuse, il s'envole à l'arrière vers les chevilles, comme si le personnage faisait face à un vent violent. Tout comme pour la coupe du P. d'Érétrie, le tour sur place est indiqué par la torsion du buste et la transition entre les jambes presque de profil et le buste de face. Cette torsion du corps et le passage de la vue de profil à celle de face ou de trois-quarts est tout à fait typique pour exprimer le tournoisement : c'est par exemple la technique adoptée par Myron pour son discobole¹²⁵.

Le tour sur place semble être, avec les sauts et la course, un des mouvements caractéristique des ménades. Ces mouvements tourbillonnants sont évoqués dans les *Bacchantes*, en particulier par le verbe ειλίσσω (« tourner en rond », « tourner sur soi-même »)¹²⁶. De même, un cratère en cloche attribué au peintre du Dinos¹²⁷, montre une ménade nommée *Dina* et dont le nom a été rapproché du verbe δινέω (« tournoyer »)¹²⁸. La ménade est représentée dans une pose assez statique qui tranche avec son appellation : pour M.Ch. Villanueva-Puig, cette dénomination exprime une virtualité, ce que la ménade est potentiellement, c'est-à-dire une danseuse qui tournoie¹²⁹. Pausanias fait d'ailleurs mention des ménades de Delphes, appelées *Thyiades*¹³⁰, c'est-à-dire « celles qui tourbillonnent », de θύω qui signifie à la fois faire

¹²⁴ Hydrie à f.r. (Lybie, Cyrenaïque), vers 450-400 av. J.-C. Madrid, Museo Arqueologico Nacional 11134.

¹²⁵ *Discobole*, vers 450 av. J.-C. (marbre, ht.155cm) : réplique romaine de l'original en bronze de Myron. Rome, Museo Nazionale Romano. Également : amphore panathénaïque, P. d'Achille, vers 450 av. J.-C. Naples Musée Nazionale di Spina 86357, RC184, 86333. *ABV*. 409.3; *Add²*. 106. Voir aussi : MANDEL, RIBBECK, 2003, p. 209-237.

¹²⁶ *Ba.* 569-570 : « les ménades tourbillonnantes » ειλισσομένας Μαινάδας. Cf. *LSJ* sv. ειλίσσω I.2, II.1 : « tourner en rond, sur soi-même, tourbillonner (pour la danse) », idée d'enveloppement. Également *Ba.* 60-61 : idée de tourner autour d'un point fixe : « tout autour du palais » (ἀμφὶ δώματ' ἐλθοῦσαι).

¹²⁷ Cratère en cloche à f.r., P. du Dinos, vers 450-400 av. J.-C. Bâle, Musée H. Cahn, HC 1623. KOSSATZ-DIESSMAN, 1991, fig.7.

¹²⁸ *DELG*, p. 285 sv. δίνη, δίνος, δινέω ; *LSJ*, sv. δινέω « tournoyer en tout sens » en particulier pour les danseurs. Cf. *Il.* XVIII, 494 ; *X. Ana.* 6, 1, 9.

¹²⁹ VILLANUEVA-PUIG, 1998, p. 167.

¹³⁰ Paus. X, 6.4.

un sacrifice et s'élancer en tourbillonnant¹³¹. Elles tireraient leur nom du bruit du tourbillon de la tempête qu'elles imitent par leurs acclamations¹³². Les gestes tournoyants figurés sur les vases seraient-ils en rapport avec cet aspect du ménadisme ? On sait que les tours rapides sur place sont un moyen de provoquer des étourdissements et d'amener à des états modifiés de conscience¹³³...

La mention de Pausanias, pousse à interpréter le dessin des « manches ailées » comme un moyen visuel efficace qui permet de rendre immédiatement perceptible la comparaison entre les mouvements très vifs et bruyants des ménades et une envolée d'oiseaux. Car rien ne laisse penser à une exécution dansée visant à imiter un/des oiseau(x)¹³⁴. D'ailleurs, les danses de ce type telles que la « danse de l'aigle » des Hopi, ou le Haka Manu (danse de l'oiseau) des marquisiens, même si la comparaison semble osée par son éloignement géographique et temporel, ne sont pas des danses vives, le/les danseur(s) exécutent des mouvements précis, souvent des sauts, les bras écartés munis d'ailes postiches. Les tours sur place sont assez lents et visent à mettre en valeur les ailes dont les danseurs sont pourvus, et n'ont rien d'extatique¹³⁵. De même, le motif des « manches ailées » n'est pas particulier aux danses ménadiques :

¹³¹ DELG, p. 448-449

¹³² JEANMAIRE, 1959, p. 158, 168-169, 178.

¹³³ Comme par exemple les derviches tourneurs. Voir aussi : BREMMER, 1984, p. 279-281.

¹³⁴ Les seules imitations mentionnées à propos des adorateurs de Dionysos, concernent les satyres, Pans, nymphes et ménades mythiques, pas les animaux (cf. Pl. *Lg.* VII, 815c-d). De même, les animaux en rapport direct avec Dionysos sont la panthère, les biches-faons, lièvres, parfois chèvre, taureau, âne, serpents, les grenouilles (dans la comédie d'Aristophane à cause de leur caractère liminal, entre le monde « d'en-dessous » et le monde terrestre, et de leur rapport avec la fertilité et la fécondité féminine. Cf. LÉVÊQUE, 1992-1993, p. 149-156), mais pas les oiseaux. Dionysos semble être un des seuls dieux à ne pas être spécifiquement associé à un volatile et à l'espace aérien (PÉTRISOR, 2009, p. 29 sq. et communication personnelle), lorsqu'il se déplace c'est à pied, plus rarement en char ou à dos d'âne. C'est un dieu lié à l'élément terrestre, voire souterrain, et liquide (mer, marais, sève) qui n'entretient pas de rapport particulier avec l'espace aérien. Il serait donc curieux, que, dans le cadre du culte rendu à Dionysos, des adeptes se mettent à imiter des oiseaux.

¹³⁵ Bien que L.B. LAWLER, suggère que les danses qui visent à imiter les oiseaux soient de type extatique (1942, p. 359). Pour elle, la métrique des vers du fragment d'Alcman -60-63- (fr. 23 Bergk) qui mentionnent les « tourterelles » -Peleiades- suggère un tempo rapide. Pourtant, les différentes mentions de chœurs ou de danses qui font référence à des oiseaux ne semblent pas être des danses extatiques, du moins ce n'est pas l'interprétation retenue par C. Calame dans son analyse des chœurs de jeunes filles, même s'il reconnaît qu'il existe dans les rites lacédémoniens des éléments orgiastiques (p. 303). Il semble que ces danses en rapport avec des oiseaux soient liées au culte d'Artémis : par exemple les statuettes en terre cuite de Corcyre qui représentent Artémis entourée d'animaux (biches et panthères) et qui tient un oiseau dans la main, ou gravée en bas (au niveau des jambes) une danseuse les mains levées et les bras enveloppés dans le vêtement. (LECHAT, H. 1891. « Terres cuites de Corcyre », *BCH*, 15, p. 69-72, en particulier PL. VII n°2).

on le retrouve sur un astragale du British Museum¹³⁶ où sont représentées des danseuses dont les bras sont enveloppés dans leur vêtement, semblable à des ailes, et qui s'envolent dans les airs (n°72). Ici la référence aux ailes et aux oiseaux semble être une façon d'exprimer la légèreté des danseuses¹³⁷. Les tournolements des ménades sont d'un tout autre registre, on le comprend bien, surtout lorsque ceux-ci sont accompagnés d'une révolusion de la tête. Cela ne veut pas dire que les gestes représentés par les peintres soient une pure invention : les tourbillonnements et les sauts des ménades associés aux « manches ailées » peuvent tout aussi bien signifier l'irrationalité de la possession dionysiaque, tout comme ils peuvent renvoyer à des gestes réellement pratiqués par les adoratrices de Dionysos.

c). Postures de la tête.

L'aspect frénétique des danses est aussi caractérisé par le rejet de la tête en arrière, la bouche entrouverte. Un exemple de ce type de posture est fourni par une amphore qui se trouve à Munich, attribuée au P. de Kléophradès (n°73)¹³⁸. De part et d'autre d'un satyre aulète sont représentées deux ménades la tête rejetée en arrière, celle de droite a un pied qui sort du cadre de manière à monter le déséquilibre suscité par un tel mouvement¹³⁹. Souvent, le renversement de la tête est associé aux

¹³⁶ Astragale à f.r., P. de Sotadès, vers 460 av. J.-C. London, British Museum E 804. *ARV*². 765.20 ; *Para.* 415; *Add.* 140 ; *Add*². 286; *ThesCra* II, pl. 68.59. Photographies: ©Trustees of the British Museum. Certains ont voulu rapprocher les figures peintes sur le vase des *Nuées* d'Aristophane (Beazley), pour Six, il s'agit des *Auræ* (*JHS*, 1893, p. 131-136). L'iconographie de cet objet est sans nul doute reliée au monde funéraire et aux espérances eschatologiques, l'astragalos a été conçu au V^e siècle pour contenir des osselets, objets très couramment retrouvés dans les tombes et associés à la divination. Il remplace le phormiskos en terre cuite, plus courant à l'époque archaïque (mais que l'on retrouve jusqu'à l'époque hellénistique) et dont il a été montré que le décor était en lien direct avec le monde funéraire (Sphinx, Hydre, Griffons, etc) Voir : NEILS, 1992, p. 225-235, spéc. p. 232-233.

¹³⁷ SIX, 1893, p. 131-136.

¹³⁸ Amphore à col à f.r., P. De Kléophradès, vers 525-475 av. J.-C. Munich, Antiken sammlung, 8732, J408, 2344. *ARV*². 182.6, 1632; *Para.* 340; *Add*². 186; *Add.* 93; *LIMC* VIII, sv. Mainades 36 = Dionysos 311; Boardman, 2005, fig.132 et p. 93. Voir aussi : Stamnos à f.r., P. De Berlin, vers 525-475 av. J.-C. Oxford, Ashmolean Museum, 1912.1165. *ARV*². 208.144; *Para.* 343; *Add.* 97; *Add*². 194; *LIMC* VII sv. Pentheus 42. Stamnos à f.r., P de Syleus, vers 500-450 av. J.-C. Copenhagen, Musée National, 3293. *ARV*². 251.36; *Add.* 101; *Add*². 203

¹³⁹ C'est un procédé assez courant pour exprimer le déséquilibre (en plus de donner une impression de profondeur à la scène) : on note une posture similaire, avec le pied qui sort du cadre, pour Clytemnestre sur une coupe à f.r. du P. de Marlay (Ferrara, Mus. Nazionale di Spina T264 (2482). *ARV*². 1280.64, 1689 ; *LIMC* VII, sv. Cassandra I 202) ; une ménade sur une coupe de Bâle (Antikenmuseum un Sammlung BS 441. *ARV*². 378.135 ; *Para.* 366 ; *Add.* 112 ; *Add*². 226) ; une ménade tournoyante sur

« manches ailées » comme sur une coupe du P. de Briséis conservée à Oxford (n°74)¹⁴⁰. La ménade est au centre de la scène, les bras écartés horizontalement et les mains dissimulées par son *chiton*, tout son corps est incliné vers la droite et elle a la tête rejetée en arrière. De même, sur un fragment de coupe (un peu plus récent, vers 450 av. J.-C.) attribué au P. de Codrus (n°75)¹⁴¹, le rejet vers l'arrière (ou la secousse ?) de la chevelure est clairement indiqué : les cheveux se soulèvent et forment des vagues, ils ont l'air de flotter dans les airs. Sur cette coupe, un autre détail est significatif : la ménade a les yeux révoltés. Tous les signes indiquant un état de conscience altéré, sont ici réunis. Le regard se soustrait à l'image : la ménade n'a plus aucun contact avec le monde qui l'entoure, elle est véritablement ailleurs. Un autre exemple renforce cette idée : une hydrie attribuée au P. de Kléophradès (n°76)¹⁴² nous montre une ménade qui danse le visage présenté de face : cette frontalité met l'accent sur le regard vide de la danseuse et indique que celle-ci n'est plus vraiment là, et insiste sur l'effet provoqué par les danses vécues comme une « véritable sortie de soi »¹⁴³.

De telles postures de la tête sont évoquées dans les *Bacchantes*, comme le fait de « secouer la chevelure d'avant en arrière » (v.930), « rejeter la chevelure en arrière » (v.151, 240), « secouer la tête » (v.186) qui semble désigner plus spécifiquement « ceux qui font les Bacchants » et rendu par les verbes : *σειώ* (« secouer »), *ἀνασειώ* (« secouer les cheveux en arrière »), *προσειώ* (« agiter en avant ») et *ρίπτω* (« rejeter violemment »)¹⁴⁴. De même, dans un fragment rapporté par Plutarque, Pindare évoque, à propos des ménades, « la brusque secousse du cou rejeté en arrière » (*ῥιψαύχενι σὺν κλόνω*)¹⁴⁵.

une coupe de Jena (Friedrich Schiller Universität, 387, 0469. *ARV*². 1511.7) ; un géant terrassé par Poséidon sur une coupe signée Aritophanes (Berlin, Antikensammlung F2531. *ARV*². 1318.1 ; *Para.* 478 ; *Add*². 363 ; *LIMC* IV, sv. Gigantes 318 = Poseidon 179).

¹⁴⁰ Coupe à f.r., P. de Briséis, vers 500-450 av. J.-C. Oxford, Ashmolean Museum, 1944.87. *ARV*². 406.3.

¹⁴¹ Coupe fragmentaire à f.r., P. de Codrus, vers 450-400 av. J.-C. Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese RC2977

¹⁴² Hydrie à f.r., P. De Kléophradès, vers 500-450 av. J.-C. Bâle, A. Wilhem 0.1721. *Add*².94 ; *ARV*². 189.73, 1632 ; *Add*². 188 ; *Para.* 341.

¹⁴³ LISSARRAGUE, 1991, p. 265.

¹⁴⁴ *Ba.* 151, 240, 186, 864, 930...

¹⁴⁵ Plu. *Quaes. Conv.* 706e (= Pi. fr. D.2, 13 Snell).

Bien que cela semble être un signe qui évoque la perte de conscience prochaine des bacchantes, plusieurs images montrent des danseuses la bouche entrouverte sans que cela soit lié au paroxysme de la danse¹⁴⁶ : s'agirait-il alors d'une figuration du cri rituel lancé par les adoratrices de Dionysos ? Dans son analyse des chœurs de jeunes filles, Claude Calame insiste sur l'importance du cri rituel, tel que l'ὄλολυγή, et des exclamations formulaires, répétées à plusieurs reprises pour rythmer la danse¹⁴⁷. Les ménades n'y font pas exception : le cri est une des composantes essentielles du rite dionysiaque et celui-ci se trouve mentionné un certain nombre de fois, de manière claire, dans les *Bacchantes* à l'exemple du «εἰς ὄρος εἰς ὄρος» (« à la montagne, à la montagne ! »). Le bruit (martellement des pieds, tympanon, flûtes, cris) appartient pleinement au processus qui permet d'atteindre l'état modifié de conscience, recherché par les bacchantes¹⁴⁸. L'ouverture de la bouche peut donc être comprise, suivant le contexte et les mouvements qui lui sont associée, comme une évocation du cri rituel des ménades, comme sur un stamnos fragmentaire d'Oxford¹⁴⁹ où les bacchantes, s'apprêtant à jeter les restes déchiquetés de Penthée, sont montrées la tête légèrement inclinée vers l'arrière et la bouche entrouverte (n°77), ou alors l'exhalaison du souffle au paroxysme de la danse à l'exemple du cratère de Syracuse cité plus haut (n°70).

Les images comme les témoignages littéraires, indiquent que les mouvements de la tête ont joué un rôle important dans le processus qui mène à un état modifié de conscience. Les secousses se font de droite à gauche, du haut vers le bas et accompagnent les inclinaisons du buste. Tout cela afin de provoquer la perte des repères spatiaux et l'étourdissement de l'adepte, dans le cadre hors norme du

¹⁴⁶ Par exemple : la coupe de Munich J332 (n°57), la ménade a le buste penché en avant, les bras écartés horizontalement, la bouche est légèrement ouverte. Également : Pixis à fd blc, P de Sotheby, vers 475-425 av. J.-C. Baltimore, Walters Art Gallery, 48.2019. *ARV*². 774.1; *Add.* 14 ; *Add^p*. 287; *LIMC* VIII, sv. Mainades 27.

¹⁴⁷ CALAME, 1977, p. 150.

¹⁴⁸ *Ba.* 68, 116, 130, 141, 149, 152-153, 155-156, 689, etc ; Pour une analyse des bruits et des cris rituels des ménades : HALM-TISSERANT, 1993, p. 64. Sur le bruit dans le processus qui mène à un état de conscience modifiée : cf. *supra*. p. 74-75.

¹⁴⁹ Stamnos à f.r., P. De Berlin, vers 525-475 av. J.-C. Oxford, Ashmolean Museum, 1912.1165. *ARV*². 208.144; *Para.* 343; *Add.* 97; *Add^p*. 194; *LIMC* VII sv. Pentheus 42.

déroulement nocturne des rites, la lumière des torches, la course, la musique bruyante et les cris rituels¹⁵⁰.

2. Chutes.

Le point culminant de la danse de possession, qui précède un évanouissement et une chute au sol, semble être ce moment où la ménade est figurée dressée sur la pointe des pieds, le buste et la tête renversés en arrière. On connaît peu d'images de la syncope des ménades avant la fin du V^e siècle av. J.-C : une représentation, sur un lécythe globulaire daté vers 450-400 av. J.-C. (maintenant perdu) et attribué au P. d'Érétrie¹⁵¹ (**n°78**) nous montre clairement une ménade évanouie, soutenue par une de ses compagnes. En revanche, les ménades évanouies dans les bras d'une de leurs compagnes est un motif commun à l'iconographie hellénistique et romaine : en exemple le cratère de Derveni¹⁵² où une ménade s'écroule dans les bras d'un jeune homme qui la soutient par la taille (**n°79**). La posture est volontairement instable : le mouvement est inachevé, le corps suit une légère oblique, les pieds sont sur le sol mais on comprend bien que les jambes de la danseuse ne la soutiennent plus, d'autant plus que l'envol des draperies suggère un mouvement violent qui s'achève. Cette chute est également présente sur un autre vase de bronze qui se trouve à Avenches et analysé par Claude Bérard¹⁵³ : la scène de la ménade écroulée sur le sol est interprétée comme un mime de la mort de Sémélé¹⁵⁴. Ici le rapport entre l'imminence de la mort et la chute au sol est plus qu'évident : il s'agit de traduire le passage d'un état à un autre. Dans le cas du vase d'Avenches, l'idée d'un changement d'état est à mettre en relation avec l'initiation dionysiaque qui passait, entre autres à l'époque hellénistique, par la participation ou le visionnement de drames en lien avec la vie de Dionysos et notamment l'accouchement, la mort et l'apothéose de Sémélé¹⁵⁵. Faudrait-il alors

¹⁵⁰ BREMMER, 1984, p. 278-281. Sur la musique : ROUGET, 1992, p. 139-221, qui souligne le fait que les musiciens ne sont pas les possédés, ni même des initiés. Il met aussi en avant le rôle du cri rituel qui fait partie intégrante des danses de possession.

¹⁵¹ Lécythe globulaire à f.r., vers 450-400 av. J.-C. Berlin, perdu F2471. Nommés : silenos, Machadia, Periklemene, Nympe, Maia. *ARV*².1247; *Para.* 469; *Add.*² 353; *LIMC* V, sv. Kale 1.

¹⁵² BARR-SHARRAR, 2012. Cratère à volutes en bronze doré. Thessalonique, Musée archéologique B1. Photographie : ©Wikipedia.

¹⁵³ BÉRARD, 1967, p. 57-88 ; MASSA-PAIRAULT, 1978, p. 197-234

¹⁵⁴ BÉRARD, 1967, p. 77-78.

¹⁵⁵ BÉRARD, *Op.Cit.*, p. 70-77.

alors comprendre la chute, du moins dans l'imagerie hellénistique, comme un moyen de signifier l'expérience temporaire de la mort, sous la forme d'un évanouissement ?

Sur une cotyle campanienne du British Museum¹⁵⁶, la chute est représentée en des termes légèrement différents: les genoux se plient, les talons se décollent du sol et tout le poids du corps semble entraîné vers l'arrière (**n°80**), c'est la rupture de la tension qui précède l'évanouissement qui ici est montrée. L'extrême instabilité du corps permet de dire ici que ce qui se produit est inhabituel. Sur la coupe de Bâle, déjà citée un peu plus haut¹⁵⁷, cette rupture, ce moment de basculement s'exprime encore autrement : le haut du corps est incliné à l'horizontal, un des bras touche le sol, les jambes sont fortement pliées (du moins la jambe droite, clairement ployée) et la tête est retournée en arrière. Le corps entier semble saisi dans une vrille qui précipite la danseuse au sol (**n°81**).

La posture typique qui annonce la chute est le renversement du buste et de la tête, accompagné d'une révulsion des yeux comme sur les images **n°70** (cratère de Syracuse) et **n°75** (fragment de Tarquinia), auxquelles on peut ajouter un fragment de chous attribué au P. de Meidias¹⁵⁸ (**n°82**) qui montre une joueuse d'aulos, la tête renversée en arrière (malgré la cassure qui enlève une partie du visage), le bras relevé vers le front et les jambes jointes, fléchies en forme de « S » ce qui semble indiquer la chute prochaine, cas étrange de la musicienne elle-même victime de sa musique. Il en va de même pour un cratère de Ferrara¹⁵⁹ qui montre des danseuses en plein délire, la tête couronnée de serpents, renversée en arrière et les jambes pliées en forme de « S » (**n°83**), une autre façon d'exprimer le caractère frénétique des danses et l'évanouissement qui va survenir¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Cotyle campanien à f.r. IV^e siècle av. J.-C. London, British Museum, F 253. Photographie : ©Trustees of the British Museum.

¹⁵⁷ Voir *supra*. n. 87.

¹⁵⁸ Chous fragmentaire à f.r., manière du P. de Meidias, vers 450-400 av. J.C. Athènes, Musée de l'agora P15034. *ARV*². 1323.35, 1315; *Add*². 363.

¹⁵⁹ Cratère à volutes à f.r., Groupe de Polygnotos, vers 450-400 av. J.-C. Ferrara, Museo Nazionale di Spina T128 (2897). *ARV*². 1052.25, 1680; *Para.* 444, 442; *Add.* 157; *Add*². 322; *LIMC* VI, sv. Kybele 66.

¹⁶⁰ HALM-TISSERANT, 1984, p. 135-170, spéc. p. 153 sq.

a). *Synopes.*

Il apparaît que la mort imminente du héros et la ménade sur le point de perdre conscience au paroxysme de la danse de possession soient exprimés selon des codes iconographiques similaires ou sinon très proches. L'imagerie hellénistique à l'exemple du cratère de Derveni et du vase d'Avenches, cités plus haut, a d'ailleurs semble-t-il admirablement exploité ce lien formel entre la mort imminente et la perte de conscience : le corps est montré dans un équilibre précaire, fortement cambré en avant ou en arrière, le buste vrillé dans certain cas, la tête est révoltée ou alors fortement penchée en avant, le menton sur la poitrine, qui implique un relâchement total des muscles du cou.

Il faut dire que les peintres de vases ont figuré la mort imminente précédée de la perte de conscience de manière très convaincante dès l'époque archaïque soit par la posture du corps lui-même, comme par exemple sur une coupe attribuée au P. de Sabouroff qui montre sur chacune des faces un hoplite en train de chuter, le corps en total déséquilibre (n°84)¹⁶¹ ; soit grâce à la frontalité du visage et, dans quelques cas, en s'attachant à voiler le regard du mourant¹⁶² comme sur un cratère de la collection S. White et L. Lévy¹⁶³. Le guerrier a la bouche entrouverte, et les pupilles orientées vers le haut (n°85). On note le même procédé pour une représentation d'Égisthe mourant sur une pélikè attribuée au P. de Berlin (n°86)¹⁶⁴. Dans certains cas, la bouche du guerrier est entrouverte de façon à montrer l'échappée du dernier souffle¹⁶⁵. C'est le cas par exemple sur une coupe du Louvre¹⁶⁶ qui montre un guerrier a-demi allongé sur le sol, la tête renversée en arrière et la bouche entrouverte (n°87).

¹⁶¹ Coupe à f.r., P. de Sabouroff, vers 475-425 av. J.-C. Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese RC 2072. *ARV*². 837.2.

¹⁶² HALM-TISSERANT, 1993, p. 221-222.

¹⁶³ Cratère en calice, signé Euphronios. New-York, collection S. White et L. Lévy. *Add*². 396; *LIMC* VII sv. Kyknos I 79. Également : Frgt, vase à f.r., vers 500-450 av. J.-C. Florence, Museo Archeologico Etrusco 14B10, 14B15, 14B16.

¹⁶⁴ Pelikè à f.r., P. de Berlin, vers 525-475 av. J.-C. Vienne, Kunsthistorisches Museum 333, 3725. *ARV*². 204.109, 1633; *Para*. 342; *Add*². 96; *Add*². 193 ; *LIMC* I sv. Aigisthos 6. Voir également le regard d'Encelade sur un lécythe à f.r. de Douris. Cleveland, Museum of art, 1978. 59. *LIMC* IV, sv. Gigantes 350 ; celui de Tityos sur une pélikè à f.r., Polygnotos, vers 475-425 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre G375. *ARV*². 1032.54; *Add*². 317; *LIMC* VIII, sv. Tityos 22.

¹⁶⁵ *Il.* XX, 400-406 ; XVI, 468-469 ; NEHRING, 1947, p. 114-121.

¹⁶⁶ Coupe, f.r., P. de Brygos, vers 500-450. Paris, Louvre G152. *ARV*². 369.1, 398, 1649 ; *Add*². 111 ; *Add*². 224 ; *LIMC* VIII, sv. Ilioupersis 8.

Dans ces deux cas l'imminence de la mort est indiquée par la position oblique des corps et l'inachèvement des gestes : sur le cratère en calice l'épée du guerrier est à demi sortie de son fourreau, et sur la coupe du Louvre, l'épée est en train de glisser des doigts du combattant¹⁶⁷. La chute apparaît donc comme le moyen formel idéal pour signifier le passage entre deux moments ou deux états : dans le cas présent de la vie vers la mort¹⁶⁸. Dans l'inachèvement des gestes, c'est le dernier souffle de vie s'échappant du corps qui est exprimé. Il est d'ailleurs plusieurs fois fait mention chez Homère du départ de la *psychè* par la bouche (*Il.* IX, 409), les membres (*Il.* XVI, 856), la poitrine (*Il.* XVI, 505) ou les blessures du guerrier mourant (*Il.* XIV, 518)¹⁶⁹. Une fois que la *psychè* a quitté le corps et s'est dirigée vers l'Hadès, c'est pour n'en plus revenir¹⁷⁰ : ce qui reste est un cadavre, une enveloppe vide, dont l'aspect n'a plus grand-chose à voir avec l'image du héros mourant¹⁷¹.

Dès Homère, les évanouissements sont très bien décrits, toujours en lien avec la proximité de la mort, et sont dus à une blessure plus ou moins grave. La seule exception est le malaise d'Andromaque provoqué par une émotion intense et soudaine. La perte de conscience n'est pas un état atteint volontairement comme cela semble être le cas pour les danses dionysiaques. Ces évanouissements sont toujours décrits selon les mêmes formules et font état de trois sortes de symptômes majeurs¹⁷². D'abord les yeux qui se voilent¹⁷³, puis la perte du souffle¹⁷⁴ et enfin la reprise de conscience qui s'accompagne d'un retour de la respiration¹⁷⁵.

¹⁶⁷ WANNAGAT, 2003, p. 62-64.

¹⁶⁸ FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 83-85.

¹⁶⁹ BREMMER, 1983, p. 16-17.

¹⁷⁰ *Il.* IX, 409 : « la vie d'un homme ne se retrouve pas ; jamais plus elle ne se laisse enlever ni saisir, du jour qu'elle est sortie de l'enclos de ses dents » (tard. P. Mazon). Voir chap. IV.

¹⁷¹ MEYER, 2008, p. 14 ; HALM-TISSERANT, 1993, p. 220.

¹⁷² Voir pour une étude détaillée de ces descriptions : NEHRING, 1947, p. 106-121.

¹⁷³ Toutes les traductions sont de P. Mazon pour l'*Illiade* et de V. Bérard pour l'*Odyssée*. *Il.* V, 696 : Sarpedon est blessé par une lance : « un brouillard s'étend sur ses yeux » (κατὰ δ'ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλύς) ; *Il.* XIV, 438-439 (Hector est frappé d'une pierre) « la nuit noire enveloppe ses yeux » (ὄσσε νυξ ἐκάλυψε μέλαινα) ; voir également : *Il.*, XI, 356 (blessure d'Hector) ; *Il.* V, 310 (Énée est blessé).

¹⁷⁴ *Il.* V, 696 : « le souffle l'abandonne » (τὸν δ'ἔλιπε ψυχὴ) ; *Il.* XXII, 467. (Andromaque s'évanouit) : « elle croule en arrière expirante » (ἤριτε δ'ἔξοπίσω, ἀπὸ δὲ ψυχὴν ἐκάπυσσεν) ; *Od.* V, 456 (Ulysse manque de se noyer) : « sans haleine et sans voix » (ὁ δ' ἄρ' ἄπνευστος καὶ ἄναυδος) [= comme un mort qui ne respire pas et ne parle pas] ; *Il.* XV, 10-11 : « il est la proie d'une suffocation atroce, il a perdu connaissance » (ἀργαλέω ἔχετ' ἄσθματι κῆρ ἀπινύσσων).

¹⁷⁵ *Il.* V, 697-698 : « Puis il reprend haleine ; le souffle de Borée vient sur lui, l'enveloppe et ranime son cœur qui tristement défaille » (αὐτίς δ' ἀμπνύθη, περὶ δὲ πνοὴ Βορέου ζώγει ἐπιπνεύουσα κακῶς

Dans ces descriptions de syncopes, ce n'est pas la ψυχή, « l'âme », au sens homérique du terme c'est-à-dire un souffle, une entité qui s'échappe du corps pour rejoindre l'Hadès au moment de la mort, mais plutôt le θυμός qui est concerné, bien que dans certains cas, la ψυχή semble aussi affectée par l'évanouissement, comme pour Andromaque et Sarpedon¹⁷⁶. Le θυμός est chez Homère distinct de la ψυχή, il désigne « l'âme, le cœur » en tant que principe de vie, il est le siège des sentiments, en particulier la colère, la capacité de réaction¹⁷⁷. Il peut être affecté par la perte de conscience mais ne quitte en aucun cas le corps, il est seulement « dispersé » d'où l'expression : il « rassemble son θυμός »¹⁷⁸. De même, il n'est jamais fait mention d'un voyage de l'âme, celle-ci semble plutôt se disperser momentanément, mais ne quitte pas le corps¹⁷⁹. Les pertes de conscience insistent de même sur le rôle joué par la respiration : il est souvent question de « perdre le souffle », « expirer », « suffoquer » puis de « reprendre haleine »¹⁸⁰. Cela est lié à l'activité même du θυμός qui réside dans les φρενές (habituellement les organes de la poitrine, les poumons ou le diaphragme)¹⁸¹, comme le montre A. Nehring, le vocabulaire utilisé pour qualifier le θυμός suggère que celui-ci est affaibli ou engourdi durant la période d'inconscience d'où une respiration diminuée¹⁸².

De même, les pertes de consciences liées à un épisode de démence, comme celui d'Héraclès dans la tragédie d'Euripide sont rattachées au souffle, à la respiration : son irrégularité annonce la prise de possession par Lyssa alors que le retour à un état normal se traduit par une reprise de la respiration. Tout comme pour les descriptions homériques de syncopes, les changements internes, les sensations

κεκαφηότα θυμόν) ; *Il.*, XIV, 436 : « il reprend haleine, rouvre les yeux » (ὁ δ'ἀμπνύνηται καὶ ἀνέδρακεν ὀφθαλμοῖσιν) ; *Od.*, V, 458 ; XXIV, 349 : « Mais il reprit haleine, son cœur se réveilla » (ἀλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἄμπνυτο καὶ ἐς φρένα θυμός ἀγέρθη) ; *Il.* XV, 240 : « il rassemble en lui un nouveau courage » (νέον δ' ἐσαγείρετο θυμόν) etc.

¹⁷⁶ *Il.* XXII, 467 ; V, 696. BREMMER, 1983, p. 21-22.

¹⁷⁷ DELG, p. 446.

¹⁷⁸ *Il.* XV, 240 ; BREMMER, 1983, p. 55-56.

¹⁷⁹ BREMMER, 1983, p. 29. C'est aussi le cas durant le sommeil.

¹⁸⁰ On retrouve ce même genre d'observation dans le traité *De morb.sacr.* d'un médecin hippocratique (§7) lorsqu'il décrit les symptômes de l'épilepsie : perte de la voix, étouffement, écume qui sort de la bouche, grincements de dents, mains qui se tordent, yeux qui se révulsent, perte de connaissance, etc. De même la perte de conscience est expliquée par un arrêt de la respiration tout comme la reprise de celle-ci va de paire avec le retour de la conscience.

¹⁸¹ BREMMER, 1983, p. 55 ; ONIANS, 1999, p. 64-77 ; DELG, p. 1227.

¹⁸² Notamment : κεκαφηός « faible, engourdi », ἀίσθειν et ἀίειν « faible, lourd, engourdi », NEHRING, 1947, p. 114-121.

éprouvées, sont reliés à l'activité des φρενές¹⁸³. Il n'est donc pas étonnant que, dans l'image, la perte de conscience des ménades soit, entre autres, exprimée par une expiration, une exhalaison du souffle.

Mais il faut aller plus loin : dès l'époque archaïque l'âme et le souffle sont reliés¹⁸⁴. L'âme est un élément volatile, aérien, alors que le corps est attaché à la terre : âme et corps se séparent, au moment de la mort, dans un souffle, une expiration qui selon les théories physiques des Grecs anciens se dirige vers ce qui lui est le plus semblable, c'est-à-dire l'éther, une des couches les plus pures, sèches et chaudes de l'atmosphère¹⁸⁵. En partant de ce principe on peut supposer que la perte de conscience des bacchantes, figurée sous la forme d'une expiration (tête révoltée, bouche entrouverte, regard voilé), se rapproche d'une séparation de l'âme et du corps, ou en tout cas d'une dissolution du tandem habituel âme-corps.

Les vers 72 à 77 des *Bacchantes* vont dans ce sens et apportent un élément nouveau :

« Louange à l'homme heureux qui connaît les divins mystères,
donne sa vie à leur consécration,
et sanctifie son âme purifiée
aux bacchantes de la montagne »¹⁸⁶.

L'idée d'une séparation entre l'âme et le corps est à relier à celle d'une purification : c'est du moins l'hypothèse énoncée, dès 1937, par Pierre Boyancé dans *Le Culte des Muses*¹⁸⁷ à propos des danses extatiques des bacchantes, idée réaffirmée très récemment par Fritz Graf¹⁸⁸. Selon Boyancé, la joie dionysiaque procurée par les danses extatiques est une forme de *catharsis* qui vise à détacher l'âme du corps¹⁸⁹. Les danses dionysiaques auraient donc pour but la libération de l'âme, la séparation

¹⁸³ E. *HF*. 1264-1270; HOULE, 2009, p. 46-49.

¹⁸⁴ *Il. V*, 696-698, etc ; cf. *Supra*. p. 102 ; *Pi. P.* 3, 100-105 ; voir aussi le verbe ἐμπνέω : « se remettre à respirer » et à la forme intr. « être animé d'un souffle divin, être inspiré » (*DELG*, p. 920 sv. πνέω ; *LSJ*, sv. ἐμπνέω 2, II.2).

¹⁸⁵ On sait que l'idée est répandue au moins dès la fin du V^e siècle av. J.-C. : E. *Med.* 1218 ; épigramme du Céramique de 432 pour les Athéniens morts à Potidée, *IG, I³*, 1179 = Peek, *Griechische Vers-Inschriften*, 20 ; E. *Supp.* 531-536 ... ; BONNECHÈRE, 2003, p. 169-171.

¹⁸⁶ *Ba.* 72-77 (trad. M. Delcourt-Curvers). Voir les commentaires de DODDS, 1960, p. 75-76 et SEAFORD, 1997, p.157-158.

¹⁸⁷ BOYANCÉ, 1937, p. 61-91.

¹⁸⁸ GRAF, 2010, p. 167-180. La même idée est valable pour Trophonios qui ne rend son oracle qu'à celui qui s'est purifié corps et âme suivant un long rituel affaiblissant. (cf. BONNECHÈRE, 2003)

¹⁸⁹ *Pl. Phd.* 67c ; BOYANCÉ, 1937, p. 83-86.

d'avec les éléments « impurs »¹⁹⁰. Cette souillure pourrait même être en rapport avec le mythe orphico-dionysiaque du démembrement puis de la dévoration de l'enfant Dionysos par les Titans, et qui veut qu'après leur crime, les Titans furent foudroyés par Zeus ; par la suite, leurs cendres se mélangèrent à la terre dont les premiers hommes sont issus. Cette souillure serait donc l'élément titanique contenu en chaque être humain et dont il faut se purger¹⁹¹. Mais de lourdes incertitudes grèvent notre compréhension du mythe orphique, et on s'en tiendra à énoncer l'hypothèse, sans élaborer plus avant.

Dans son article, Graf confirme et précise l'hypothèse de Boyancé : les rites dionysiaques purifient et libèrent, leurs effets bénéfiques sont autant valables durant la vie qu'après la mort¹⁹². De même, il montre que cette idée n'est pas récente et qu'elle est déjà connue à l'époque archaïque, dès les VII^e-VI^e siècle av. J.-C., en raison d'une scholie à l'*Illiade* qui mentionne qu'Eumélos dans son *Europia* racontait l'histoire de la folie de Dionysos envoyée par Héra et de sa guérison grâce à son initiation aux Mystères de Rhéa¹⁹³. La folie est à la fois conçue comme une purification et un mal dont la seule cure possible est une purification rituelle¹⁹⁴. De même, la danse est certainement le moyen le plus efficace et le plus ancien de mener un rituel¹⁹⁵. Les anthropologues ont d'ailleurs montré qu'une des fonctions de la danse est d'agir en tant que « soupape de sécurité », afin de soulager des tensions (psychiques, physiologiques, sociales, etc) : l'idée est que la danse, en particulier la danse dite « de possession », mène à une *catharsis*¹⁹⁶. Il n'est donc pas si curieux que l'idée, originelle, d'une libération par le biais d'un rituel impliquant une sorte de « folie »

¹⁹⁰ BOYANCÉ, *Op.cit.*, p. 88-89 ; PARKER, 1983, p. 18-20 : sur la purification comme « séparation » et p. 281-307 en particulier p. 288-289 et p. 303 à propos des danses extatiques vécues comme une préparation et une purification en vue d'un contact avec le divin.

¹⁹¹ BERNABÉ, JIMÉNEZ SAN CRISTOBAL, 2008, p. 41 et p. 72 ; GRAF, JOHNSTON, 2007, p. 82-86 et p. 144-147.

¹⁹² GRAF, 2010, p. 175; Pl. R. 364e-365a; JOHNSTON, 1999, p. 144-145.

¹⁹³ « Dionysos a été purifié à Cybèle en Phrygie par Rhéa et a reçu d'elle les rites et la tenue » (Eumelos F.11 Bernabé (Scho.A. II. 6.131) d'un scholion dans Lycoph. *Alex.*273) ; GRAF, 2010, p. 169-171 ; GRAF, JOHNSTON, 2007, p. 146.

¹⁹⁴ PARKER, 1983, p. 207-234, p. 246.

¹⁹⁵ BURKERT, 2011, p. 147-149; de même le caractère sacré des danses bacchiques et leur pouvoir libérateur est déjà mis en avant par Str. X, 10 et surtout Luc. *Salt.* 15 qui insiste sur le fait qu'un des aspects les plus anciens des rites sacrés (*télétaï*) se faisaient sous la forme de danses.

¹⁹⁶ C'est l'interprétation retenue par Dodds pour les danses ménadiques : 1977, p. 267-269. Voir sur la théorie de la « soupape de sécurité » : SPENCER, 1985, p. 3-8 ; ROUGET, 1990, p. 221-308.

induite, qui s'applique aux cultes dionysiaques mais aussi à tout rite à caractère extatique, se soit associée à l'idée d'une purification de l'âme, afin de se préparer à la mort et au voyage dans l'Au-delà, véhiculée par les orphiques dès le VI^e siècle av. J.-C.¹⁹⁷. Voilà qui expliquerait la tendance grandissante et insistante des imagiers, dès la seconde moitié du V^e siècle av. J.-C., à mettre en valeur le moment ultime des danses bacchiques¹⁹⁸, celui qui précède la perte de conscience où la danseuse se cambre et rejette la tête en arrière. La posture serait alors une manière de signifier cette séparation de l'âme et du corps, nécessaire lors de toute purification, en vue d'entrer en contact avec Dionysos, de devenir un *Bacchos* au plein sens du terme, c'est-à-dire semblable en tout point au dieu¹⁹⁹. Dionysos est alors perçu comme un dieu libérateur²⁰⁰ : la chute au sol intervient à ce moment là, comme le point de rupture qui met fin à l'égarement occasionné par les danses²⁰¹.

3. *Catalepsie et sommeil.*

La chute apparaît comme le moment transitoire par excellence, celui durant lequel la ménade bascule d'un état de conscience à un autre. Il est difficile de dire ce qu'il se passait lors de la syncope : les adeptes avaient-ils des visions qu'ils pensaient envoyées par Dionysos²⁰² ? Si cet état de conscience n'était pas atteint par tous, le fait

¹⁹⁷ S. Johnston affirme que de telles idées concernant la mythologie orphique (la catabase de Dionysos et l'apothéose de Sémélé, sa mère ; l'assimilation entre Osiris et Dionysos ; le mythe du démembrement de Dionysos) sont connues et en circulation depuis au moins la fin du VI^e siècle av. J.-C. (GRAF, JOHNSTON, 2007, p. 66-86).

¹⁹⁸ Sans pour autant ignorer les changements techniques en peinture et en dessin, ni même les changements de goûts, qui eux aussi expliquent les choix représentatifs du peintre : une plus grande aisance dans la représentation des corps en mouvement permet d'avoir accès à une palette plus étendue dans le rendu des émotions (par exemple). Cela ne veut pas dire que les images de la fin du V^e siècle sont plus expressives que les décors de vases produits par Sophilos : chacun exprime des émotions mais suivant des modes figuratifs, des moyens techniques différents

¹⁹⁹ BOYANCÉ, 1937, p. 87 ; BERNABÉ, JIMÉNEZ SAN CRISTOBAL, 2008, p. 52-53.

²⁰⁰ THUMIGER, 2006, p. 191-210, montre l'importance des liens et de la libération dans les *Bacchantes* ; GRAF, 2010, p. 177-179.

²⁰¹ *Ba.* 135-136 ; 601-604 « Jetez sur le sol vos corps tremblants (τρομερὰ σώματα), jetez-vous Ménades ! Car votre maître, le fils de Zeus, va faire écrouler ce palais ! » À noter la formule ἄνω κάτω (603) qui insiste sur l'idée de chute et d'un mouvement allant du haut vers le bas (609-610).

²⁰² Au vers 298-301 des *Bacchantes* il est fait allusion aux pouvoirs prophétiques de Dionysos. De même H. JEANMAIRE souligne que le Dionysos Thrace est un dieu devin (p. 431) ; SEAFORD, 1997, p. 177 avec les sources anciennes sur le Dionysos Thrace (Hdt. VII, 111 ; E. *Hec.* 1267 ; *Rh.* 972 ; Paus. 9, 30.9) ; et en *Ba.* 1330-1339, Dionysos prophétise.

qu'un évanouissement puisse survenir au cours des danses ménadiques était bien connu²⁰³.

De nombreuses images, qui tranchent radicalement avec l'ambiance des danses frénétiques, montrent des ménades, clairement identifiées par leur thyrses, parfois nues ou à-demi vêtues, endormies (ou en catalepsie ?), assises ou allongées sur le sol. Bien souvent des satyres ithyphalliques tentent de s'approcher. Sur un chous attribué au P. de Méthyse (n°88)²⁰⁴, une femme, la poitrine dégagée, est assise la tête renversée en arrière, un thyrses dans la main : la posture et les yeux clos nous indiquent le sommeil ou peut-être l'inconscience. Une chose est claire : la ménade ne s'aperçoit pas qu'un satyre est en train de gesticuler en face d'elle. Il en va de même pour un vase plastique à tête de bélier attribué au P. de Brygos (n°87)²⁰⁵ : une ménade est allongée sur le sol, la tête appuyée sur un rocher, elle tient encore un serpent dans sa main gauche : signe de la brutalité de la syncope ? Pendant ce temps-là un satyre amusé est en train de mettre ses mains sous sa robe. Les exemples de ce genre sont nombreux et semblent tous insister sur l'état d'abandon profond dans lequel se trouvent les ménades juste après leurs danses délirantes. Les bras ballants des ménades assises, la tête appuyée en arrière ou vers l'avant - sur un rocher ou le sol, les yeux clos, les jambes allongées sont des signes du relâchement total du corps. Ici encore le regard est absent et coupe la ménade du monde qui l'entoure : la présence des satyres gesticulant ou qui essaient de satisfaire leurs pulsions sexuelles est assez éloquente.

Évidemment, ce genre d'image est aussi le produit d'un imaginaire masculin dans lequel s'illustrent certains fantasmes, comme celui d'une totale passivité féminine²⁰⁶. À l'évidence, ces ménades sont des modèles de vertu, et leur corps, même livré aux

²⁰³ BURKERT, 1992, p. 112-113.

²⁰⁴ Chous à f.r., vers 450-400 av. J.-C. P. de Méthyse. Moscou, Musée d'État des Beaux-Arts Pushkin M1360

²⁰⁵ Vase plastique, tête de bélier, P. de Brygos, vers 500-450 av. J.-C. Goluchow, Czartorski, 119; Varsovie, Mus. Nat. 04084. *ARV*². 382.185, 1649; *Para.* 366; *Add.* 113; *Add.*². 228. Voir aussi : Amphore à col à f.r., P. d'Alkimachos, vers 500-450 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre, G206. *ARV*². 530.22. Une ménade assise, la main derrière la tête renversée en arrière, les yeux fermés. Également pour la ménade assise inconsciente : Coupe à f.r., comparable au P. de Pistoxénos, vers 475-425 av. J.-C. Florence, Museo Arch. Etrusco, 16B42, 17B47. *ARV*². 865.2; *Add.*². 299. Chous à f.r., semblable au P. d'Érétrie, vers 450-400 av. J.-C. Noms : Kissos et Tragodia. Oxford, Ashmolean Museum G284, V534. *ARV*². 1258.1 ; *LIMC* VI, sv. Kissos I4.

²⁰⁶ FRONTISI-DUCROUX, 1998, p. 213, 236-237.

assauts des satyres, reste inviolé²⁰⁷. L'image de ces satyres curieux, aurait-elle aussi le rôle d'une plaisanterie grossière? Car on sait que, dans ce cas-là, ils n'arriveront jamais à leurs fins²⁰⁸. Dans ce sens, leur présence peut aussi apparaître comme un « symbole » de la sexualité refusée, nécessaire pour être pleinement une ménade, c'est-à-dire ni épouse, ni mère, ni amante²⁰⁹.

La présence des satyres pourrait également être rapprochée de l'interprétation que donne Claude Bérard à propos des passages chthoniens²¹⁰ : les satyres, qui dansent ou martèlent la terre de part et d'autre des têtes magnifiées ou des divinités qui émergent du sol, sont, en tant que démons de la nature, des témoins privilégiés de cet acte extraordinaire. La présence des satyres auprès des ménades endormies serait-il un moyen figuratif qui exprime le caractère merveilleux, extraordinaire, de leur sommeil? En-dehors de l'aspect éminemment comique de certaines représentations où la curiosité des satyres les pousse à passer les mains sous la robe des ménades ou plus franchement à en relever les vêtements, il émane de ces images, en particulier celles produites dès la seconde moitié du V^e siècle av. J.-C., une sorte d'« atmosphère sacrée », et les satyres avec leurs gestes de surprise et d'effroi en augmentent l'impression. Leurs gestes sont d'ailleurs très proches de ceux figurés dans certaines images de passages chthoniens : les satyres ont les jambes a-demi fléchies, sont penchés en avant les bras levés au ciel et/ou les paumes tournées vers le personnage féminin.

Sur un cratère en cloche du marché de l'art new-yorkais²¹¹, des satyres entourent un personnage féminin qui surgit de terre : leurs gestes sont ceux de la surprise et de

²⁰⁷ *Ba.* 314-317; 682-687. LISSARRAGUE, 1990 (a), p. 63-66.

²⁰⁸ La représentation des satyres ithyphalliques, avec des parties génitales d'une taille démesurée, était sans doute faite pour provoquer le rire (LISSARRAGUE, 1990 (a), p. 55). Cela associé à l'image d'une ménade a-demie nue, le sexe visible, dont le sommeil accentue la vulnérabilité, le grotesque de la situation semble évident.

²⁰⁹ Puisque la ménade est le rejet de tout ce qui définit l'identité féminine en Grèce : le mariage, la maternité et la sexualité contrôlée. (cf. CALAME, 1977, p. 243 ; LONSDALE, 1993, p. 83 ; HALM-TISSERANT, 1993, p. 76 ; VILLANUEVA-PUIG, 2005, p. 225-243 ; etc)

²¹⁰ BÉRARD, 1974, p. 41-45. Peut-être faudrait-il aussi interpréter la présence des satyres en lien avec le drame satyrique ? Bien que ce genre de lecture soit délicate car la présence de satyres dans l'imagerie grecque classique n'est pas systématiquement reliée au drame satyrique. Le rôle du satyre dans l'imagerie antique est complexe et mérite une étude plus précise, au « cas par cas » (voir LISSARRAGUE, 2013)

²¹¹ Cratère en cloche à f.r., vers 400-300 av. J.-C. New-York, marché de l'art Sotheby's. *ARI*². 1443; *Add*². 378. Voir également le cratère à volutes de Spina T579. *ARI*². 612, 1; *Para.* 397; BÉRARD, 1974, PL.8 fig. 30 a, b, c. Et surtout : BÉRARD, 1974, Pls 10-13. Le geste qui consiste à placer les

l'émerveillement, voir même de la curiosité. Certains lèvent les bras vers leur visage, d'autres tentent de s'approcher en rampant (n°90). Des gestes semblables s'observent sur un chous de Frankfort²¹², où une ménade nue est allongée sur un rocher entouré de lierre, une main derrière la tête et l'autre bras dans un total relâchement. Un satyre s'approche d'elle en sautillant les deux bras tendus devant lui (n°91). De même, une coupe fragmentaire de Florence²¹³, montre une ménade affalée contre un rocher : les deux satyres qui s'approchent d'elles tendent les mains devant eux dans un geste à la fois d'émerveillement et de curiosité, une main tendue la paume tournée vers la ménade, tandis que l'autre main semble vouloir toucher la femme endormie (n°92). Une pélikè, plus récente, attribuée au P. d'Héraclès est plus explicite²¹⁴ : une ménade, parfois interprétée comme Ariadne, la poitrine nue repose sur ce qui semble être un rocher couvert de fleurs et sur lequel est posé un assemblage en bois (n°93) ; des satyres s'approchent du personnage féminin mais un petit personnage ailé au-dessus d'elle les écarte des deux bras. S'agirait-il d'Hypnos qui repousse les assauts curieux des satyres ? Ou plutôt Éros qui invite les satyres auprès de la ménade tout en les arrêtant gentiment ? Ils peuvent la regarder, l'approcher, mais pas la toucher... Le petit personnage ailé semble établir une sorte de « périmètre de sécurité » autour de la ménade endormie. Si l'on accepte l'identification du personnage féminin comme étant Ariadne²¹⁵, alors les gestes des satyres sont amplement justifiés : ils viennent de faire une découverte tout à fait inattendue et précèdent l'arrivée de Dionysos. Le rôle du sommeil est alors confirmé : il est un moment de grande liminalité, un symbole de la

deux bras tendus (ou au moins un bras) en avant avec les paumes tournées vers le personnage central est une constante. Sur l'astragale cité plus haut, l'homme (peut-être un nympholepte ?) qui voit arriver vers lui les jeunes filles se tenant par la main fait un geste assez semblable : les deux bras levés tendus devant lui. (Voir *surpa.* n. 127)

²¹² Chous à f.r., vers 450-400 av. J.-C. Frankfort, Museum für Vor und Frühgeschichte, B146. *LIMC* VIII, sv. Mainades 70. Semblable : un satyre qui rampe vers une ménade endormie sur une oenochoé à f.r., P. de Manheim, vers 475-425 av. J.-C. London, British Museum, E555, 1873.8-20.362. *ARV*². 1065.1; *Add*². 324; *Add*. 158. Également : chous à f.r., vers 450-400 av. J.-C. Un satyre nommé Kissos qui bondit en levant un bras devant une ménade endormie assise du nom de Tragodia. Oxford, Ashmolean Museum G284, V534. *ARV*². 1258.1; *LIMC* VI, sv. Kissos I4.

²¹³ Coupe à f.r., vers 475-425 av. J.-C. Florence, Museo Arch. Etrusco, 16B42, 17B47. *ARV*². 865.2; *Add*². 299.

²¹⁴ Pélikè à f.r., P. d'Héraclès, vers 400-300 av. J.-C. London, British Museum. 1901.7-10.5. *ARV*². 1472.3; *Add*². 381. Photographie : ©Trustees of the British Museum.

²¹⁵ *LIMC* III, sv. Ariadne 112; p. 1068 (Bernhard, M.L et Daszweski, W.)

transition entre deux états. Pour les ménades il exprime un retour à la normale, dans le cas plus précis d'Ariadne, l'accession à un nouveau degré d'existence²¹⁶.

Le témoignage de Plutarque à propos des Thyiades de Delphes²¹⁷, bien qu'enjolivé, irait en ce sens : le temps de repos est plus que nécessaire et semble avoir pour les non-initiés une certaine valeur sacrée ou du moins suscite un certain respect : les femmes d'Amphissa « entourent de silence » (περιστᾶσαι σιωπῆ) les adeptes épuisés et encore égarés par l'oribasié. Il en va de même dans les *Bacchantes*, le sommeil des suivantes de Dionysos à quelque chose d'indicible que l'on ne doit troubler sous aucun prétexte²¹⁸, c'est le mugissement des bovidés qui les éveille de manière inattendue. Le récit du bouvier insiste d'ailleurs sur l'atmosphère de calme, de paix et surtout de chasteté, qui entoure le repos des bacchantes²¹⁹. Ce passage s'inscrit également dans l'idée d'une communion avec la Nature (qui, quelque part, est assimilée à Dionysos) plus largement exprimée dans les vers qui suivent.

IV. Conclusions.

Une première approche, par l'étude du vocabulaire relatif à la possession divine et la folie, met en avant le lien très fort qui unit l'action divine aux mouvements corporels. Le dieu possesseur lorsqu'il entre en action investit le corps de sa « victime » et cela ne peut se manifester de manière physique que par les actions ou les paroles. De ce point de vue, l'expression d'une possession divine ou d'un accès de folie, se traduit visuellement par des gestes, des mouvements ou des attitudes corporelles, puisque l'image obéit à un système de communication qui bien souvent

²¹⁶ Cf. Chap. IV, p. 161-164.

²¹⁷ Plu. *Mor.* 249 e-f.

²¹⁸ *Ba.* 683-687. Voir aussi le commentaire de SEAFORD, 1997, p. 205-206 : qui souligne l'aspect rituel de l'acte de dormir sur des végétaux (feuilles d'olivier, de lierre, roseaux, etc). Sur les images la présence d'éléments végétaux est toujours signalée à proximité ou sous la ménade (arbre sous lequel est allongée une ménade sur une coupe de Mainz, Johannes Gutenberg Universitat 104. *ARV*². 864.1; *Add*². 299; ou encore le lierre qui entoure les rochers sur lesquels les ménades sont endormies comme sur les n°90 et 92). Également : BURKERT, 2011, p. 383-386 ; Paus. 5, 7.7 ; Philostr. *VS.* 549 ; Plu. *Lyc.* 16.

²¹⁹ À propos du silence : *Ba.* 70-71, 1050, 1084-1085. De même, par deux fois, l'épiphanie divine est accompagnée par le tonnerre, les cris, une lumière vive puis le silence : *Ba.* 582-602 sq.; 1082-1084; commentaire de SEAFORD, 1997, p. 236; de même DODDS, 1960, p. 147-148 et p. 150-151.

convertit des concepts abstraits ou physiquement invisibles en des signes immédiatement perceptibles²²⁰, une des grandes forces de l'image est de rendre visible ce qui ne l'est pas²²¹.

En ce qui concerne les ménades, l'expression de cette action divine sur le corps se traduit par des danses : Sémélé enceinte de Dionysos était d'ailleurs en proie à des envies irrépressibles de danser, tout comme les personnes qui touchaient son ventre, ce qui ferait d'elle la première ménade²²². Le passage en revue des différents mouvements propres aux danses dionysiaques montre qu'il existe une part chorégraphique importante, ne serait-ce qu'à cause de la finalité de ces danses : un état modifié de conscience ne peut s'obtenir que sous certaines conditions. De ce fait, les gestes tels que les basculements du buste d'avant en arrière, les secousses de la tête, les tours sur place et les sauts appartiennent pleinement à ce processus de mise en condition. Mais à cela il faut ajouter la part d'imaginaire propre à toute expression figurée : la ménade bondissante, tournoyante, frénétique est aussi un modèle mental véhiculé par les poètes, dès l'époque archaïque, et véhiculé à leur manière aussi par les peintres. L'image est donc une synthèse entre une réalité culturelle où certaines danseuses pouvaient parvenir à des états modifiés de conscience et une réalité de l'imaginaire où tout ce qui touche de près ou de loin à Dionysos et au ménadisme prend des allures frénétiques. Il apparaît évident que la manière dont une chose sera représentée va dépendre étroitement de la façon dont on va le concevoir ou le définir²²³ : la mise en rapport des attitudes des ménades et du vocabulaire qui exprime leurs mouvements le montre de façon assez nette.

Il faut donc insister, quitte à se répéter, sur le fait que les images ici étudiées ne nous apprennent rien, d'un point de vue historique, du déroulement des danses rituelles des ménades. Tout comme il est impossible de déterminer le degré de réalité contenu dans ces images. L'expression de la frénésie ménadique est un savant

²²⁰ SHAPIRO, 1977, p. 1-31 ; GOMBRICH, 1996, p. 80-98 ; 1983, p. 94-100, p. 291-321

²²¹ Chap. I : dialogue de Socrate et Parrhasios (XÉN. *Mém.* III, 10).

²²² Une tragédie perdue d'Eschyle (Σεμέλη ἢ Ὑδοφόρος, Nauck², p. 73) met en scène la grossesse de Sémélé, en proie au délire et capable de l'induire aux femmes qui touchent son ventre, faisant d'elle une ménade avant l'heure (BOYANCÉ, 1942, p. 205-214) ; Nonn. VIII, 15-30.

²²³ Sur ce sujet voir : SOURVINOU-INWOOD, 1996, p. 1-9, un bon compte-rendu des diverses approches théoriques sur le rôle et la lecture des textes est donné. Pour les images : GOMBRICH, 1996, p. 3-20.

mélange de poses probablement observées et de poses imaginées qui correspondent à l'image mentale de la ménade véhiculée par les poètes dès l'époque archaïque.

Ces représentations de danses extatiques, par ailleurs, ont quelque chose d'atemporel : depuis les fresques et anneaux d'or minoens jusqu'au début du XX^e siècle, la figuration d'états de conscience altérés obéit à certains schémas formels assez semblables. Les danseuses et danseurs minoens lèvent les bras au ciel, se cambrent et basculent leur buste d'arrière en avant à l'exemple de l'Anneau d'Isopata²²⁴ ; ou encore secouent leurs cheveux comme sur une fresque de Knossos dans le « Megaron de la Reine » où une danseuse est figurée en train de secouer ses cheveux lors d'une danse aux allures frénétiques²²⁵. Les danseurs de la tombe du *Triclinium* à Tarquinia sont saisis dans des postures frénétiques qui rappellent celle des ménades, en particulier la cinquième danseuse à droite sur le mur Est, qui a la tête renversée en arrière²²⁶. La vaisselle de bronze hellénistique et les sarcophages romains à décors dionysiaques fournissent également de très nombreux exemples de ces poses extatiques comme par exemple le cratère de Derveni ou encore les reliefs dits des « Ménades de Kallimachos »²²⁷. On retrouve également les mêmes gestes dans les figurations d'extase mystique à l'exemple de la *Sainte Thérèse d'Avila* du Bernin : la bouche entrouverte, les yeux révulsés semblent être des signes constants de ces états altérés²²⁸. Cela soulève la question de l'universalité des gestes relatifs à l'extase, la

²²⁴ Anneau en or d'Isopata, vers 1500 av. J.-C., Herakleion, Musée archéologique. Pour WEBSTER, 1964, p. 50 et p. 62, il ne fait aucun doute que les danseuses extatiques de l'anneau d'Isopata (et d'autres anneaux d'époque minoenne) soient les « ancêtres » des ménades. (cf. EISNER, 1972, p. 125 n.11) ; BURKERT, 2011, p. 57. Un des gestes des danseurs minoens face à l'épiphanie est de pêter le dos de la min au front : MARINATOS, 1993, p. 175-180.

²²⁵ EVANS, 1964, III, fig. 40. Fresque de la dame qui danse dans le « Megaron de la reine » ; et p. 69-72, fig. 39 : Gemme de Vapheio, « danse extatique » ; COCHE de la FERTÉ, 1980, p. 119-121. Voir également : NILSSON, 1971, p. 275, fig. 138 : anneau d'or de Vaphio ; p. 268, fig. 133 : anneau d'or de la nécropole de Phaistos.

²²⁶ Tombe du *Triclinium*, Nécropole de Monterozzi : mur est. Musée Archéologique National de Tarquinia. DUELL, 1927, p. 5-68, PL. 2.

²²⁷ LIMC VIII, sv. Mainades 144a, b, c, d, e. *Supra*. p. 81-82.

²²⁸ On les observe également pour de nombreuses peintures religieuses en particulier le visage du Christ en proie à la Passion sur la croix (par exemple : *Passion du Christ*, retable d'Issenheim de Matthias Grünewald, 1512-1515. Colmar, Musée Unterlinden ; Également M. Grünewald : *Le portement de croix*, retable de Tauberbischofsheim, 1523-1525, Karlsruhe, Kunsthalle), le visage de la Vierge Marie sur le point de défaillir sur le retable d'Issenheim ; mais aussi : Panneau central du Triptyque du Maître de Delft, London, National Gallery ; Panneau central du Triptyque de R. Van der Weyden, *Les Sept Sacrements*, vers 1445-1450, Anvers, Musée Royal des Beaux Arts ; Nicolas Auguste Hesse, *L'évanouissement de la Vierge*, 1838. Paris, Musée du Louvre 20848.

folie, la possession ou encore la mort imminente²²⁹ : ces gestes ou attitudes représentés sont-ils des réponses naturelles du corps à un état de conscience modifiée²³⁰ ? Ou cela est-il un témoin de la « survivance » dans les arts des schémas formels comme le suggérait A. Warburg²³¹ ? Autrement dit, l'efficacité expressive d'un modèle représentatif est reprise et adaptée aux besoins figuratifs d'une époque, car aucun autre moyen plus efficace (mis à part, peut-être, l'abstraction) n'a été trouvé pour le remplacer ?

²²⁹ Par exemple : *Esclave mourant*, Michel-Ange, 1513. (Marbre, hauteur : 229cm) Paris, Musée du Louvre.

²³⁰ De telles attitudes ont été observées pour les cas d'hystérie (comme par exemple les observations du Dr. Charcot) : mais il s'agit de cas cliniques liés à des pathologies, peut-on affirmer que certaines ménades ou encore les personnes en proie à une extase mystique aient souffert d'un trouble psychique ? Sur l'expression des troubles mentaux (états paroxystiques et folie) dans l'art antique : GMERK, M., GOUREVICH, D., 1998, p. 121-144. Les auteurs soulignent la difficulté posée par les images de l'extase bacchique et insistent sur la prudence dont il faut faire preuve lorsqu'on rapproche les symptômes de l'extase dionysiaque avec ceux de l'hystérie telle qu'elle fut définie et étudiée par le Dr. J-M. Charcot.

²³¹ Sur la notion de *Nachleben* : MICHAUD, 1998, p. 7-8 (préface de G. DIDI-HUBERMAN), p. 65sq. (les nymphes) et p. 141 sq. (la mort d'Orphée). Également : GOMBRICH, 1966, p. 393-401 : traite de la question de la relation entre les gestes de la vie réelle et les gestes représentés dans les arts. Il montre la complexité d'une telle question car l'art reste la principale source à propos des gestes pratiqués par le passé (prière, lamentation, terreur, etc) mais en même temps, l'art arrête le mouvement et se restreint donc aux gestes les plus clairs et dépourvus d'ambiguïté. Pour Gombrich, les gestes « utilisés » par les artistes sont « préformés » par le rituel, ce qui donne aux gestes une valeur « universelle », du moins culturellement déterminée et compréhensible par toutes les couches de la société qui a produit ces images. (p. 395-396 sq.)

Chapitre IV.

De la mobilité à l'immobilité : mourir et dormir.

Introduction.

Toute étude relative au mouvement, à sa représentation, notamment si l'on considère les mouvements du corps comme une expression directe des mouvements de l'âme¹, ne saurait être complète sans s'intéresser à l'immobilité et à sa figuration ou plus précisément à la manière dont le passage du mouvement à l'immobilité s'opère et ce qu'il signifie. Deux thèmes semblent idoines à cet effet - bien qu'ils ne soient pas les seuls² : la mort et le sommeil. Il s'agit de deux situations ou états, explicitement liés au concept d'âme et à ses fonctions. Mais aussi car ces thèmes sont placés à l'exact opposé de ce à quoi le mouvement se rapporte : le mouvement c'est la vie autant humaine qu'animale ou végétale, du moins, dans la mentalité grecque jusqu'à la fin de l'époque classique. L'immobilité est alors perçue comme une expression de l'absence de vie, la mort. Le sommeil est quant à lui une excellente représentation du changement qui s'opère dans la manière d'appréhender le mouvement au cours de l'époque archaïque : celui-ci ne renvoie plus uniquement aux mouvements corporels, physiques mais à des mouvements invisibles, à l'activité émotionnelle et intellectuelle³. Dans ce cas l'immobilité du corps, parfois allongé, assis et/ou endormi, exprime bien plus qu'une simple privation des sens et un arrêt de l'activité physique : il est une manière de dire l'indicible, le merveilleux, une activité de l'âme au-delà du perceptible⁴.

¹ Voir Chapitre I.

² On pourrait y ajouter des thèmes iconographiques tels que l'arrêt brusque, le repos, le chagrin ou encore l'attente mais cela serait nous emmener trop loin. Sur le sujet voir : FEHR, 2009, p. 128-158 ; SIEBERT, 2007, p. 181-188 (avec bibliographie) ; MONBRUN, 2006, p. 329-346 ; PROST, 2006, p. 25-38 ; SHAPIRO, 1991, p. 629-656 ; SCHMIDT, M., « Niobè » dans *LIMC* VI, p. 908-914, pl. 610-612, n°11-18 ; QUEYREL, 1984, p. 123-159 ; METZGER, 1965, p. 33-48 ; 1946, p. 381, etc.

³ Voir Chapitre I ; sur l'expression des émotions : TSINGARIDA, 2001, p. 5-30 ; MAFFRE, 2006, p. 287-297 ; etc.

⁴ Voir chapitres II et III ; SIEBERT, 2007, p. 187-188.

I. Mort.

Depuis le plus haut archaïsme la mort, en Grèce, fut envisagée comme une séparation, d'abord entre le monde des vivants et des morts : le défunt est transporté en-dehors des limites de la société des vivants que ce soit hors de l'habitat lui-même ou hors de la cité, mais aussi entre le corps et l'âme⁵. Cette séparation ne peut être effective tant que le corps n'a pas reçu les rites funéraires appropriés (préparation du corps, exposition –*prothesis*–, lamentations, cortège funéraire –*ekphora*–, déposition – directe ou indirecte- dans la sépulture)⁶ : à ce moment, l'âme rejoint l'Hadès, le séjour des morts, tandis que le corps est brûlé et/ou inhumé⁷. Cette période durant laquelle le mort quitte la société des vivants fut interprétée par les anthropologues modernes comme un rite de passage fait de trois étapes : un rite de séparation au sens propre du terme, où le mort passe du statut de personne à celui de cadavre ; une période de transition durant laquelle le mort se trouve dans un état liminal puisqu'il n'a pas encore quitté ses proches mais n'a pas non plus rejoint l'Au-delà ; et enfin un rite d'intégration durant lequel le mort est incorporé à la communauté des défunts tandis

⁵ Les morts sont placés en-dehors de la ville, surtout à partir des VIII^e-VII^e siècles av. J.-C., contrairement aux pratiques précédentes où ceux-ci étaient enterrés indifféremment à l'intérieur et à l'extérieur des murs de la cité. KURTZ, BOARDMAN, 1971, p. 49-51 et p. 68-70; VERMEULE, 1979, p. 7- 11 ; De POLIGNAC, 1984, p. 23-92; BURKERT, 2011, p. 264; SOURVINOU-INWOOD, 1995, p. 56, p. 109-112, p. 413-444 ; contra MORRIS, 1989, p. 313-320; JOHNSTON, 1999, p. 96-100.

⁶ KURTZ, BOARDMAN, 1971, p. 68-90 et p. 91-141 (pour les périodes archaïques et classiques).

⁷ *Il. XXIII*, 65-101 : « Tu dors, et moi, tu m'as oublié Achille! Tu avais souci du vivant, tu n'as nul souci du mort. Ensevelis-moi au plus vite, afin que je passe les portes d'Hadès. Des âmes sont là, qui m'écartent, m'éloignent, ombres de défunts. Elles m'interdisent de franchir le fleuve et de les rejoindre, et je suis là à errer vainement à travers la demeure d'Hadès aux larges portes. Va, donne-moi ta main, je te le demande en pleurant. Je ne sortirai plus désormais de l'Hadès, quand vous m'aurez donné ma part de feu. [...] Ne place pas mes cendres loin des tiennes, Achille; mets-les ensemble au contraire : nous avons ensemble grandi dans votre maison quand, tout jeune encore, Ménoetios m'amena chez vous d'Oponthe [...] Tout de même qu'un seul cercueil enferme nos cendres à tous deux : l'Urne d'or que t'a donnée ta digne mère! » (trad. P. Mazon). En particulier à l'époque archaïque, il semblerait que cela ne soit pas aussi indispensable dès le début de l'époque classique : l'âme peut rejoindre l'Hadès même si le corps n'a pas encore été placé dans la sépulture (SOURVINOU-INWOOD, 1995, p. 310-319). ROHDE, 1972 (1920), p. 19-24; BREMMER, 1983, p. 89-108, surtout p. 92-94; SOURVINOU-INWOOD, 1995, p. 63-65; JOHNSTON, 1999, p. 39-40.

que les survivants reprennent leurs activités, autrement-dit ceux-ci sont réintégrés au monde des vivants⁸.

Au cours de la période archaïque, le rôle assigné au mort prend de plus en plus d'importance, en particulier dans ses capacités d'interactions avec le monde des vivants. Ces croyances vont de pair avec la distance de plus en plus grande qui est mise entre les morts et les vivants : plus les morts deviennent étrangers aux vivants, plus ils acquièrent de pouvoir et plus la mort elle-même devient terrifiante⁹. Ces croyances ont peut-être une répercussion directe dans l'iconographie avec l'apparition dans le répertoire de divinités psychopompes comme Hermès, dans son rôle de conducteur des âmes (vers 600-550 av. J.-C.)¹⁰, et surtout Charon (dès la fin du VI^e siècle av. J.-C.)¹¹ mais aussi, dans une moindre mesure, Hécate¹². De même, le mort n'est plus seulement identifié par un cadavre immobile mais celui-ci prend maintenant les attitudes des vivants : assis ou debout près de sa tombe, ou encore montré dans une activité qui lui était chère et/ou qui le caractérisait, voire conforme à un *topos* social (chasse, guerre, musique)¹³. Ce changement dans les choix iconographiques s'accompagne de l'idée grandissante, sous l'influence partielle des cultes à Mystères, que chaque individu peut recevoir une récompense ou un châtiment dans l'Au-delà suivant les actions menées de son vivant : autrement dit l'âme du mort s'individualise¹⁴. Émerge l'idée, ou le fanstasme, d'un possible retour depuis l'Au-delà dans la seconde moitié du V^e siècle av. J.-C où les récits des résurrections d'Eurydice et d'Alceste deviennent très populaires¹⁵. Le choix de ne plus représenter le mort uniquement sous les traits d'un cadavre participe de la même évolution : une fois le défunt humanisé et idéalisé, la mort n'apparaît plus comme une fin en soi.

Ces diverses évolutions dans les façons de concevoir et de représenter le défunt sont également à mettre en relation avec la définition que donnent les Grecs du

⁸VAN GENNEP, 1909; pour une discussion sur les diverses interprétations proposées à la suite de Van Gennep : MORRIS, 1989, p. 29-43.

⁹JOHNSTON, 1999, p. 95-100; SOURVINOU-INWOOD, 1995, p. 63.

¹⁰OAKLEY, 2004, p. 137-140; SOURVINOU-INWOOD, 1995, p. 104-105.

¹¹OAKLEY, 2004, p. 113-125; SOURVINOU-INWOOD, 1995, p. 303-355.

¹²JOHNSTON, 1999, p. 99.

¹³MINTSI, 1997, p. 47-61; OAKLEY, 2004, p. 145-214.

¹⁴JOHNSTON, 1999, p. 17-19, p. 98; SOURVINOU-INWOOD, 1995, p. 66-70.

¹⁵JOHNSTON, 1999, p. 99-100; E. *Al.* 357-362; A. *Eum.* 723-724.

concept d'âme. On l'a vu, l'« âme » ou ψυχή est dès l'origine pressentie comme un souffle, une respiration¹⁶. Les expressions relatives à la mort imminente sont d'ailleurs très révélatrices, puisque ψυχή est à de nombreuses reprises associée à des verbes tels que ἀναπνέω « reprendre haleine, souffler »¹⁷, ἐκ-πνέω « exhaler, expirer »¹⁸, l'adjectif ἄπνοος « sans souffle, qui ne respire pas »¹⁹ ou encore λείπω « partir, quitter »²⁰. Ce dernier terme a donné des composés tardifs comme λιπω-θυμέω « s'évanouir, tomber en syncope » et λιπω-ψυχέω « s'évanouir, perdre ses sens »²¹ dont dérive le nom : λιποψυχία, « évanouissement »²². Phénomène suffisamment digne d'intérêt puisque Théophraste, un disciple d'Aristote, y consacra un ouvrage complet, aujourd'hui perdu²³. Dans le même ordre d'idée nous trouvons des expressions comme « laisser partir l'âme » rendu en particulier par les verbes ἀφίημι (« laisser partir », « lâcher »)²⁴ et μεθίημι (« laisser partir », « relâcher », « libérer »)²⁵. De même, la difficulté de respirer au moment de la mort ou de la perte de conscience, s'exprime par le verbe ἀσθμαίνω « respirer péniblement, haleter »²⁶ comme par exemple chez Pindare (*Néméenne*, 3.48) : les corps des centaures mourants sont dits « haletants » (ἀσθμαίνοντα)²⁷. Tout comme les déplacements de l'âme sont reliés à l'idée de souffle ou de mouvement rapide dans les airs, rendu par le verbe πέτομαι²⁸ : l'âme est depuis Homère conçue comme un élément volatile,

¹⁶ Phryn. *Prép. Soph.* 128B; *DELG*, p. 1294 ; CORRIGAN, 1986, p. 360-361; BURKERT, 2011, p. 269 ; ONIANS, 1999, p. 119-120; ROHDES, 1950, p. 171.

¹⁷ Pi. *N.* 1.47. Également : ἄμπνε « reprendre son souffle » (*DELG*, p. 920) ; cf. Chap. III, p. 102-104.

¹⁸ *Il.* XXII, 467 ; *E. Or.* 1163 ; *Hél.* 1123, 142 ; *HF.* 886 ; *A. Ag.* 1493 ; *S. Aj.* 1026.

¹⁹ *Od.* V, 456 ; *LSJ* sv. ἄπνοος.

²⁰ *Od.* XIV, 134 ; *Il.* V, 696 ; Pi. *P.* 3.101 ; *LSJ*, A.1.b sv λείπω ; *DELG*, p. 628.

²¹ *Hipp. Des articulations*, 68 ; *Plu. Them.* 10 ; *Gall.* I.139 ; *LSJ* sv. λιπω-θυμέω. *S. fr.* 496 ; *Thu. P.* 4.12 ; *X. Hell.* 5.4.58 ; *Plu.* 2.347b ; *Arr. An.* 6.11.2 ; *D.S.* 12.62 ; *Xénarch.* 7.12 ; *Ar. Somn. Vig.* 456b15 ; *LSJ* sv. λιπω-ψυχέω.

²² *Hdt.* 1.86 ; *Hipp. Aph.* 7.8 ; *Ar. Somn. Vig.* 455b5 ; *Arr. An.* 6.10.2 ; *Plu.* 2.695a ; BONNECHÈRE, 2003, p. 176.

²³ L'évanouissement est compris comme un refroidissement soudain, en lien avec l'humidité du corps. Celui-ci, tout comme dans les descriptions homériques mentionnées au chapitre précédent, est accompagné d'un arrêt de la respiration. SHARPLES, 1995, p. 24-30, n° 345-347b ; *Phoet. Bib.* 278 525b34-526a31 ; 278 525b22-33 ; *Ath.* 2.43 66ef ; *Orib. Com. Eust.* 8.59.

²⁴ *E. Or.* 1171 ; *Héc.* 571 ; *LSJ* sv. ἀφίημι II.2 ; *DELG*, sv. εἶμι “je vais, j'irai”, p. 321-322.

²⁵ *E. Méd.* 1218 ; *Plu. De G. Soc.* 592e-599f ; *LSJ* sv. μεθίημι I.2. « laisser aller, relâcher ». Ici : dans le sens de « rendre l'âme », « laisser partir l'âme ». BONNECHÈRE, 2003, p. 167-177.

²⁶ *DELG*, sv. ἄσθμα, p. 122-123 ; *LSJ* sv. ἀσθμαίνω « lutter pour respirer en mourant ».

²⁷ Même sens : *Il.* X, 376, 496 ; V.585 ; Pi. *N.* 3.48 ; *Hipp. De nos.* 3.7 ; *Ar. Prob.* 905b33.

²⁸ *Il.* XVI, 469, 856 ; *Ar. Nu.* 318 ; *DELG*, sv. πέτομαι, p. 892 (idée d'un mouvement rapide dirigé vers un but) ; le verbe est également utilisé pour rendre compte de la rapidité et la légèreté des déplacements

léger qui, pour certains, dès la fin du V^e siècle, trouve son séjour dans les couches les plus pures et les plus sèches de l'atmosphère, l'éther²⁹.

Au cours de l'époque archaïque, l'idée d'une âme-souffle se rattache plus étroitement, en particulier sous l'influence des premiers philosophes qui étudient l'âme, sa nature et son devenir, à la notion de vie : l'âme est un principe moteur qui anime le corps et qui peut à l'occasion (sommeil, syncopes) se détacher plus ou moins fortement du corps et y revenir : l'âme, dit-on, est rattachée au corps par des liens (*desmoi*) que les Sages peuvent apprendre à relâcher à l'extrême limite de la mort³⁰. Il semble que cette particularité, l'extrême mobilité de l'âme, soit à rattacher à sa nature aérienne : les orphiques et les pythagoriciens pensaient, par exemple, que l'âme pouvait entrer ou sortir du corps par le souffle³¹.

L'âme envisagée comme un souffle, ou du moins un principe qui anime et met en mouvement le corps, est un signe de vie. C'est une idée déterminante dans l'étude de nos images qui concernent la mort et la perte de conscience : comme nous l'avons montré à propos de la syncope des ménades, le choix d'une pose volontairement intermédiaire, instable, semble relever d'une volonté d'exprimer l'échappée de l'âme elle-même. Il apparaît que le choix de représenter la mort imminente appartienne à cette même démarche expressive : le corps est volontairement placé dans une posture

divins (et mortels) en char : PETRISOR, 2009, p. 31-33 ; également associé à ἀπό (*Il.* 469 : ἀπὸ δ' ἔπτατο θυμός) qui désigne un déplacement « en dehors de » et « loin de », en particulier pour des lieux à l'éloignement indéterminé et non mesurable (PETRISOR, 2009, p. 44). La même idée est exprimée en *Il.* VII, 131 : θυμὸν ἀπὸ μελέων δύναι δόμον Ἄιδος εἶσω, avec ἀπὸ qui exprime l'idée d'un éloignement et δύνω « s'enfoncer, se plonger dans » qui donne l'orientation du mouvement : du haut vers le bas (même idée *Il.* III, 323).

²⁹ Les inscriptions funéraires sont très révélatrices, par exemple : PEEK, *GV.* N°1455 = *IG.* II² 11466 et PEEK, *GV.*n°595 = *IG.* II² 13104/5 ; MIKALSON, 2004, p. 134 ; CORRIGAN, 1986, p. 364-367 ; Chap. III., p. 102-103

³⁰DODDS, 1977, p. 143 ; VERNANT, 1990, p. 34-35. L'idée est très nette dans les récits qui relatent les exploits extracorporels des « chamanes » grecs : Abaris, Hermetimos, Aristéas, Épiménide ou encore Empédocle. Sans compter la doctrine orphico-pythagoricienne de la métempsychose. Voir : BURKERT, 1972, p. 147-163 ; MEYER, 2008, p. 17-28. L'idée est bien affirmée chez Platon qui « renverse » la tendance en faisant de l'âme le principe de toute chose dont le corps n'en est que l'enveloppe. (*Pl. Tim.* 45 a-b ; *Lg.* 896e-897a ; *Phdr.* 246a-b ; *Phd.* 80a-94b-e ; *Char.* 156e ; *Gor.* 465c-d ; BRISSON, 1974, p. 428-431 ; voir Chap. I., p. 31)

³¹ Arist. *De anim.* 404a17 et 410b27-31 ; sur la nature aérienne de l'âme : Diog. App. 64 B 4-5, D.-K. = Théoph. *De sens.* 44-45 ; CUMONT, 1942, p. 104-176 ; KIRK, RAVEN, SCHOFIELD, 1983, p. 434-452 ; LAKS, 1983, fr. 8-9 ; RONSMANS, 1994, p. 191-215 ; cf. BONNECHÈRE, 2003, p. 169-171 ; GAGNÉ, 2007, p. 1-23 (part. 12-18).

liminale (chute au sol ou plongeon) qui montre toute l'ambiguïté du passage de la vie à la mort, envisagée comme une séparation entre les deux éléments constitutifs de l'Homme, son corps et son âme. Privé du principe qui lui donne sa vitalité, le corps mort apparaît désarticulé, lourd, tétanisé. Ce point de vue est renforcé par les représentations du mort accompagné de son *eidolon* : matérialisation de son âme avant son intégration dans la communauté des défunts, et qui marque de manière indiscutable la séparation corps/âme. Cette différenciation a tendance à disparaître au cours de la seconde moitié du Ve s, peut-être sous l'influence de nouvelles conceptions eschatologiques³² : les *eidôla* prennent un aspect de plus en plus éthéré jusqu'à ne plus être représentés, en laissant la place à une image du mort tout à fait semblable à ce qu'il était de son vivant. Tandis que l'imagerie archaïque semble privilégier une représentation de l'âme qui met l'accent sur ses qualités motrices et sa parenté avec les oiseaux : messagers divins, aux déplacements rapides, occupants de l'espace aérien et capables de franchir les diverses frontières cosmiques³³.

1. L'âme qui s'échappe de « l'enclos des dents »³⁴.

1.1. Chutes.

Dans les chapitres précédents, la parenté qui existe entre les représentations de personnages mourants et celles de ménades sur le point de perdre connaissance au paroxysme de la transe, ont fait l'objet d'une enquête, tout comme l'analogie entre l'expression de l'envoûtement musical et celle de la mort imminente. Dans chacun des cas, la posture instable associée à un renversement de la tête vers l'arrière, la gorge offerte, est un signe qui indique la séparation de l'âme et du corps. Dans le cas des ménades, cette séparation est comprise comme une purification qui permet d'entrer en contact avec le divin³⁵. Pour l'extase musicale, il s'agit d'un geste qui rend compte de la puissance de la musique et de son action sur l'âme : l'âme soumise au

³² SOURVINOU-INWOOD, 1995, p. 298-302 et 353-355 ; JOHNSTON, 1999, p. 95-99.

³³ PÉTRISOR (CURSARU), 2009, p. 99-122 ; SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981, p. 161-162.

³⁴ *Il.* IX, 408-409. La métaphore illustre l'irréversibilité de la mort du héros et l'âme qui s'échappe par la bouche, le dernier souffle du mourant, dont les dents constituent la dernière frontière corporelle à franchir avant de quitter définitivement le corps. Cf. chap. III, p. 100 n. 169.

³⁵ Voir chapitre III, p. 103 sq.

pouvoir de la musique s'élève et se détache, en quelque sorte, de son enveloppe corporelle³⁶.

On s'accorde pour dire que l'instant de la mort dans l'iconographie grecque s'illustre de plusieurs manières : soit par la chute où le corps est représenté suivant une ligne oblique, les genoux ployés, soit par la frontalité, le visage du mourant regardant alors le spectateur dans les yeux, et souvent, par une combinaison de ces deux éléments avec parfois les mains tendues vers le haut en geste de supplication. Sur une coupe de Cleveland attribuée à Psiax³⁷, la posture du guerrier central est évocatrice : un genou à terre, le torse et le visage de face, le regard fixé vers le spectateur et les bras grands ouverts en signe d'impuissance. Tous les éléments sont ici réunis pour signifier la mort du héros dans ce qu'elle a de plus pathétique (n°94). La mort de Tityos sur une pélikè du Louvre³⁸ appartient au même registre : le géant frappé par la flèche d'Apollon lève le bras vers sa blessure pour arracher le projectile, le visage est crispé par la douleur, sa jambe gauche se plie déjà et annonce la chute sur le sol (n°95). À cet effet, il faut rappeler que dès les poèmes homériques, les genoux, sièges de la force vitale du guerrier, sont lorsqu'ils ploient, un signe de mort³⁹. À cela s'ajoute la posture oblique, transitoire, qui insiste sur ce passage de vie à trépas symbolisé par la chute. Celle-ci, apparaît alors comme un point de rupture qui annonce le basculement entre les deux états : vivant/mort. Ce choix figuratif est également porteur d'un incroyable dynamisme : le geste inachevé du personnage qui tombe au sol ancre l'action dans son déroulement temporel. À titre d'exemple, l'intérieur d'une coupe du Cabinet des Médailles⁴⁰ qui figure deux lutteurs en pleine

³⁶ Voir chapitre II, p. 61 sq.

³⁷ Coupe à f.r., Psiax, groupe de Leipzig T3599, vers 550-500 av. J.-C. Cleveland, Museum of art 1976.89. *ARV*². 38.8; *Add*². 151; *Add*. 72; *Para*. 321; *LIMC* IV, sv. Hektor 67. Même chose pour une amphore à f.n., P. de Lysippidès. Munich, Antikensammlungen 1563, J615. *Add*². 391. Hydrie à f.r., P. de Tyszkiewicz, vers 500-450 av. J.-C. London, British Museum, E 165. *Add*. 105; *Add*². 211; *LIMC* IV, sv. Gigantes 329.

³⁸ Pélikè à f.r., Polygnotos, vers 475-425 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre G375. *ARV*². 1032.54; *Add*². 317; *LIMC* VIII, sv. Tityos 22. Même posture pour Encelade sur un lécythe à f.r. de Douris. Cleveland, Museum of art, 1978. 59. *LIMC* IV, sv. Gigantes 350.

³⁹ τὰ γούνατα λύειν (*Il.* V, 176 ; VIII, 329 ; XI, 240, 355 ; XIII, 360, 142 ; XV, 291 ; XXI, 498; etc ; *Od.* XX, 351-52) Voir : MEHL, 2008, p. 29-42. (spéc. p. 32) ; Sur les genoux (sièges de la génération et de la force) : ONIANS, 1999, p. 215-229 (spéc. p. 222-224).

⁴⁰ Coupe à f.r., vers 525-475 av. J.-C. Paris, Cabinet des Médailles 523. *ARV*. 211.4 ; *ARV*². 1575, 1589, 1604, 316.4 ; *Para*. 358. Même chose pour une coupe à f.r., P. de Codrus. London, British

action : l'un est agenouillé et fait passer son adversaire par-dessus son épaule (n°96). Le vaincu est montré en train de chuter, les jambes en l'air et la tête en bas, proche du sol. Le mouvement est ici volontairement figuré dans une phase transitoire : la posture apparaît alors comme une expression de ce que Lessing nommait à juste titre « l'instant fécond », et permet à l'imaginaire du spectateur de prendre le relais puis d'achever le mouvement, depuis le début de la prise jusqu'à son aboutissement⁴¹.

À la chute physique du corps s'ajoute des postures de la tête, renversée en arrière ou penchée vers l'avant le menton sur la poitrine. Les expressions faciales sont également significatives : les yeux révoltés ou écarquillés, la bouche ouverte⁴² ou encore les dents serrées comme pour Sarpedon sur un cratère en calice de New-York (n°97)⁴³. De même, le glissement des objets apparaît comme un signe de l'arrêt des fonctions vitales : le héros fait corps avec son bouclier et son arme, la perte de ceux-ci ne peut donc que signifier l'approche de la mort et/ou la fin du combat⁴⁴. Tout comme le sang qui coule des blessures et les membres désarticulés du mourant à l'exemple d'une coupe de Palerme attribuée à Makron (n°98)⁴⁵ : le personnage central, touché à la poitrine, s'écroule la tête rejetée en arrière, prêt à lâcher ses armes, la bouche légèrement ouverte, le corps laissé sans défense (le bouclier ne couvre plus la poitrine). Le corps est vu de face alors que le visage est montré de profil, ce qui donne au personnage un aspect disloqué. La posture est volontairement instable et suit une ligne oblique ce qui permet d'insister sur l'état intermédiaire dans lequel se trouve le personnage : pas encore mort mais plus tout à fait vivant non plus.

Ces gestes et postures expriment le caractère fugace, transitoire du moment où la vie bascule et quitte les membres du guerrier ou du personnage mourant. Ici l'arrêt du mouvement ou plutôt la figuration d'un mouvement inachevé, « entre-deux » est le

Museum, E94 (1836.2-24.196) *ARV*². 1270.22, 1689, 1612 ; *Add*². 357. Et : coupe Siana à f.n., P. d'Heidelberg. Florence, Museo archeologico Etrusco 3893. *ABV*. 64.26 ; *Para*. 26 ; *Add*². 17.

⁴¹ Voir Introduction p. 4-7.

⁴² Sur ce point voir : chap. III, p. 99-101, fig. 82-85.

⁴³ Cratère en calice à f.r., signé Euphronios, vers 525-475 av. J.-C. New-York, Metropolitan Museum L 2006.10 LOAN. *Add*². 396 ; *LIMC* III, sv. Sarpedon 4.

⁴⁴ *Il.* XIII, 181 ; « il tombe, et autour de son corps, sonnent ses armes de bronze scintillant » (ὡς πέσεν, ἀμφὶ δὲ οἱ βράχε τεύχεα ποικίλα χαλκῶ). MEHL, *Op.cit.*, p. 29-42 ; LISSARAGUE, 2008, p. 15-27.

⁴⁵ Coupe à f.r., Makron, vers 500-450 av. J.-C. Palerme, Mus. Arch. Regionale 1480, 2370, V659. *ARV*². 480.2. Voir : HALM-TISSERANT, 2006, p. 309-338.

moyen d'exprimer cette séparation entre l'âme et le corps : le corps privé de sa substance, son âme, cesse de se mouvoir⁴⁶.

1.2. Fugacité de l'instant : plongeurs et métamorphoses.

a). « *Katapontismos* ».

Le passage de vie à trépas, symbolisé par la chute physique du corps sur le sol, s'exprime également dans l'imaginaire grec par la figure du plongeur ou de la chute dans la mer. Cette image est renforcée par le vocabulaire, notamment le verbe δύω « plonger » ou « s'enfoncer dans » qui, dans l'imaginaire homérique, est employé comme une métaphore de la mort⁴⁷. De manière plus générale, le verbe permet d'exprimer le plongeur des astres dans la mer, au moment de leur coucher⁴⁸. Dans les poèmes homériques l'acte de plonger est également rendu par le verbe κυβιστάω « plonger la tête la première »⁴⁹ et le nom ἀρνευτήρ « acrobate, plongeur »⁵⁰, les deux termes permettent d'établir un parallèle entre l'acte de plonger au fond de l'eau- comme le font, par exemple, les pêcheurs d'éponges ou d'huîtres- et celui de chuter, plonger, sur le sol au moment de mourir⁵¹. Un autre verbe, κολυμβάω, plus ambigu, puisqu'il signifie autant l'acte de plonger que celui de nager, permet de rendre l'idée d'un plongeur la tête en avant⁵².

⁴⁶ Cf. *Supra*, p. 114-117 ; Chap. III, p. 101-103.

⁴⁷ « L'âme *plonge* dans l'Hadès » : *Il.* VI, 19; 411; XVI, 745-750; XII, 385; *Od.* XIII, 413; XII, 383 ; S. *Aj.* 1192; E. *Él.* 1271; *Phén.* 1151; A. *Supp.* 692...

⁴⁸ *DELG*, p. 303-304 sv. δύω ; *LSJ* sv. δύω B.I.4 ; *Il.* XVIII, 241; XXI, 232; VII, 465; *Od.* III, 329; XIII, 35; II, 388; V, 272

⁴⁹ *DELG*, p. 594 sv. κυβιστάω.

⁵⁰ *DELG*, p. 112. sv. ἀρνευτήρ, avec l'idée d'un saut la tête la première.

⁵¹ Κυβιστάω : *Il.* XVI, 745=750; A. *Supp.* 692; *Il.* XVIII, 605; Xén. *Symp.* II, 11; Pl. *Symp.* 190a ; ἀρνευτήρ : *Il.* XII, 385; *Od.* XII, 413. Pour une étude du vocabulaire lié à la baignade voir : GINOUVÈS, 1962, p. 110-113.

⁵² *DELG*, p. 559 sv. κολυμβός : dérivé verbal κολυμβάω "plonger", "sauter dans l'eau" ; *LSJ* sv. κολυμβάω; Phérécr. fr. 108 Kock (= Ath. VI, 268e) : "plonger dans le Tartare" (κ. εἰς τὸν Τάρταρον); Pl. *Prot.* 350a; *Lach.* 193c; Str. 17.1.44.

Dans l'imaginaire, le plongeur est rattaché à l'idée d'immortalisation, de régénération, de souffrance amoureuse, d'ivresse et d'initiation⁵³. Mais curieusement, l'iconographie connaît très peu de représentations du plongeur⁵⁴ ou de la chute dans le vide⁵⁵, alors que le motif est assez populaire dans la littérature et le mythe, qu'il s'agisse de plongeurs accidentels ou volontaires⁵⁶.

Dans les rares représentations imagées, la posture du plongeur fonctionne, à l'instar des figurations de blessés mourants, comme un arrêt sur image : le mouvement inachevé du plongeur, figé en plein vol, insiste sur le changement symbolique qui s'opère alors que le corps s'apprête à toucher l'eau. Il est saisi en arrêt, suspendu dans le vide entre deux éléments : l'air et la mer, dont on connaît fort bien le rôle de « passage » ou « de point de contact » entre deux mondes ou deux

⁵³ GLOTZ, 1979 (1904); « Katapontismos » dans *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, vol.3, Pt.1, p. 808-810; BEAULIEU, 2008 ; SAKELLARIDÈS, 2014.

⁵⁴ Voir l'amphore à f.n. du P. de Priam qui montre une jeune femme (certainement une nymphe) qui s'apprête à plonger, depuis un promontoire, dans la mer (vers 525-475 av. J.-C. Rome, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia 106463 (2609, 38). *Para.* 146.8TER; *Add.* 90). Sa posture est à rapprocher du second adolescent sur le cratère en calice de Londres (E466 ; cf. n. 54), debout, au milieu de la mer, les bras levés. Également : amphore à f.n., P. d'Andokidès. Paris, Louvre F203. *ABV.* 253.3 ; *ARV*². 4.13. Les plongeurs de ces images furent interprétés en lien avec des rites initiatiques qui marquent le passage à l'adolescence, en particulier les Apatouries qui comprenaient des concours de natation pour les jeunes filles (D'AGOSTINO, 1999, p. 113-115), bien qu'il existe une différence entre nage et plongeur. Sur un skyphos du Musée archéologique de Thèbes : un adolescent plonge dans la mer, ses vêtements suspendus dans un arbre. La scène à tout l'air d'être liée aux plaisirs du bain mais peut aussi être rapprochée de l'ivresse perçue comme un plongeur (cf. *infra* n. 55), en raison de la fonction du vase, lié à la consommation du vin. Skyphos, f.n. Thèbes, Mus.Arch. R102.102. ARAVANTINOS, 2010, p. 193. Catalogue consultable en ligne à l'adresse suivante :

<http://www.latsis-foundation.org/default.asp?pid=92&la=2&libID=1&bID=64> .

⁵⁵ La chute d'Icare est figurée sur un lécythe à f.r. (New-York, Metropolitan Museum 24.97.37. *ABL.* 270; *ARV*². 696.1, 1666 ; *Add.* 280) et un chous de la collection M. Vlastos à Athènes (*ABL.* 271.17 ; *ARV*². 700.83 ; *Add.* 281 ; *LIMC* VIII, sv. Hypnos 6). Voir : BEAZLEY, J.D., « Icarus », *JHS*, 1927 (47 n°2), p. 222-233. Il n'existe aucune figuration de la chute de Phaeton. Sur ces deux sujets voir : CURSARU, 2011, p. 298-334, spéc. p. 303-308 et p. 320-321.

⁵⁶ Contés dans les mythes d'Ino-Leucothéa, Alcyoné et Ceyx, Sappho, Britomartis, la fille de Smintheus, Glaucos, Arion, les pirates Tyrrhéniens, etc : le plongeur a lieu soit pour échapper à une menace (Ino, Arion), soit de manière accidentelle sous l'emprise de la folie (Glaucos), ou encore pour guérir d'une passion violente (Sappho). Dans chacun des cas, le plongeur s'avère être salvateur et source d'une transformation profonde, physique pour certains (Glaucos, Pirates Tyrrhéniens, Ino) ou morale (apaisement des souffrances occasionnées par le désir érotique et amoureux); cf. BEAULIEU, 2008, p. 29-32, p. 61-75, p. 86-131 ; NAGY, 1973, p. 146-147.

modes d'existences⁵⁷. C'est le cas du jeune plongeur figuré sur la fameuse dalle de couverture de la tombe éponyme à Paestum-Poseidonia (n°99)⁵⁸.

Découverte en 1968, au lieu-dit « Tempa del Prete » à 1,5 km de Paestum, la sépulture, datée, d'après le mobilier mis au jour sur place, vers 470-480 av. J.-C., a fait couler beaucoup d'encre⁵⁹. Il s'agit d'un *unicum*, tant par le choix du sujet (le plongeon associé au banquet) que par la qualité d'exécution des peintures. Tombe orphico-pythagoricienne ou tombeau décoré de fresques qui illustraient les plaisirs de la vie quotidienne du défunt ? Les deux interprétations ne sont pas forcément contradictoires, toutes deux mettent en avant le lien évident entre le choix thématique des scènes peintes et leur fonction : les images furent produites dans un but précis et s'adressaient uniquement au défunt⁶⁰. Il semble évident que le thème du plongeon soit à relier à celui de la mort conçue comme un passage d'un monde à un autre. De même, la scène du plongeon se lit en rapport avec les autres scènes présentes sur les parois de la tombe⁶¹. Le plongeon en est le thème central : il symbolise à lui seul la mort en tant que passage d'un mode d'existence à un autre, que ce soit d'un point de vue orphico-pythagoricien⁶², ou plus simplement en lien avec les espérances

⁵⁷ PETRISOR (CURSARU), 2009, p. 333-374 : l'espace réduit entre l'eau et l'air est une sorte de couche où les dieux se meuvent, là où Hermès vole « comme un goélan », sans jamais toucher l'eau de ses pieds.

⁵⁸ Plaque de couverture, « tombe du Plongeur », Paestum-Poseidonia, vers 480 av. J.-C. Musée Archéologique de Paestum. Photographie : ©Wikipedia. Similaire : « Tombe de la chasse et de la pêche » à Tarquinia (vers 520 av. J.-C.). Dans un paysage marin, un jeune homme plonge dans la mer depuis un rocher. Contrairement à la « Tombe du Plongeur », le personnage s'insère dans une scène plus vaste de pêche et de chasse aux oiseaux. Mais comme l'a montré L. CERCHIAI, les deux tombeaux sont les produits d'un même climat culturel qui associe le plongeur, la mort, le banquet, la mer et le vin. (CERCHIAI, 1987, p. 113-123)

⁵⁹ En voici les principales publications : NAPOLI, 1970 ; ROUVERET, 1976, p. 99-129 ; D'AGOSTINO, 1982, p. 43-50; 1999, p. 107-117 ; CERCHIAI, *Op.Cit* ; SOMVILLE, 1978, p. 129-146 ; 1979, p. 41-51 ; WARLAND, 1996, p. 143-160 ; 1999, p. 195-206 ; HOLLOWAY, 2006, p. 365-388 ; etc.

⁶⁰ NAPOLI, 1970, note les traces laissées, par les cordes utilisées pour descendre les dalles, sur la peinture encore fraîche de celles-ci ; ROUVERET, 1976, p. 128-129; HOLLOWAY, *Op. cit.*, p. 378

⁶¹ WARLAND, *Op. cit.*, 1996, p. 157-160.

⁶² SOMVILLE, 1979, p. 41-51. Pour l'auteur, le plongeur est un symbole de l'âme du défunt qui accède à un nouveau degré d'existence, dégagé du cycle des réincarnations. Il rapproche cette image du plongeon, des lamelles funéraires orphiques où l'idée de renaissance et d'abondance est signifiée par les formules « enfant tu sautes dans le lait » ou « chevreau tu tombes dans le lait » (GRAF, JOHNSTON, 2007, p. 128-129 ; BERNABÉ, JIMÉNEZ San CRISTOBAL, 2008, p. 76-83). Son interprétation est suivie, en partie, par D. WARLAND (1996, p. 143-160 ; 1999, p. 195-206) : le symposion (avec le jeu du kottabe, l'œuf, la lyre) et le komos sont des thèmes typiquement

eschatologiques communes au monde grec du début du V^e siècle av. J.-C. qui percevaient le plongeur comme une métaphore de la mort et non dépourvu d'aspects eschatologiques⁶³. La thèse orphico-pythagoricienne reste quand même difficile à soutenir compte-tenu de l'absence de preuves qui attestent de la présence physique de sectes orphiques ou pythagoriciennes à Paestum (ou dans sa région) au début du V^e siècle avant J.-C.⁶⁴. Bien sûr, la présence géographique et l'existence de telles communautés nous sont très mal connues, l'absence de témoignages écrits ne permet pas de rejeter sans appel la possible influence « orphico-pythagoricienne » dans l'élaboration des fresques de la Tombe du Plongeur. Comme le propose Robert R. Holloway, il semblerait que le programme iconographique de la « Tombe du plongeur » soit une superposition de thèmes visuels qui appartenaient pleinement à la culture grecque et étrusque de l'époque (et pourquoi pas, en partie, nourri de certaines

pythagoriciens et se rapportent au destin et à la transformation de l'âme au moment de la mort. Rejetée par HOLLOWAY, *Op. cit.*, p. 378-380.

⁶³ ROUVERET, 1976, p. 99-129 : refuse l'interprétation pythagoricienne et symboliste. Pour l'auteur, les fresques sont un rappel de la vie et s'opposent, par leur dynamisme et leur vitalité, à la rigidité du cadavre. Elle établit alors une analogie entre la peinture et l'âme du mort : toutes deux sont des *eidôlon*, des « doubles trompeurs du vivant », car les peintures appartiennent, tout comme l'âme du défunt, au monde de l'invisible, dissimulées au regard des vivants. Même refus d'une lecture pythagoricienne chez B. D'Agostino (1999, p. 107-117 ; 1982, p. 43-50) et L. CERCHIAI (1987, p. 113-123) qui privilégient une lecture rituelle et initiatique. La lecture de R.R. HOLLOWAY (2006, p. 384-386) se rapproche de celle d'A. Rouveret : les images choisies pour décorer la tombe s'inscrivent dans un contexte figuratif et culturel typiques de la Grèce et de la Grande Grèce et n'ont rien à voir avec les idées philosophiques développées par les « sectes » orphico-pythagoriciennes.

⁶⁴ La présence pythagoricienne en Italie du Sud à la fin du VI^e siècle est attestée à Crotona et Métaponte : BURKERT, 1972, p. 109-112; ROUVERET, 1976, p. 124-125; HOLLOWAY, 2006, p. 379-380; WARLAND, 1999, p. 205 ; BREMMER, 2012, p. 132-134. Le fait de voir des signes/symboles orphiques ou pythagoriciens partout dessert l'interprétation des scènes de la « Tombe du plongeur » (l'œuf est un aliment courant dans l'antiquité et se retrouve très souvent dans un contexte funéraire – cf. OAKLEY, 2004, p. 206 - sans liens avec les préceptes orphico-pythagoriciens. Il en va de même pour la lyre, et le nombre des convives). De plus, cela serait dévaluer les capacités des peintres antiques à élaborer un programme iconographique complet: peut-être ont-ils créé ce décor par eux-mêmes suivant quelques instructions proposées par la famille du défunt (comme le propose R.R. Holloway, 2006, p. 385-386) et comme le faisaient les peintres de fresque à Athènes (Polygnote, Apelle, etc) : le choix du sujet faisait sans doute l'objet d'une commande mais la composition relevait entièrement de la créativité du peintre (sur les fresques de Polygnote : *RM* 100-133, p. 86-155; en particulier : Paus. X, 25-31; Plu. *De defectu orac.* 47 : « [Polygnote] celui qui les a conçues et exécutées » - ὁ ποιητής καὶ δημιουργός-). Voir : MULLER-DUFEU, 2011, p. 120-139. Si effectivement le décor comporte une symbolique orphico-pythagoricienne cela voudrait dire que les commanditaires et les peintres partageaient les mêmes types de croyances, ce qui, d'un point de vue statistique, reste quand même très peu probable. D'autant plus que l'orphisme et le pythagorisme, bien que populaires à la fin du V^e siècle av. J.-C., sont des courants de pensée religieuse partagés par un petit nombre de personnes et entouré de secret (en particulier les personnes fortunées : l'initiation avait un prix).

croyances « orphico-pythagoricennes ?) : le banquet et le bain. Thèmes récupérés et adaptés aux besoins et aux croyances étrusques, ici le banquet, institution masculine athénienne, qui devient une célébration de la vie dans l’Au-delà, image courante dans l’iconographie funéraire étrusque⁶⁵. De même, le plongeon, thème très rare dans l’imagerie grecque et récupéré de quelques figurations de scènes de bain⁶⁶, se transforme en une allégorie du passage de la vie vers la mort. La scène du plongeon, avec le pilier, rappel des « Pierres Blanches » (Λευκάδες Πέτραι) qui jalonnent le littoral méditerranéen et considérées comme une porte d’accès vers l’Hadès⁶⁷, ainsi que les arbres (peut-être des oliviers), se veut rassurante, image d’un voyage vers la mort qui se fait dans la paix et la sécurité. Le banquet répond à cette image du passage assuré vers l’Au-delà : il montre l’intégration du défunt parmi les convives du banquet des morts⁶⁸.

Le plongeon est aussi dans l’imaginaire grec un thème cosmique⁶⁹. Signe de mort puis de renaissance, il est un moyen de mettre en scène le coucher des astres : sur un cratère en calice de Londres⁷⁰ de la seconde moitié du V^e siècle av. J.-C., le coucher des étoiles est illustré sous la forme d’adolescents qui plongent dans la mer (n°100). Sur ce même vase, le coucher de la lune, Séléné, est figuré par une femme voilée, assise sur un cheval dont les pattes s’enfoncent dans la mer. Alors que le lever du soleil est illustré par un char dirigé par Hélios et attelé de chevaux ailés qui

⁶⁵ Sur le banquet funéraire étrusque : DUELL, 1927, p. 7-68 ; JANNOT, 2005, p. 527-541 ; 2006, p. 213-231 ; ISLER-KÉRÉNYI, 2003, p. 39-53, part. p. 45-47 ; alors que la valeur eschatologique des images de banquet en lien avec les pratiques funéraires reste très difficile à démontrer pour la Grèce : cf. *ThesCRA*, 2004, vol.2, p. 241-248 (en part. p. 247-248). Également BURKERT, 2011, p. 262-268 ; KURTZ, BOARDMAN, 1971 ; VERMEULE, 1979, p. 105.

⁶⁶ Comme l’amphore du P. de Priam (voir *supra*. n. 53). GINOUVÈS, 1962, p. 112-124 (part. 112-114)

⁶⁷ *Od.* XXIV, 11-14 ; GLOTZ, 1979, p. 34-49 ; NAGY, 1973, p. 147-148 ; D’AGOSTINO, 1982, p. 43-50.

⁶⁸ Je reprends ici l’interprétation proposée par R.R. Holloway (2006, p. 383-384) qui donne une lecture plus pragmatique des images (détachées de l’interprétation orphico-pythagoricienne), sans pour autant en évacuer le sens symbolique et eschatologique. Sur un possible rapprochement entre un thème aquatique et le banquet : la tombe du *Triclinium* à Tarquinia, à la base de la scène de banquet se trouve un motif ondoyant, qui évoque la mer. Faut-il y voir une allusion au fleuve Océanos, que les morts doivent franchir pour se rendre dans l’Au-delà ? (cf. JANNOT, 2005, p. 541.)

⁶⁹ NAGY, 1973, p. 137-177

⁷⁰ Cratère en calice à f.r., vers 450-400 av. J.-C. London, British Museum, E466. *LIMC* II, sv. Astra 22 = III, sv. Endymion 11. Photographie: ©Trustees of the British Museum. Même sujet : fragment d’hydrie à f.r., P. de Coghill vers 475-425 av. J.-C. Une femme ailée dans un char tiré par des chevaux ailés (Eos ou Séléné ?), jeunes hommes qui plongent dans la mer. Naples, Mus. Arch. Nat. RC157 (86309). *ARV*². 1042.3 ; *Add*². 320 ; BOARDMAN, 1989, fig. 145. Voir également : LACROIX, 1974, p. 101-106, Pls. XXXIII-XXXVI.

prennent leur envol. La transition entre nuit et jour est soulignée à la fois par le mouvement ascendant du char d'Hélios et le plongeon, vertical, de l'adolescent dans la mer. Dans ce cas-ci, la posture du plongeur est tout aussi significative que celle reproduite sur la fresque de Paestum : en suspens, dans les airs, les mains et la tête s'apprêtant à toucher l'eau. Image même de la transition et de la liminalité : l'instant durant lequel tous les astres se rencontrent et qui marque le renouveau (nouvelle journée, nouvelle luminosité des astres après leur bain dans l'eau régénératrice d'Océanos)⁷¹. C'est dans cette immobilité transitoire qu'est traduite toute la fugacité du moment qui accompagne le lever du soleil, dans tout son éclat. Et c'est la même chose pour le plongeur de Paestum qui, immobile entre deux éléments (air/eau) et deux états (vie/mort), s'apprête à plonger la tête la première dans sa nouvelle existence, symbolisée par le banquet des faces Nord et Sud⁷² mais surtout par le cortège de la face Ouest qui, comme le suggère D. Warland, illustre l'intégration de l'âme du mort à la communauté des défunts⁷³.

b). Métamorphoses : les pirates tyrrhéniens et Niobé.

Dans le même registre d'idée, le plongeon, en tant que symbole du passage et du changement d'état (dans la mort, la guérison ou l'initiation), à beaucoup à voir avec la métamorphose. Métamorphose qui s'opère au contact de l'eau de mer dont les pouvoirs salvateurs et régénérateurs ne sont plus à démontrer⁷⁴. La mer transforme, use, façonne les roches et les coraux mais aussi les hommes qui y tombent, à l'exemple de Glaucos qui, rendu fou par la consommation accidentelle d'une herbe immortalisante, se précipite dans la mer où il est métamorphosé en un monstre marin

⁷¹ RUDHARDT, 1971, p. 83-86.

⁷² Il ne faut pas oublier que l'ivresse est, dans l'imaginaire grec, associée au plongeon (E. Cy. 160-169 ; Xénar. *Jumeaux* = Ath. XV.693 bc), tout comme celui-ci est relié au désir érotique (Anacr. fr. 94 Gentili) et à la guérison d'une passion amoureuse (« saut de le Leucade »). Thèmes également traités sur les fresques Nord et Sud de la « Tombe du plongeur » (les « amoureux », les joueurs de kotabbe, les buveurs et les musiciens). WARLAND, 1996, p. 150-154 ; D'AGOSTINO, 1999, p. 107-117; NAGY, 1973, p. 142-147 ; SAKELLARIDÈS, 2014. Voir : Chap. II, p. 45-49 (vocabulaire de l'ivresse).

⁷³ WARLAND, 1999, p. 200-206.

⁷⁴ GLOTZ, 1979, p. 11-68 ; *supra*. n. 53; GINOUVÈS, 1962, p. 233-428 ; RUDHARDT, 1971, p. 83-101; PARKER, 1983, p. 27 sq.

mi-homme, mi-poisson⁷⁵. De même, les divinités marines telles que Nérée ou Protée sont elles aussi douées de la capacité de changer leur aspect⁷⁶.

L'idée de la métamorphose est d'autant plus vivace lorsqu'elle est associée au plongeon dans une même image : une probable figuration de la fuite des pirates tyrrhéniens, suite à l'épiphanie dionysiaque, sur une hydrie étrusque du Musée de Toledo⁷⁷ est, sur ce point, très significative (n°101) : les personnages, mi-hommes et mi-dauphins, sont suspendus entre l'air et l'eau. La présence dionysiaque est signifiée très discrètement par un rameau de lierre qui s'échappe depuis le bord extérieur du cadre vers l'intérieur. Le changement de forme apparaît comme une métaphore de la mort, un accès à un autre niveau de vie. D'autant plus que la métamorphose est montrée, comme le plongeon, dans une phase intermédiaire à la fois commencée mais pas encore complétée, exprimant l'instantanéité du processus⁷⁸. Dans l'expression de la métamorphose, l'hybridation est souvent le recours le plus courant, celle-ci permet d'illustrer l'état changeant et intermédiaire dans lequel se trouve la personne qui subit un changement de forme⁷⁹. C'est aussi un moyen d'explorer les frontières entre l'animalité et l'humanité par les diverses possibilités formelles qu'offre l'hybridation⁸⁰.

Suivant sa nature, la métamorphose renvoie à une forme d'immobilité et d'éternité car elle est un changement radical de forme, un symbole de l'altérité totale et d'un accès à un nouveau mode d'existence : la métamorphose matérialise la transformation profonde de l'âme. De même, une fois transformés, les êtres ne changent plus, ils sont monstres marins, dauphins, oiseaux, chauve-souris, rochers ou végétaux à tout jamais⁸¹. Au contraire, la condition humaine est transie de mobilité par les transformations, physiques, du corps tout au long de son existence : de la

⁷⁵ *Od.* IV, 365 ; *Pi. P.* IV.20 ; *Pl. R.* X. 611d-612a ; *Schol. Pl. R.* 611d ; *Esch. Glaucus pontos*, 26-35, Nauck² ; *Schol. E. Or.* 364 ; etc. Pour l'ensemble des références littéraires relatives au mythe de Glaucus : BEAULIEU, 2008, p. 29 n.82 ; GANTZ, 2004, p. 1287.

⁷⁶ En plus de leurs dons oraculaires. Nérée : *Phér.* 3F16 Jacoby² ; Protée : *Od.* IV, 351-569 ; BEAULIEU, 2008, p. 20.

⁷⁷ Hydrie à f.n. étrusque (vers 550-500 av. J.-C.). Toledo, Museum of art 82.134.

⁷⁸ Que l'on retrouve dans le vocabulaire qui décrit les métamorphoses : le grec privilégie l'aoriste et donne aux actions un aspect immédiat (en particulier le verbe conjugué « *egeneto* ») : les transformations sont instantanées et ne sont pas relatées dans leur déroulement temporel. Voir : FRONTISI-DUCROUX, 2003, p. 84-91.

⁷⁹ FRONTISI-DUCROUX, 2003, p. 40-44, p. 68-74.

⁸⁰ FRONTISI-DUCROUX, 2003, p. 83-84.

⁸¹ Sur la métamorphose végétale : AUBRIOT, 2001, p. 51-62.

naissance à la vieillesse, puis la mort, conçue comme une pétrification⁸². L'exemple de la métamorphose de Niobé est parlant⁸³ : l'épisode est principalement illustré dans la céramique apulienne du IV^e siècle av. J.-C. suivant plusieurs procédés picturaux qui insistent sur la transmutation de la chair en pierre. Sur une *loutrophore* apulienne de Malibu (n°102)⁸⁴, la couleur blanche recouvre progressivement, à la manière d'un dégradé, le corps de Niobé: en aplats sur les pieds et le bas du vêtement pour se raréfier, au fur et à mesure, puis se terminer en pointillés. Le dégradé permet de signaler la paralysie progressive qui l'envahit, depuis les jambes jusqu'à la tête. Sur un lécythe campanien⁸⁵, c'est sous l'apparence d'un rocher, vaste forme circulaire, que le bas de son corps est figuré. Enfin, sur une hydrie de Sydney⁸⁶, le haut du corps de Niobé émerge d'un bloc de pierre quadrangulaire (n°103). La métamorphose est ici suggérée par la continuité du trait entre le bas du corps, qui a pris la forme d'un herme, et le haut, encore humain : le passage de la chair au minéral est continu, ce qui permet de rendre l'instantanéité de la pétrification. Ainsi, le passage de la mobilité du vivant à l'immobilité minérale apparaît-il comme une « métaphore de l'arrêt des fonctions vitales et de l'apparition de la rigidité cadavérique »⁸⁷. Il faut également noter le mouvement suivi par le processus pétrifiant : du bas vers le haut, comme si le

⁸² Pi. P. X.75 : λίθινος θάνατος; VERNANT, 1988 (1965), p. 333-334. L'idée se vérifie archéologiquement avec le cénotaphe de Midéa : à la place des corps se trouvaient des blocs de pierre à peine équarris (voir : PICARD, C., « Le cénotaphe de Midéa et les « colosses » de Ménélas », *RPh*, 1933, 7, p. 341-354). Également illustré dans le mythe de Tythonios qui continue de vieillir éternellement, sans mourir, et qui progressivement, se pétrifie sans pour autant perdre ses capacités sensorielles : entendre, voir, parler... (*HymnHomAphr.* 218-238 ; GANTZ, 2004, p. 74 : souligne que selon Hellanicos –*FGrHist* 4F140- Tythonios fut métamorphosé en cigale ou sauterelle, animaux apolliniens comme le dauphin et symboles de la voix poétique qui perdure au-delà de la vieillesse – l'hymne homérique (v. 237) insiste sur la parole sans fin de Tythonios). Même idée dans le mythe de Niobé pétrifiée; ou encore la Gorgone au regard pétrifiant, dont la vision provoque une mort immédiate (FRONTISI-DUCROUX, 2003, p. 205-215 ; 1991, p. 17-24 : la pétrification est assimilée au processus créatif qui est conçu comme un « va et vient de la vie à la mort et de la mort à la vie »).

⁸³ *Il.* XXIV, 602-617 ; *S. Ant.* 824-831; *Ov. Mét.* VI, 146-312.

⁸⁴ Loutrophore apulienne, P. du Louvre MNB 1148, vers 350-330 av. J.-C. Malibu, J.P. Getty Museum, 82.AE.16. Photographie : ©The J. Paul Getty Trust. All rights reserved. Également : Loutrophore apulienne, P. de Varese (350-340 av. J.-C). Naples, Mus. Arch. Nazionale 82267 (H3246). Même procédé : plat apulien à f.r., vers 320-330 av. J.-C. Tarente, Mus.Arch. Nazionale 8928 ; Loutrophore apulienne, P. de Darius, vers 340-330 av. J.-C. Princeton, University art Museum 1989.29.

⁸⁵ Lécythe campanien, P. de Caivano, vers 340-330 av. J.-C. Berlin, Staatliches Museum, F4284.

⁸⁶ Hydrie campanienne, Sydney, University of Sydney, Nicholson Museum NM71.1. Photographie : © 2002-09 The University of Sydney.

⁸⁷ Sur le sujet voir : SEVERI, 2010, p. 197-240; FRONTISI-DUCROUX, 1991, p. 18-20 ; 2003, p. 192-202; TRENDALL, 1972, p. 309-316.

corps transformé ne faisait plus qu'un avec le sol sur lequel il repose, sorte d'enracinement qui ajoute à l'immobilité définitive de Niobé⁸⁸.

Revenons maintenant à l'hydrie de Toledo et aux métamorphoses animales : ici, associée au plongeon, la métamorphose met en avant l'extrême fugacité du moment. Deux mouvements simultanés sont figurés : celui du plongeon suspendu entre deux éléments, dans cet espace merveilleux et liminal qui se trouve entre l'air et la mer, et le changement de forme des pirates, figés, au cours du processus métamorphosant, sous l'aspect de créatures mi-hommes et mi-dauphins. Dans ce cas, le changement de forme apparaît comme le moyen d'échapper à une mort certaine. Après la transformation, l'existence continue mais de façon diminuée. Sur ce point, le châtement infligé par Dionysos aux pirates tyrrhéniens est ambigu et pourrait être, à la fois compris comme une récompense et une sanction⁸⁹, car le dauphin est loin d'être un animal terrifiant aux attributions négatives. Au contraire, il est un messager des dieux, sauveur des marins perdus, échoués ou des personnes tombées à la mer. Il joue un rôle capital dans un certain nombre de mythes d'immortalisation (Mélécerte/Palaimon ; Arion ; la fille de Smintheus et son amant Enalios) ; doté de pouvoirs ordaliques, oraculaires même, il est, avec la corneille, l'animal apollinien par excellence⁹⁰. Mais il est aussi un animal dionysiaque, peut-être en raison de son attirance pour la musique (bien qu'Apollon soit aussi un dieu de la musique), en particulier celle de la flûte, mais aussi en raison de l'homologie qui existe, dans l'imaginaire grec, entre la mer et le vin et qui s'illustre dans l'expression homérique οἴνοψ πόντος⁹¹. Le dauphin est l'animal que les banquetteurs ivres des coupes à boire chevauchent⁹² et il permet de faire le lien entre l'ivresse et le plongeon en tant

⁸⁸ La même idée d'enracinement est contenue dans le récit du sort d'Arsinoé transformée en pierre par Aphrodite : Ant.Liber. 39 ; Ov. *Mét.* 14.698 sq. ; Ath. 14.619e (= Plu. *De Amore.* 766c). Même chose pour le croiseur des Phéaciens que Poséidon « enracina au fond de l'eau comme une roche » (*Od.* 13. 163-164). Voir : FRONTISI-DUCROUX, 2003, p. 196-200. Dans ce cas Niobé est à la fois sa propre statue et le monument funéraire de ces enfants. Elle est, comme le souligne F. Frontisi-Ducroux, « une matérialisation de l'invisible » : « à la fois de la mort et de la douleur causée par l'absence ».

⁸⁹ Ce n'est pas inhabituel : par exemple Lycaon, transformé en loup ou foudroyé avec ses enfants. Les deux morts sont à la fois bénéfiques et mauvaises. Apollod. III. 8.1 ; Ov. *Mét.* I. 216-239 ; Paus. VIII. 2. 4-6.

⁹⁰ Sur le dauphin : MONBRUN, 2007, p. 216-234 ; BEAULIEU, 2008, p. 76-113 ; PETRISOR, 2009, p. 438-450.

⁹¹ Cf. Chap II, p. 46 n. 48. Également : DARAKI, 1982, p. 3-22.

⁹² cf. Chap. II, p. 48 n.58. Synthèse de BEAULIEU, 2008, p. 76- 113 et p. 138-140 ; sur les jeunes hommes chevauchant des dauphins dans l'imagerie symposiaque : LISSARRAGUE, 1987, p. 104-118.

qu'expérience de l'altérité⁹³. La métamorphose des pirates n'est pas fortuite, leur châtement est de connaître l'altérité éternelle : ils plongent dans la mer-vin, éléments métamorphosants, et font l'expérience d'une totale transformation que confèrent à la fois le bain dans la mer et la consommation du vin⁹⁴.

c). *Conclusion.*

Dans cet ensemble d'images, la métamorphose et le plongeon permettent de signifier la liminalité propre au passage entre deux modes d'existence. Le choix, volontaire, de représenter le plongeur dans une pose qui met l'emphase sur la situation intermédiaire de celui-ci, entre la terre et la mer, la vie et la mort, est hautement significatif : le plongeon est un passage qui amène au changement d'état. De même, l'expression de la métamorphose, et plus particulièrement de la pétrification, sous l'aspect d'une progression (colorée ou formelle), insiste sur l'instant intermédiaire qui fait se chevaucher deux formes et deux modes d'existences. Dans le cas de la pétrification, il s'agit de figurer le passage de la mobilité propre à la vie vers l'immobilité de la mort⁹⁵. La métamorphose en dauphins, quant à elle, insiste sur l'idée d'une transformation profonde de l'âme et du corps, symbolisé à la fois par le plongeon et par la métamorphose : les hommes-dauphins plongent dans la mer-vin, lieu de passage aux multiples vertues, et sont intégrés à un nouveau monde.

⁹³ WARLAND, 1996, p. 148-150 ; D'AGOSTINO, 1999, p. 107-117.

⁹⁴ Pour une interprétation du mythe des pirates tyrrhéniens : BEAULIEU, 2008, p. 132-143. Il faut ajouter à cette lecture le rôle rempli par le vin, son homologie avec la mer et l'ivresse, navigation merveilleuse, qui, à l'époque archaïque, sont les caractéristiques principales de Dionysos (cf. Chap. II, p. 46-49). Dionysos est, dans l'imagerie, le maître d'un monde à l'envers où évoluent les « anti-femmes » (Ménades) et les « anti-hommes » (satyres à la sexualité et aux appétits débridés qui vont à l'encontre de tout ce que l'on attend d'un homme adulte et citoyen grec). La métamorphose des pirates montre la toute puissance de Dionysos en tant que dieu de l'altérité totale et de l'inversion (voir aussi une de ses épiclèses, *Anth. Pal.* IX, 524, 13: *μυριόμορφος*, aux « multiples formes ». cf. chap. III, p. 78 n.57). Et c'est dans ce sens qu'il faut comprendre son rôle en tant que dieu du théâtre (cf. DODDS, 1977 (1959), p. 84 n.82 ; sur le masque et le fait de devenir « autre » : FRONTISI-DUCROUX, 1995.)

⁹⁵ Soulignons que dans l'exemple de la « Tombe du plongeur », l'image du plongeur fait face au défunt lorsque la dalle de couverture est en place. Voir également l'essai littéraire de P. QUIGNARD, *Boutès* (Paris, 2008), p. 50-54 : le saut dans le vide ou la mer est une « irréversibilité qui s'accélère » (cf. Sén. *De Ir.* I. 7 ; Ar. *Éth. Nic.* III. 5.14) ; la personne qui saute : « saute dans l'irréversibilité » et qu'y-a-t-il de plus irréversible que la mort ?

2. L'*eidôlon* et l' « âme-oiseau ».

2.1. *Eidôlon-eidôla*.

Cette dichotomie entre la mobilité du vivant et l'immobilité de la mort s'exprime dans une autre série d'images qui mettent en scène l'échappée de l'âme au moment du décès : telle un « souffle », l'âme se dirige vers l'Hadès. La *psychè*, est alors une image, un *eidôlon*, en apparence en tout point semblable à la personne et qui mène une existence diminuée dans l'Hadès, sous la forme d'une ombre : dans la Nekyia, Ulysse parle aux ombres de Tirésias, Élpénor, Achille, Agamemnon, ou encore à celle de sa mère, Antikleia, qu'il ne peut étreindre⁹⁶. Ainsi l'*eidôlon* semble-t-il réel pour celui/elle à qui il est destiné et rempli le rôle de double illusoire⁹⁷. La figuration de ce simulacre de vie pose certains problèmes : comment représenter la *psychè* qui s'est échappée du corps de manière compréhensible, décrite comme une fumée, un souffle ou encore une ombre ?⁹⁸ Les imagiers ont pour cela mis en place différents stratagèmes iconographiques comme la réduction de l'échelle ou encore la capacité de voler en dotant les personnages d'une paire d'ailes, expression d'une puissance primordiale et surnaturelle⁹⁹.

L'iconographie ne connaît pas de représentations de l'*eidôlon* avant la fin du VI^e siècle av. J.-C (soit vers 520-510 av. J.-C). L'*eidôlon* est alors figuré sous les traits d'un petit personnage (ou homoncule) en armure, armé et parfois ailé qui se déplace dans la pose de la course agenouillée au-dessus du corps du défunt, ce qui suggère un déplacement rapide à l'exemple des représentations archaïques de la course fantastique de Persée¹⁰⁰.

⁹⁶ *Od.* XI, 207-209.

⁹⁷ *Il.* XXXIII, 103 sq.; BARDEL, 2000, p. 141-146; VERNANT, 1990, p. 72-82.

⁹⁸ *Il.* XXIII, 99-101 ; XXII, 467 ; *Od.* XI. 204-22.

⁹⁹ HALM-TISSERANT, 1988, p. 225-226 ; VERDON, 2007, p. 112-114.

¹⁰⁰ Par exemple : Amphore à col à f.n., P. d'Antiménès, vers 550-500 av. J.-C. Munich, Antikensammlungen J619 (1555). *ABV.* 271.79 ; *Para.* 118 ; *Add².* 71 ; frgt d'un cratère à volutes à f.n., Clitias, vers 575-525 av. J.-C. Moscou, Musée d'art Pouchkine 2986. *ABV.* 77.2 ; *Add².* 21 ; Dinos à f.n., P. de la Gorgone, vers 600-550 av. J.C. Paris, Louvre I874. *ABV.* 8.1, 679 ; *Para.* 6 ; *Add².* 2 ; *LIMC* IV, sv. Gogo-Gorgones 314. Également : VERMEULE, 1979, p. 9-10.

Un cratère en calice attribué au groupe Pezzino et daté vers 525-475 av. J.-C.¹⁰¹, montre deux soldats, peut-être Hypnos et Thanatos aptères –ce qui est plutôt rare- qui soulèvent très vraisemblablement le corps de Patrocle (n°104). La composition semble inspirée du cratère contemporain signé par Euphronios où Hypnos et Thanatos (cette-fois-ci ailés) soulèvent le corps de Sarpedon¹⁰². Sur le cratère du Groupe Pezzino l'*eidôlon* est représenté au-dessus du cadavre et se dirige vers la droite à grandes enjambées. Bien que l'*eidôlon* soit ici dépourvu d'ailes, la vitesse est suggérée par sa position en « course agenouillée ». Il permet d'indiquer le passage de la vie terrestre à l'au-delà, le moment de liminalité, à la fois pour la « personne sociale »¹⁰³ du mort et pour son âme, qui précède la séparation définitive du corps et de l'âme. Le corps de Patrocle est montré sous l'aspect le plus cru d'un cadavre : raide, du sang imbibe le linge dont il est couvert, et lourd, ce que l'on devine d'après les postures des deux guerriers, courbés sous l'effort. S'il s'agit bien d'Hypnos et Thanatos, leur présence associée à celle de l'*eidôlon* permet d'insister sur cette période cruciale entre deux états (vivant/mort) et deux espaces (ce monde-ci et l'Hadès) durant laquelle l'âme acquiert un statut liminal et indéterminé¹⁰⁴. Tout comme cette association permet de signifier la fugacité du moment qui voit l'âme s'échapper du corps : dans les poèmes homériques, tout comme dans la *Théogonie*, Hypnos et Thanatos sont qualifiés par la rapidité de leurs mouvements, ils sont les « porteurs rapides » (πομποῖσιν ἅμα κραιπνοῖσι φέρεσθαι)¹⁰⁵. De même les nombreuses descriptions relatives à l'échappée de l'âme insistent sur l'idée d'un « déplacement rapide dans les airs », rendu par le verbe πέτομαι¹⁰⁶, terme également utilisé pour qualifier les déplacements divins, sous la forme d'une course en vol, et ceux des

¹⁰¹ Cratère en calice à f.r., Groupe Pezzino, vers 525-475 av. J.-C. Agrigente, Musée Arch. Regional C1956. *ARV.* 32.2; *Para.* 324; *Add.*75; *Add.* 157; *LIMC* VIII, sv. Eidola 19. Photographies : P. Bonnechère.

¹⁰² Cf. fig. n°98.

¹⁰³ Je reprends ici l'expression de C. Sourvinou-Inwood lorsqu'elle fait la distinction entre l'âme du défunt à proprement parler et la personne qu'il était de son vivant, représentée (ente autre) par le tombeau ou le marqueur funéraire et l'iconographie qui s'y rattache. De son point de vue, la mort est comprise comme une triple séparation : celle entre les morts et les vivants, entre l'âme et le corps et, de manière plus précise, entre la personne, ce qu'elle était (rôle social, familial, etc) et la communauté. SOURVINO-U-INOOU, 1995, p. 115-117 et index sv. « social persona ».

¹⁰⁴ SOURVINO-U-INOOU, 1995, p. 57, qui use de l'expression "between-and- betwixt" (p. 61) pour qualifier cet état entre la mort et l'inhumation.

¹⁰⁵ *Il.* XVI, 671 et 681.

¹⁰⁶ Voir *supra* n. 28.

aigles¹⁰⁷. Sous l'aspect d'un homoncule ailé, figuré dans la posture de la course, l'*eidôlon* est, dans ce type de représentations, une matérialisation de l'idée d'un déplacement rapide et aérien. Il faut également faire le lien entre les deux faces du vase : à l'opposé de la scène d'enlèvement du corps du défunt se trouve une figuration de danses de komastes au son de l'aulos et sous l'emprise du vin (**n°104**). Les deux faces du cratère pourraient illustrer deux états qui sollicitent l'âme¹⁰⁸, soit que celle-ci ait déjà quitté le corps et s'apprête à rejoindre définitivement le séjour des morts ; soit que temporairement les liens qui unissent l'âme au corps se trouvent relâchés sous l'effet de la danse et de la consommation du vin¹⁰⁹. Bien sûr, les deux thèmes sont aussi à lier avec le mode de vie aristocratique pour lequel le banquet et la guerre en sont les principaux éléments¹¹⁰, mais cela n'empêche pas d'y ajouter un autre niveau de lecture, sans aucun doute clair comme de l'eau de roche pour un Grec de la fin du VI^e siècle av. J.-C., qui montre, sur les deux faces, « l'âme en action ».

Sur le cratère d'Agrigente, l'identification de Patrocle est facilitée par la présence de l'*eidôlon*, souvent représenté à proximité du corps ou de la tombe de la personne décédée, en l'occurrence celle de Patrocle autour de laquelle Achille traîne le cadavre d'Hector. C'est le cas pour une hydrie à figures noires attribuée au Groupe de Léagros¹¹¹ : derrière le char conduit par Achille, on devine en blanc un monticule, le *tymbos* ou *sema* de Patrocle (**n°105**). En haut à gauche un petit guerrier est représenté courant vers la gauche et chose intéressante, une inscription le nomme : *psychè*. Cette image vient donc confirmer qu'il s'agit bien de l'âme du défunt représentée sous la forme d'un homoncule. De même, une représentation similaire sur une amphore de type A attribuée au P. de Priam, indique par une inscription qu'il s'agit de l'*eidôlon* de Patrocle¹¹² : en rétrograde on peut lire ΠΑΤΡΟΚΛΟΣ.

¹⁰⁷ PETRISOR, 2009, p. 31 et p. 109.

¹⁰⁸ Je partage la lecture suggérée par P. Bonnechère (communication personnelle) de ces deux scènes qui peuvent être comprises à différents niveaux : mythologique (au moins pour la face A), social (bases de l'éducation aristocratique) et philosophico-religieuse (mise en action de l'âme).

¹⁰⁹ Voir chapitre II.

¹¹⁰ SOURVINOU-INWOOD, 1996, p. 217-234 sq.

¹¹¹ Hydrie à f.n., Groupe de Léagros, vers 525-475 av. J.-C. Münster, Wilhems Univ. Archäologische Mus. 565. *Para.* 164.31 TER; *Add.* 96.

¹¹² Amphore A à f.n., P. de Priam vers 550-500 av. J.-C. London, British Museum. 1899.7-21.3. *ABV.* 330.2; *Para.* 146; *Add.* 89. Sur l'*eidôlon* dans les figurations de la mutilation du corps d'Hector : PEIFER, 1989, p. 85-101 (part. p. 87-96).

Les représentations anciennes de l'*eidôlon* s'inscrivent toutes dans un contexte mythologique et héroïque : les plus nombreuses concernent la mutilation du corps d'Hector par Achille. À ces scènes s'ajoutent les représentations de la levée du corps de Sarpedon par Hypnos et Thanatos, la figuration de la tombe de Patrocle, de la tombe d'Achille, d'Ajax qui transporte le corps d'Achille : il s'agirait alors de la plus ancienne représentation d'un *eidôlon*, attribuée au P. du Chameau et datée vers 575-525 av. J.-C.¹¹³. L'image est intéressante car à l'extrême vélocité de l'*eidôlon* s'oppose l'aspect du corps d'Achille, dépourvu de toute tonicité, semblable à une poupée de chiffon (n°106) : seules les jambes et une partie du dos sont visibles, de même, quelques mèches de cheveux dépassent du bouclier d'Ajax, celui-ci recouvrant une grande partie du corps du héros mort. Derrière l'ensemble Ajax/Achille se trouve un archer en costume oriental : sans doute Pâris, il est suivi par un personnage masculin indéterminé (peut-être Apollon ?). Le couple Ajax/Achille se dirige vers la gauche de l'image, il est précédé d'un lion¹¹⁴ et de l'*eidôlon* d'Achille, un vieillard les attend. En l'absence d'inscriptions explicites, l'interprétation de la scène reste très difficile : qui sont les personnages des extrêmes gauche et droite de l'image ? L'ensemble formé par les deux guerriers est facilement reconnaissable : il s'agit d'une convention iconographique ancienne que l'on rencontre dès la fin du VIII^e siècle av. J.-C.¹¹⁵. En toute logique, l'âme d'Achille se dirige vers le séjour des morts : le vieil homme qui semble attendre serait-il Hadès ? Les représentations contemporaines à celles du P. du Chameau (entre 575-525 av. J.-C.) montrent effectivement Hadès sous les traits d'un vieil homme aux longs cheveux blancs avec un sceptre à la main¹¹⁶. L'image serait alors une synthèse remarquable entre la cause de la mort d'Achille,

¹¹³ Skyphos, f.n., P. du Chameau vers 575-525 av. J.-C. Athènes, Musée National CC809, 433, 2723. *ABV*. 120.5.

¹¹⁴ Le lion pourrait être un rappel des valeurs guerrières des combattants iliadiques, souvent comparés à cet animal pour sa force et sa rapidité (cf. MEHL, 2008, p. 32 ; *Il.* III, 23 ; V, 136, 161 ; VIII, 338 ; X, 385 ; XI, 129 ; XII, 42 ; etc) Sur le lion : VERMEULE, 1979, p. 85-88.

¹¹⁵ KOSSATZ-DEISSMANN, A.-L., *LIMC* I, sv. Achilleus, p. 185-193 (spécialement : Achilleus 860, 861, 862, 863, 864, 865).

¹¹⁶ Par exemple : amphore à col à f.n., P. du Long-nez. St-Louis, University, Washington Museum 3274. *ABV*. 328.7 ; *LIMC* VI, sv. Kerberos 15. Également : Amphore B. Vatican, Mus. Greg. Etrusciano Vaticano, 372. *ABV*. 368.107 ; *Para.* 162 ; *Add²*. 98 ; *LIMC* V, sv. Hades 137. Amphore à col à f.n., P. d'Acheloos. London, British Museum. B261 (1848.6-19.3). *ABV*. 313.176 ; *Para.* 163 ; *Add²*. 99 ; *LIMC* V, sv. Hades 148. En revanche, les poèmes hésiodiques et homériques ne disent rien de l'aspect physique d'Hadès ; il est qualifié par les termes « Tout puissant », « Impitoyable » (cf. *Théog.* 311, 455, 768, 774, 850, etc)

symbolisée par l'archer en costume oriental (et Apollon ?), et les conséquences de celle-ci, c'est-à-dire l'envol de l'âme d'Achille vers le séjour des morts, allusion à la destinée du héros dans l'Au-delà.

Dans ces représentations, l'*eidôlon* se déplace le plus souvent de manière horizontale soit vers la droite ou vers la gauche. L'orientation de la course indiquerait-elle le lieu vers lequel l'*eidôlon* se dirige ? Cela semble être le cas pour l'*eidôlon* d'Achille sur le skyphos d'Athènes¹¹⁷. Par ailleurs, il existe deux exemples où l'*eidôlon* se déplace de manière verticale : deux amphores attribuées au P. de Diosphos (n°107 et 108), datées de la figure noire tardive, soit vers les années 500-450 av. J.-C.¹¹⁸. Sur la première est figuré l'*eidôlon* de Sarpedon qui quitte son corps, soulevé par Hypnos et Thanatos. L'*eidôlon* se dirige vers le bas. Sur la seconde amphore, figure une scène très semblable, mais cette fois-ci l'*eidôlon* se dirige vers le haut. Dans les deux cas, les inscriptions visibles n'ont pas de signification. L'orientation des *eidôla* retient par contre l'attention : celle-ci est plutôt inhabituelle puisque l'âme se déplace généralement de manière horizontale vers la droite ou la gauche. Ce type d'illustration pourraient mettre en avant deux conceptions du voyage de l'âme : soit vers un Au-delà situé dans les sphères célestes idée dont on ignore si elle était répandue au début du Ve siècle avant J-C mais très bien attestée à la fin du siècle¹¹⁹, soit vers un Au-delà infernal, lieu habituel dans lequel séjournent les âmes des défunts. Deux conceptions se sont-elles côtoyées ? Nous savons, à propos des espérances eschatologiques, que plusieurs types de croyances ont dû évoluer ensemble sans que l'une ou l'autre ne s'annule, dans la grande tradition du polythéisme grec¹²⁰. Mais nous ne pouvons pas aller plus loin dans ces considérations puisque nous ne savons pas si l'idée d'un Au-delà céleste était répandue au début du V^e siècle.

¹¹⁷ A rapprocher de l'amphore à col à f.n., P. de Daybreak (Pouilloux)/ Antimenes (Kuntz-Götte)/ Groupe de Léagros (Kossatz-Deissman), vers 525-475 av. J.-C. London, British Museum. B.240. Cf. *LIMC* I, sv. Achilleus 901. Achille ailé, sous la forme d'un *eidôlon*, se dirige vers la droite à grandes enjambées, par-dessus la mer (voir fig. n°124).

¹¹⁸ Amphore à col à f.n., P. de Diosphos, vers 500-450 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre F388. *ABL.* 238.133; *LIMC* VII, sv. Sarpedon 7. Amphore à col à f.n., P. de Diosphos, vers 525-475 av. J.-C. New-York, Metropolitan Museum, 56.171.25. *ABL.* 239.137 ; *ABV.* 509.137 ; *Para.* 248; *Add.* 127; *LIMC* VI, sv Memnon = Sarpedon 8.

¹¹⁹ E. *Supp.* 531-536 ; Épigramme de Potidée vers 432 av. J.-C. ; BONNECHÈRE, 2003, p. 167-177.

¹²⁰ SOURVINOU-INWOOD, 1996, p. 416-417; BURKERT, 2011, p. 262-273; JOHNSTON, 1999, p. 14-19; RICHARDSON, 1985, p. 64-66; BAŽANT, 1986, p. 37-44.

Le type iconographique de l'*eidolon*-guerrier perdure jusqu'aux environs de 500/475 av. J.-C. Il est très vite remplacé dès le second quart du V^e siècle par l'*eidôlon* de type « homme-allumette », c'est-à-dire de très petite taille, ailé, asexué, parfois nu ou vêtu d'un chiton et faisant des gestes de lamentations ou d'adieux, que l'on rencontre sur les lécythes funéraires à fond blanc. Ce type de figure est fréquemment présent dans les scènes de visite au tombeau, les scènes mythologiques avec Charon et parfois celles de *prothesis*. Dans ces images la présence d'un *eidolon* ou d'*eidola* revêt un caractère différent suivant la scène illustrée.

En compagnie de Charon les *eidôla* symbolisent la communauté des défunts venus accueillir et rendre hommage (d'où les gestes de lamentation et d'adieux) au nouveau venu, le plus souvent représenté sous sa forme corporelle¹²¹. À titre d'exemple, un lécythe attique à fond blanc attribué au P. de Sabouroff daté vers 440 av. J.-C.¹²² (n°109) montre Hermès qui amène une femme à Charon, celui-ci est entouré de huit *eidôla* qui font des gestes de lamentations et d'adieux, voire d'accueil (un *eidôlon* est tourné vers Charon), en direction de la femme. Paradoxalement, ces gestes effectués par des *eidôla*, deviennent des signes de l'intégration de la morte dans la communauté des défunts. Réalisés par des vivants, ils marquent le départ du mort vers son nouveau séjour. En revanche, un *eidôlon* isolé comme sur le lécythe d'Oxford attribué au P. du Tymbos¹²³ représente très vraisemblablement une âme qui demande à Charon de lui accorder le passage, ou plus simplement encore, une âme accueillie par le nocher (n°110).

Lorsqu'il s'agit de la visite au tombeau, l'*eidôlon* est associé au défunt mais n'est pas forcément la figuration d'une seule et même personne. L'*eidôlon* peut être une symbolisation de l'âme du défunt, tout comme il peut indiquer que le tombeau est un lieu de passage et de communication privilégié entre le monde des vivants et celui des morts, ou indique la proximité du royaume des morts¹²⁴. Sur un lécythe attribué au P. de la Femme¹²⁵, deux femmes de part et d'autre d'une stèle apportent des offrandes, un *eidôlon* est figuré dans le champ entre la femme de gauche et la stèle (n°111). Ici l'*eidôlon* semble indiquer la présence du défunt, symbolisé par la stèle,

¹²¹ OAKLEY, 2004, p. 116-125.

¹²² Lécythe à fd blc, P. de Sabouroff, vers 440 av. J.-C. Athènes, Musée National 1926

¹²³ Lécythe à fd blc, P. du Tymbos, vers 460 av. J.-C. Oxford, Ashmolean Museum An G.258

¹²⁴ OAKLEY, 2004, p. 213.

¹²⁵ Lécythe à fd blc, P. de la femme, vers 430-420 av. J.-C. Athènes, Céramique Inv. 4158

auquel les deux femmes sont venues rendre hommage. La stèle apparaît alors comme le lieu de communication, du moins un lieu de mémoire, entre le monde des morts et les vivants.

Ces scènes de visite au tombeau sont de loin les plus nombreuses du répertoire dans lequel apparaît l'*eidôlon* sous sa forme « d'homme-allumette » ailé. Ce sont aussi les scènes les plus complexes à analyser car l'*eidôlon* peut aussi bien être représenté sous l'apparence d'une silhouette que sous une forme corporelle : parmi les personnages qui apparaissent autour du tombeau ou de la stèle est parfois figuré le défunt lui-même. Dans ce cas c'est la posture de celui-ci et l'attitude des autres personnages à son égard, qui permettent de faire la distinction entre le mort et les vivants; la position, souvent centrale, au sein de la composition indique qu'il s'agit du mort comme ce jeune homme assis dans une attitude pensive sur les degrés d'une tombe, sur un lécythe attribué au P. des Roseaux et daté vers 420-410 av. J.-C.¹²⁶ (n°112). Dans ce cas le jeune homme est aussi un *eidôlon*.

L'*eidôlon* de type pictographique disparaît du répertoire aux alentours des années 420-410 : la dernière représentation connue est datée de la toute fin du V^e siècle, dans le cadre d'une scène de *prothésis* sur un lécythe qui appartient au groupe des Grands Lécythes¹²⁷. La transformation, puis la disparition progressive du répertoire de l'*eidôlon* sous sa forme impersonnelle, s'accompagne d'un changement dans le mode de représentation du défunt : celui-ci s'humanise et s'individualise tout en conservant un statut volontairement ambigu¹²⁸. On peut le constater par exemple dans les scènes de levée du corps par Hypnos et Thanatos : le défunt n'a plus l'apparence d'un cadavre, comme c'est le cas pour le cratère du groupe Pezzino cité plus haut, il semble plutôt endormi. Le corps n'est pas allongé mais à-demi assis, ce qui permet aux imagiers de jouer avec l'analogie entre sommeil et mort, à l'exemple d'un lécythe de Londres attribué au P. de Thanatos¹²⁹ (n°113). Le corps du jeune

¹²⁶ Lécythe à fd. blc, P. des Roseaux, vers 450-400 av J.-C. Athènes, Musée National CC1817.

¹²⁷ OAKLEY, 2004, p. 18, p. 212.

¹²⁸ MINTSI, 1997, p. 47-61 ; SIEBERT, 1981, p. 63-73 ; BAŽANT, 1986, p. 42-44 (et remarques de G. Siebert).

¹²⁹ Lécythe à fd. blc, P. de Thanatos, vers 450-400 av. J.-C. London, British Museum D58. *ARV*². 1228.12; *Para.* 466; *Add.* 351; *LIMC* VII, sv. Thanatos 15. Photographie : ©Trustees of the British Museum. Même posture pour le défunt sur deux lécythes attribués au Quadrante P. : Athènes, Musée National CC1655 (1928). (*ARV*². 1237.3 ; *LIMC* VII, sv. Thanatos 19). Et Athènes, Musée National N1009 (12783). (*ARV*². 1237.11, 1688; *Add.* 352; *LIMC* VII, sv. Thanatos 20).

homme est soulevé doucement par Hypnos, à la tête, et Thanatos, aux pieds : le défunt a la tête légèrement rejetée en arrière et repose contre une de ses épaules, les bras sont le long du corps dans une posture relâchée qui ne laisse en rien supposer qu'il s'agit d'un cadavre, seuls les jumeaux infernaux associés à la stèle funéraire, en arrière-plan, permettent de confirmer le statut du personnage transporté.

Les changements observés dans les représentations de l'*eidôlon*, notamment la perte de son caractère individuel, ne peuvent pas simplement s'expliquer par des contraintes purement figuratives. Évidemment, la perte de substantialité de l'*eidôlon* dans l'imagerie funéraire des trois derniers quarts du V^e siècle, permet à chaque image de s'adapter à l'usage qu'on veut lui attribuer : il ne s'agit plus de l'âme bien identifiée de Patrocle ou quelque autre héros mythologique, mais de l'âme d'un homme, d'une femme, époux ou épouse, fils d'*untel* ou soldat mort au combat, que les vivants souhaitent honorer¹³⁰.

Par ailleurs, l'abandon progressif de la représentation de l'*eidolon* peut-il s'expliquer par une nouvelle façon de concevoir l'âme et son devenir ? Il est évident qu'à cette époque la conception homérique de l'âme s'est modifiée. De même, on ne peut pas affirmer que les peintres de vases aient été familiers avec les idées développées par les premiers philosophes. Ce que l'on sait c'est qu'à la même époque les philosophes présocratiques ont développé un intérêt particulier pour l'âme, sa nature et son devenir. Dès la poésie lyrique archaïque, notamment chez Tyrtée mais aussi Pindare, l'âme n'apparaît plus uniquement au moment de la mort, garantissant la continuité de l'existence dans l'Hadès, mais peu à peu elle est associée au vivant. Elle peut par exemple quitter le corps durant le sommeil¹³¹. L'âme -la *psychè*- englobe alors en partie les fonctions psychologiques du *thymos* homérique c'est-à-dire le siège des émotions. De même, peut-être sous l'influence des pythagoriciens, d'Héraclite et des philosophes milésiens l'âme se lie au vivant : elle est invisible, immortelle et réside dans le corps¹³². Âme et corps sont liés, et la vie est conçue comme une préparation à la mort. De ce fait, dans de telles circonstances, quel besoin de représenter l'âme du défunt de manière distincte, autrement que sous l'apparence corporelle de l'individu ?

¹³⁰ OAKLEY, 2004, p. 215-218

¹³¹ Pi. fr. 116B Snell.

¹³² Cf. *Supra.*, p. 11.

Alors que les images anciennes insistent sur la séparation physique entre le corps et l'âme en montrant les morts raides, inertes, tordus et lourds tandis que l'*eidôlon* est en mouvement, rapide et légère, les images plus récentes mettent en place d'autres moyens représentatifs qui permettent de faire savoir que le défunt a rejoint l'Au-delà et qu'il y poursuit son existence : sous son apparence corporelle, assis auprès ou sur la tombe, il est lui-même un *eidôlon*, au sens strict du terme autrement dit une image, un souvenir semblable au vivant, honoré par ses proches. C'est ce que nous montre le lécythe du P. des Roseaux (n°112) : le regard pensif du jeune homme nous indique qu'il ne fait plus partie de ce monde, qu'il mène une autre existence dans l'Hadès, Mais rien sur les images jusqu'ici citées ne permet de dire si cela s'accompagnait d'espérances eschatologiques particulières. Une seule chose apparaît : comme le souligne Gérard Siebert, le « choix des Grecs de représenter le mort par l'image du corps vivant semble signifier que la mort ne constitue pas pour les Grecs un arrêt, une brisure, elle est devenir, éternel retour, un « accident » de la Vie »¹³³.

2.2. « Âme-oiseau » ? Sirènes et kères.

L'idée d'une âme mobile et légère qui s'apparente à un souffle semble trouver son origine dans des croyances très anciennes qui remonteraient à l'âge du Bronze et auraient été partagées par les peuples du bassin méditerranéen¹³⁴ et qui s'approcheraient du concept de « l'âme-oiseau »¹³⁵. Pour la Grèce cette idée est difficile à démontrer, bien qu'elle semble avoir survécu dans des figures de démons ailés tels que les sirènes, les kères ou les harpies, ou encore dans des récits à consonances

¹³³ SIEBERT, 1981, p. 73

¹³⁴ Nous savons que très tôt, les Grecs entrèrent en contact avec les populations orientales : comme par exemple l'édifice monumental de Toumba sur le site de Lefkandi (île d'Eubée) daté vers le milieu du X^e siècle av. J.-C. qui a révélé du matériel funéraire (armes, bijoux et poteries) provenant d'Asie Mineure et d'Égypte (POPHMA, CALLIGAS, SACKETT, 1993; LEMOS, 2003, p. 187-195). Sur les croyances à propos de la nature aérienne de l'âme : CUMONT, 1942, p. 104-109. Interactions entre la Grèce et les peuples du Moyen-Orient : BURKERT, 1992 (b); 2011, p. 43-44 avec une bibliographie abondante p. 44, n. 127.

¹³⁵ VERMEULE, 1979, p. 17-18; LIMC VII, sv. Psychè p. 583-585; BREMMER, 1983, p. 33-38, p. 76-83 : il semblerait que la seule forme animale, retenue et attestée, pour désigner l'âme des morts fut, en Grèce ancienne, le serpent (voir aussi : BURKERT, 2011, p. 268)

« chamaniques » comme celui d'Aristéas de Proconnèse¹³⁶. En revanche, l'idée est bien attestée en Égypte, sous le nom du *ba* (« âme », « ombre ») dont la caractéristique la plus importante est sa liberté de mouvement qui ne doit en aucun cas être entravée¹³⁷. Cette liberté de mouvement s'apparente au concept de « l'âme-libre » et se traduit dans l'iconographie égyptienne par un faucon à tête humaine qui plane au-dessus du défunt¹³⁸ : l'âme-*ba* doit pouvoir circuler entre les différents espaces cosmiques, depuis les hauteurs célestes jusque dans le monde souterrain où elle s'unit au corps embaumé. L'idée de l' « âme-libre » qui s'applique à l'âme-*ba* égyptienne, rejoint une des conceptions grecques de l'âme, la *psychè* : celle-ci entretient un rapport étroit avec le corps mais peut toujours s'en détacher que ce soit temporairement (syncope) ou au moment de la mort¹³⁹; cependant l'âme-*ba* retourne au corps embaumé et le fait vivre (puisque le corps est le gage de survie de l'âme) alors qu'en Grèce, la mort rompt tous les amarres. Dans les deux cas, la caractéristique principale de l' « âme-libre » est la mobilité et la vitesse. Partant de là, il n'est pas étonnant que la figure retenue pour illustrer la liberté de mouvement de la *psychè* fut l'oiseau ou du moins l'idée de vol¹⁴⁰, qui s'exprime dans l'iconographie grecque par l'attribution d'ailes à des objets ou des êtres¹⁴¹.

¹³⁶ Sur le concept d'âme-oiseau : DIMITROKALLIS, 1992, p. 148 sq. (Repris dans IRIARTE, 1993, p. 147-149). Orphisme et âme-oiseau : TURCAN, 1959, p. 33-40.

¹³⁷ VERMEULE, 1979, p. 73-82 ; ASSMAN, 2003, p. 145-157.

¹³⁸ Par exemple : Vignette du Livre des Morts, chap. 89, Louvre N3074 (vers 1420 av. J.-C). ASSMAN, 2003, p. 155-157, figs. 6-8.

¹³⁹ BREMMER, 1983, p. 14-52. La *psychè* est ce qui se rapproche le plus du concept de « l'âme-libre », elle est liée au corps mais n'est active que lorsque le corps est privé de ses fonctions motrices et sensorielles. Dans la pensée archaïque, la *psychè* se distingue donc très nettement du *thumos*, siège des émotions, actif durant les périodes de conscience du corps, du *menos* et du *noos* (autres moyens de désigner l'activité intellectuelle et émotive).

¹⁴⁰ Il s'agit d'une idée commune et partagée par un certain nombre de peuples, comme par exemple les indiens d'Amérique du Nord (surtout sur la côte ouest) : chez les Huichol, les Luiseno, les Kootenay ou encore les Kwakiutl l' « âme-libre » est associée à un oiseau, souvent de petite taille comme la colombe, la mésange, le geai ou la chouette. De même, d'autres peuples comme les Tsimshian, les Shoshone Couteau Blanc, les indiens Bella Coola conçoivent l' « âme libre » comme une entité capable de voler (sous la forme d'un oiseau, d'un papillon ou d'un insecte). Voir : HULTKRANTZ, 1997, p. 94-118, spec. p. 105-106 (âme-libre et âme-oiseau). Ces comparatifs n'ont pas d'autre valeur que de montrer l'impressionnante expansion du thème de l'âme-oiseau.

¹⁴¹ En exemples les « belles sandales » d'Hermès (καλά πέδιλα) qui lui permettent de circuler entre les divers espaces cosmiques et lui confèrent sa mobilité et sa vitesse. Le motif semble trouver son origine dans les récits sumériens (CURSARU, 2012, p. 20-61). De même les personnages ailés ont tous la capacité de se déplacer rapidement et de franchir divers espaces (ce sont les divinités du vent comme Zéphyre, Borée ; les divinités cosmiques comme l'Aurore (Eos) ou encore les divinités liées au royaume

Il se trouve que, très tôt en Grèce, les oiseaux furent associés au contexte funéraire, notamment en tant que psychopompe comme le montrent un certain nombre de vases d'époque géométrique et proto-attique (vers 900-600 av. J.-C.) sur lesquels des frises d'oiseaux, en particulier aquatiques, liés à des scènes ou des objets aux fonctions funéraires se trouvent figurés¹⁴². Sur un cratère d'Athènes daté de la période géométrique tardive (vers 750-700 av. J.-C.)¹⁴³ est représentée une scène d'*ekphora* : sous les chevaux, et sous le lit mortuaire, des oiseaux aquatiques de type « oie » ou « canard » (long cou, pattes plamées). Ceux-ci semblent accompagner la procession funéraire et ne sont pas des ornements : ils se distinguent nettement des motifs de chevrons et de svastikas utilisés pour remplir les espaces vides entre les figures (n°114). De même, sur un cratère de New-York issu du même atelier (P. d'Hirschfeld) des oiseaux palmipèdes sont figurés sous le lit mortuaire, de part et d'autre des pieds¹⁴⁴. Il semble bien que le rôle attribué ici aux oiseaux aquatiques, très populaires dans l'imagerie géométrique, soit celui de psychopompe : l'oiseau, figuré en-dessous ou à côté du lit mortuaire ou du char, souligne le passage du mort et de son âme vers l'Au-delà. Sa fonction funéraire est d'ailleurs attestée dans des scènes plus récentes où les oiseaux, encore des palmipèdes, sont représentés en vol au-dessus du défunt comme sur une plaque funéraire attique de Boston¹⁴⁵, datée de la fin du VII^e siècle av. J.-C. (n°115), ou encore sous le lit mortuaire, comme sur un lécythe à fond blanc de Lyon (vers 410 av. J.-C.), un eidolon est par ailleurs figuré au-dessus du défunt (n°116)¹⁴⁶. L'oiseau aquatique apparaît alors comme un guide tout à fait adapté pour les voyages visant à franchir les frontières cosmiques et spatiales : sa nature hybride (à la fois liée au monde aquatique et à celui des airs) le rend plus apte à

des morts telles que les sirènes, les harpies, les sphinges et les érinées, Hypnos et Thanatos). VERMEULE, 1979, p. 63-65, 75-76.

¹⁴² Le rôle symbolique des oiseaux dans l'imaginaire grec (littérature, iconographie, etc) mériterait une étude plus systématique : il s'agit d'un travail entamé avec le Dr. G. Cursaru (Université Laval) qui a donné lieu à une première communication en mai 2011 « Connotations funéraires de l'oiseau à partir de deux représentations possibles de la chute d'Icare » (Congrès annuel de la Société Canadienne des Études Classiques, Halifax, Dalhousie University). Voir aussi : BEAULIEU (à venir).

¹⁴³ Cratère attique, géométrique Tardif (LGIb), P. d'Hirschfeld. Athènes, Musée arch. Nat. 990.

¹⁴⁴ Cratère attique à f.n., vers 750-700 av. J.-C. (LGIb) peut-être atelier du P. d'Hirschfeld. New-York, Metropolitan Museum of Art 14.130.14.

¹⁴⁵ Plaque funéraire, vers 650-600 av. J.-C. Boston, Museum of Fine Arts 27.146. Également fragment de plaque funéraire, vers 625-575 av. J.-C. Tubingen, Eberhard-Karls-Univ. Arch. Inst. H 101153, D1 : un oiseau en vol au-dessus du corps du défunt.

¹⁴⁶ Lécythe à fd. blc, P. du Triglyphe, vers 410 av. J.-C. Lyon, Musée des Beaux-Arts E 288-3.

traverser les barrières qui séparent le monde des vivants, celui des morts et le monde divin, puisqu'il maîtrise à la fois l'air, la terre, l'eau et les espaces sub-aquatiques¹⁴⁷. Dans ce cas, l'oiseau n'est pas une représentation de l'âme du défunt : il est plutôt un moyen de signifier le voyage vers l'Au-delà et le statut liminal du mort avant son intégration dans l'Hadès.

Sur la plaque de Boston, une sirène est figurée sous le lit mortuaire : Emily Vermeule y reconnaît une représentation de l'« âme-oiseau » du défunt, semblable à l'âme-*ba* égyptienne¹⁴⁸. L'interprétation de cette figure reste difficile car la sirène ne semble pas avoir été un motif retenu par les artistes grecs pour représenter l'âme du mort¹⁴⁹. Celle-ci semble plutôt être un rappel du pouvoir à la fois fascinant et terrifiant qu'exerce la mort, ainsi que le passage dans l'Au-delà qui préserve le *kleos* du héros décédé, dans ce cas, les sirènes funéraires agissent comme des médiatrices entre le monde des morts et le monde des vivants, elles sont des guides qui remplissent les mêmes fonctions que l'oiseau aquatique placé sous le lit mortuaire. Sur la plaque de Boston, la sirène serait aussi un moyen d'évoquer le « moi social » (renommée, savoir, intelligence) de la personne décédée, qui perdure grâce au souvenir, notamment dans les lamentations funéraires comme le *threnos*¹⁵⁰.

¹⁴⁷ L'oiseau aquatique (le cygne, la mouette, le goéland, l'oie ou le canard, etc) est un animal de l'entre-deux qui se déplace autant dans l'élément liquide que dans l'élément aérien. Pour cela il est un animal psychopompe par excellence (comme le dauphin) qui établit le lien entre les diverses sphères spatiales et cosmiques et fait office de guide pour les héros et les divinités (lorsque les divinités elles-mêmes ne prennent pas la forme d'un oiseau marin). Voir : BEAULIEU, 2008, p. 63-70 ; CURSARU, 2009, p. 350-353.

¹⁴⁸ VERMEULE, 1979, fig.13, p. 18-19.

¹⁴⁹ Sur cette identification, depuis réfutée : WEICKER, 1902, p. 93-130. À partir du IV^e siècle av. J.-C., les sirènes commencent à apparaître sur les reliefs funéraires et comme marqueurs de tombes. Leur rôle est plutôt celui de transmettre un message d'espoir dans l'Au-delà, du souvenir qui survit après la mort (HOFSTETTER, 1991, p. 151-186; TSIAFAKIS, 2003, p. 78; ASTON, 2011, p. 68-70). Sur la symbolique funéraire des sirènes dans le monde romain : CUMONT, 1942, p. 325-334 ; COURCELLE, 1944, p. 73-93; HOFSTETTER, E., *LIMC* supp. 1, sv. Seirenes, p. 1093-1104 (en particulier : Seirenes 119 et p. 1103-1104); BETTINI, SPINA, 2010, p. 130-134.

¹⁵⁰ E. *Hél.* 167-178; BETTINI, SPINA, 2010, p. 54-55; JOHNSTON, 1999, p. 100-101 ; NAGY, 1981, p. 171-172 (part. n. 2-4). Voir également pour la sirène associée à des scènes funéraires : loutrophore à f.n., vers 525-475 av. J.-C. Scène de *prothésis* avec en-dessous une frise d'animaux dont des sirènes (sous le lit mortuaire). Oxford, Ashmolean Museum 1928.574. Phormiskos à f.n. *Prothésis* et frise d'animaux : deux sirènes affrontées de part et d'autre d'un motif de lotus et palmettes entrelacées, sous le lit mortuaire. Bologne, Mus. Civico PU190 (1438).

L'idée se vérifie sur un stamnos attribué au P. de la Sirène¹⁵¹, Ulysse est attaché au mat de son navire, il est entouré de sirènes, dont l'une plonge la tête la première (n°117 et 118) : d'après une interprétation courante, il s'agirait de l'illustration du suicide de la sirène (et par extension des sirènes) après avoir échoué dans sa (leur) tentative de séduction¹⁵². L'évocation de ce suicide n'existe dans les textes qu'à partir de l'époque hellénistique, en particulier chez Lycophron¹⁵³. Homère ne dit rien du destin des sirènes après le passage du navire d'Ulysse. Il fut alors admis que l'auditoire connaissait bien l'histoire et que nul besoin n'était de mentionner ce détail¹⁵⁴. Un autre détail du vase semble être en faveur de l'idée du plongeon volontaire dans la mer : à l'image sont présentes trois sirènes alors qu'Homère n'en mentionne que deux et que les auteurs tardifs, qui relatent la mort des sirènes, semblent plutôt s'accorder sur la triade. Les peintres de vases étant dépourvu d'imagination, il faut bien que cette idée se trouve quelque part, dans un texte! L'introduction d'une troisième sirène ne pourrait-elle pas relever d'une volonté figurative, expressive ? Si l'on accepte l'interprétation courante du geste de la sirène « tête en bas » comme l'expression de la mort auto-infligée, le stamnos du P. de la Sirène, serait alors le plus ancien témoignage concernant la destinée des sirènes après

¹⁵¹ *Od.* XII, 47-49 ; 184-200. (Certains ont voulu faire une distinction nette entre les sirènes odysseennes et les sirènes funéraires- cf. ROSSI, 1970, p. 463-481 - : je ne crois pas que cette distinction soit si évidente, le rôle rempli par les sirènes dans l'épisode d'Ulysse et les sirènes figurées sur les stèles funéraires renvoient à la même idée du souvenir et de la lamentation funéraire, du lien entre le monde des vivants et celui des défunts, la seule différence est que dans le cas d'Ulysse, elles sont intégrées à un épisode narratif). Stamnos à f.r., P. de la Sirène, vers 500-450 av. J.-C. London, British Museum. E 440. *ARV*. 117.1 ; *ARV*². 289.1 ; *Para.* 355 ; *Add.* 104 ; *Add*². 210 ; *LIMC* V, sv. Himeros 1 = Odysseus 155. Photographies: ©Trustees of the British Museum.

¹⁵² TOUCHEFEU-MEYNIER, 1968, p. 177-178 ; *LIMC* VI, sv. Odysseus, p. 962-964 ; TSIAFAKRIS, 2003, p. 77 ; ROSSI, 1970, p. 468 ; BETTINI, SPINA, 2010, p. 99-106, soulignent le caractère prédéterminé de la mort des sirènes qui va au-delà de l'idée de suicide. Une mort tissée, inscrite dans leur destinée (en particulier depuis Lycophron). Mais Lycophron se signale par ses connaissances épiques redoutables...

¹⁵³ *Lyc. Al.* 712, 717-736 ; *Serv. Ad Aen.* IV, 864. *Hyg. Fab.* 141. Une autre mention du suicide des sirènes après leur échec de séduction se trouve dans les *Argonautiques orphiques*, 1288-1290, dont la date retenue pour leur composition est le V^e siècle ap. J.-C. (VIAN, 1987). Les sirènes après s'être jetées dans la mer se métamorphosent en pierre. La même idée est contenue dans le récit de la Sphinx qui se jette du haut de son rocher (ou des remparts de Thèbes) après qu'Edipe ait résolu son énigme. (*Apollod.* III. 5.8 ; *Hyg. Fab.* 67)

¹⁵⁴ TOUCHEFEU-MEYNIER, 1968, *Op.cit.* Il se peut aussi qu'Homère ne connaisse pas cette version du mythe d'où son silence. Le problème est, comme le souligne K. Dowden, de savoir ce qu'Homère choisit ou pas de dire... (1989, p. 12)

le passage du navire d'Ulysse¹⁵⁵. Il s'agirait (peut-être) d'une allusion à mythe très local, propre à la Grande Grèce, en particulier l'Italie du Sud (Naples, Paestum-Posédonia, île de Leucosie...). Le récit de Lycophron relate avec précision cet épisode. Selon Emma Aston, l'auteur semble faire référence à un mythe étiologique relié à l'établissement de cultes funéraires des sirènes dans le sud de l'Italie et en Sicile¹⁵⁶, cultes funéraires, très locaux et attestés seulement dans les sources tardives¹⁵⁷...

Par ailleurs, si l'on considère l'image uniquement d'un point de vue formel (sans les textes de Lycophron et des auteurs tardifs aurions-nous pensé au suicide ?), la posture de la sirène, penchée la tête en bas apparaît curieuse. Suicide ou pas, l'image fait référence au plongeur, qui dans l'imaginaire antique est une métaphore de la mort¹⁵⁸. La sirène « suicidaire » est appuyée au rocher sur lequel elle était perchée : elle semble se pencher, dangereusement, auprès d'Ulysse et de son équipage, peut-être pour mieux faire entendre sa voix. De même, cette sirène a les

¹⁵⁵ Un fragment plus ancien (vers 600 av. J.-C.) conservé au British Museum (B103/19) semble illustrer l'épisode des sirènes : seul un morceau d'aile apparaît à gauche de l'image et qui, d'après son orientation, montrerait une sirène se dirigeant vers le bas, plonge-t-elle ? (cf. TOUCHEFEU-MEYNIER, 1968, p. 145, fig. 244). Aucune des autres figurations que nous possédons de l'épisode ne fait allusion au suicide des sirènes.

¹⁵⁶ «Et il tuera les trois demoiselles du fils de Thétys, / Qui ont reçu l'emprunte des chants de leur mélodieuse mère, / Par des plongeurs suicidaires depuis le haut de leur observatoire (αὐτοχτόνοιο ῥιφαῖσιν ἐξ ἄλκρας σκοπιῆς) / Précipitées à coups d'ailes dans le flot tyrrhénien, / où les entraînera le fil amer de lin. / L'une rejetée sur le rivage, par la tour de Phaléros / Et le Glanis, qui mouille la terre de ses eaux courantes, sera recueillie. / Là construiront les gens du pays un monument pour la jeune fille, / Et par des libations et des sacrifices de boeufs Parthénopè / Chaque année ils honoreront, déesse-oiseau. / Rejetée sur le rivage en saillie d'Énipeus, Leucôsia occupera longtemps / Le rocher qui porte son nom, où l'Is tumultueux / Et le Laris voisin vomissent leurs eaux. / Ligeia sera débraquée à Térina, / Recrachant le flot, et des navigateurs, l'enseveliront sur le rivage du bord de mer, / Près des tourbillons de l'Ôcinaros. » (trad. G. Lambin, 2005). G. Lambin souligne le caractère très local (Grande-Grèce) des mythes mentionnés, notamment pour les sirènes (voir p. 118-121, n. 300-306), et propose de distinguer l'auteur de l'*Alexandra* d'un autre Lycophron, plus célèbre, Lycophron de Chalcis (qui travailla à la Bibliothèque du Musée d'Alexandrie). L'auteur du poème serait Lycophron de Rhégion, ce qui date la composition du texte vers le milieu du III^e siècle av. J.-C. (LAMBIN, 2005, p. 9-41); Pour C. Chauvin et Ch. Cusset (*Alexandra*, 2008, p. 11-16) l'auteur est bien Lycophron de Charis, érudit de l'époque alexandrine. Tous deux soulignent la difficulté de l'hypothèse de G. Lambin qui « invente » un auteur jusque là méconnu de la tradition. Même insistance sur le caractère très local des cultes aux sirènes (p. 134-135). ASTON, 2011, p. 68-70. Sur les diverses versions concernant la mort des sirènes et leur localisation (avec bibliographie complète) : BETTINI, SPINA, 2010, p. 95-106 et p. 120-134.

¹⁵⁷ Ps-Aristote. *Mir.* 103; Str. 1.2.12.

¹⁵⁸ *supra*, p. 9-18.

yeux fermés, interprétés généralement comme le signe de sa mort prochaine et de sa résignation.

Pourtant, les yeux fermés ne sont pas toujours un signe de mort dans l'imagerie grecque, ils peuvent aussi très bien figurer l'envoûtement musical ou le sommeil¹⁵⁹. Ici, je propose de relier les yeux fermés à l'idée de fascination, celle qu'exercent le chant et la musique : le pouvoir de la sirène réside uniquement dans sa voix et non dans son regard, lui fermer les yeux permet d'insister sur l'oralité de l'enchantement opéré sur Ulysse. La « chute » de la sirène serait alors à comprendre comme une allusion au caractère à la fois envoûtant et funèbre de son chant¹⁶⁰. Particularité que l'on peut, comme le souligne A. Iriarte, relier à l'étymologie du mot Σειρήν, qui selon R.B. Onians se rapporte à σείρά « corde, chaîne » et qui fait des sirènes des « lieuses » ou des « enchaînées »¹⁶¹. Terme qui renvoie aux pratiques magiques consistant à lier la personne visée par le sort (et qu'Ulysse déjoue grâce à d'autres liens), souvent accompagnées d'incantations chantées ou récitées, de sons comme des murmures ou des sifflements¹⁶².

¹⁵⁹ Pour l'envoûtement musical : cf. Chap II, p. 65-66. Un rapprochement qui peut sembler anachronique, mais assez révélateur : l'interprétation de John William Waterhouse de l'épisode d'Ulysse et des sirènes (1891- Art Gallery of Victoria, Melbourne, Australie), qui s'est inspiré du stamnos du P. de la Sirène qu'il a vu au British Museum ; ainsi que celle de Bernard Buffet (1993-collection particulière). Dans les deux cas, les sirènes sont figurées en vol au-dessus du bateau, s'approchant d'Ulysse afin de signifier le pouvoir fascinant, presque agressif, du chant des sirènes. Peut-être est-ce, par cette figure de la sirène penchée la tête en bas, l'idée que le P. de la Sirène a voulu exprimer ? (plutôt qu'une mauvaise interprétation de J.W. Waterhouse lorsqu'il a vu le vase ?)...La question reste ouverte.

¹⁶⁰ *Od.* XII, 184-191. Voir l'analyse de PUCCI, 1979, p. 126-129 : le chant des sirènes est rapproché d'une lamentation funéraire et volontairement tourné vers le passé héroïque d'Ulysse, en particulier par son intonation iliadique.

¹⁶¹ IRIARTE, 1993, p. 151; ONIANS, 1999, p. 435-36. P. Chantraine ne retient pas cette étymologie (*DELG*, p. 993-994), il préfère celle qui rapproche Σειρήν de Σείρος qui évoque la chaleur du soleil à midi. Les sirènes seraient donc des démons de midi qui endorment et provoquent des hallucinations comme la chaleur écrasante (cf. LATTE, 1951, p. 67-74). Ces deux propositions ne s'excluent pas : toutes deux se rapportent au pouvoir envoûtant et dangereux des sirènes. Sur l'étymologie des sirènes voir aussi : BETTINI, SPINA, 2010, p. 109-111.

¹⁶² Magie de mort, d'amour et protectrice. JOHNSTON, 1995, p. 182-191 ; ONIANS, 1999, p. 439-441; ELIADE, 1948, p. 5-26; CARASTRO, 2006, p. 65-159 (θέλγειν). Malédiction (*katadesmoi*) : GAGER, 1992; JOHNSTON, 1999, p. 71-76; Magie amoureuse : PIRONTI, 2007, p. 42-46 (le ruban d'Aphrodite) ; PIRENNE-DELFRUGE, 1993, p. 277-289; FARAONE, 1990, p. 219-243; Voile d'Ino-Leucothéa (*Od.* V, 339-350) : CURSARU, 2009, p. 641-644 (voile qui est noué en-dessous de la poitrine, qui protège Ulysse et le délie des enchantements de Calypso), etc.

Cette lecture se superpose au thème du désir (non seulement érotique), partie prenante dans l'imagerie (littéraire et poétique notamment) reliée au plongeon¹⁶³. Une des sirènes porte d'ailleurs le nom d'HIMEPOIA (« voix du désir »). Sur l'autre face : trois *erotes* volent au-dessus de la mer dont l'un est nommé HIMEPOS (« désir ») : ceux-ci pourraient être une allusion au chant des sirènes qui suscite chez Ulysse un désir érotique mais aussi de connaissance puis d'oubli¹⁶⁴. D'ailleurs, Ulysse entravé au mat de son navire, ne regarde pas les sirènes qui tentent de l'ensorceler : son regard s'échappe en-dehors du cadre, signe de la possession exercée par la musique et que l'on peut rapprocher de l'attitude des banquetteurs envoutés par l'aulos et la lyre, le visage levé au ciel, le regard dans le vide¹⁶⁵. L'image lie trois thèmes majeurs bien connus et déjà abordés à propos du plongeon et très présents dans la poésie lyrique, en particulier chez Anacréon¹⁶⁶ : la mer (et même le plongeon), l'amour et la mort. Il s'agit de rendre compte de l'emprise qu'exercent les sirènes : fascination érotique et funeste de leurs chants révélateurs¹⁶⁷. Un lécythe à figures rouges de Winterhur¹⁶⁸, illustre par exemple ce lien entre l'érotisme et la mort : une sirène est figurée debout sur un rocher, une fleur de lotus se déploie à côté d'elle (n°119). Cette association de la fleur et de la sirène se réfère à la fois à la sphère d'Aphrodite et au monde chthonien et met l'accent sur les fonctions fascinantes de la sirène qui relèvent autant du désir érotique que du désir de connaître sa propre postérité (image d'ailleurs tout à fait adaptée aux divers usages que peut avoir le lécythe). Ces attributions de la sirène dans l'iconographie sont à mettre en rapport avec le rôle symbolique que peut remplir l'oiseau dans les figurations à connotations

¹⁶³ Voir : PELLEGRINI, 2009, p. 97, qui met en rapport la figure d'Ulysse et les trois *erotes* : manière de signifier la séduction amoureuse qui passe par l'intelligence (allusion à la *mêtis* d'Ulysse) celle de la parole et du chant. Pour l'auteur, l'image renvoie au banquet et aux fonctions pédagogiques de l'image dans l'éducation des éphèbes.

¹⁶⁴ IRIARTE, 1993, p. 156-159.

¹⁶⁵ Voir chap. II, p. 58-66.

¹⁶⁶ Anacr. fr. 94 Gentili. Cf. ChapII, p. 47-50.

¹⁶⁷ Idée perpétuée par la poésie lyrique et élégiaque (par exemple Tyrtée, IX, 32) et que l'on retrouve dans les épigrammes funéraires (voir : VERMEULE, 1979, p. 120 ; 201-205 ; SOURVINOU-INWOOD, 1995, p. 147-216).

¹⁶⁸ Lécythe à f.r., vers 500-450 av. J.-C. Winterhur, Arch. Sammlung 419; Également askos à f.r., P. de Boot, vers 500-450 av. J.-C. : deux sirènes. Vibo Valentia, Mus. Arch. Vito Capialdi C91. L'askos est souvent décoré de scènes qui symbolisent la séduction amoureuse sous la forme d'une poursuite entre un animal sauvage (lièvre, cygne, panthère) et un Éros ou un autre animal (de type félin). Ces vases font partie du trousseau funéraire, notamment en Étrurie.

eschatologiques : tous deux, en tant que créatures ailées, entretiennent un lien privilégié avec le monde divin, en particulier le monde des morts, que ce soit par leurs déplacements intempestifs ou leurs chants qui se calquent sur les lamentations funéraires.

Dans d'autres représentations, l'oiseau, en particulier le rapace, apparaît comme un signe funeste qui annonce la mort dans son sens le plus trivial : le cadavre en décomposition dévoré par les animaux. Un exemple est fourni par une plaque en bronze de Samos, datée vers 600 av. J.-C.¹⁶⁹. Il s'agit de l'affrontement entre Héraclès et Géryon : au sol, le bouvier Eurytion blessé d'une flèche à la tête (**n°120**). Deux oiseaux de proie s'approchent depuis la droite : l'un est en vol, l'autre posé sur un arbre. Ici, les oiseaux apparaissent comme un signe de la mort prochaine du personnage allongé au sol et de la destruction de son corps. Il s'agit d'un fait bien attesté dans les poèmes homériques : le corps de l'ennemi, en signe de mépris, est mutilé puis laissé aux chiens et aux vautours¹⁷⁰. Quant au corps des héros comme Sarpédon ou Patrocle, il ne peut subir ce genre de dégradation¹⁷¹. Les combattants luttent donc pour récupérer le corps de leur camarade mort afin de lui offrir une sépulture et le soustraire aux ravages des nécrophages et à l'humiliation¹⁷². Sur une amphore attribuée au P. de Munich 1410¹⁷³, deux guerriers luttent au-dessus du corps d'un troisième allongé au sol (**n°121**). Un oiseau plane au-dessus du cadavre, entre les deux combattants et se dirige vers la droite, apparemment en direction du vainqueur, puisque la tête du défunt est placée sous les jambes du guerrier de droite, signe de la prise de possession du corps et de l'armure¹⁷⁴. Dans ce cas, l'oiseau apparaît comme

¹⁶⁹ Plaque de bronze (élément de parure pour les chevaux). VII^e siècle av. J.-C. Samos, Musée archéologique. Héraclès et Géryon. (TSAKOS, VIGLAKI-SOFANIOU, 2012, p. 154-163).

¹⁷⁰ *Il.* IV, 237 ; XI, 159, 393 ; XVI, 836 ; XXII, 42, 66, etc. VERMEULE, 1979, p. 103-110 ; VERNANT, 1982, p. 47-76.

¹⁷¹ *Il.* XVI, 666-683 ; XVIII, 179-180 ; XIX, 23-33.

¹⁷² Par exemple : Glaucos et les Troyens pour le cadavre de Sarpedon, *Il.* XVI, 492-547 ; idem pour Patrocle au chant XVII.

¹⁷³ Amphore à f.n., P. de Munich 1410. Munich, Antikensammlungen 1410 (J328). *ABV.* 311.1 ; *Para.* 133 ; *Add².* 84. Voir aussi : lécythe à f.n., vers 525-475 av. J.-C. Un oiseau est figuré pointant vers le guerrier vaincu, qui s'écroule sur le sol. Tarente, Mus.Arch. Naz. VINC9 (143477). Amphore B à f.n., vers 575-525 av. J.-C., deux guerriers s'affrontent au-dessus du corps d'un troisième allongé face contre terre. Un oiseau est figuré en vol entre les deux combattants, il se dirige vers le cadavre. Kassel, Staatliche Museen Kassel, Antikensammlung T674. *Para.* 56.21BIS ; *Add².* 36. Amphore B à f.n., P. de Munich 1410. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 61.89. *Para.* 135.1BIS ; *Add².* 84.

¹⁷⁴ BURGESS, 2001, p. 78.

un présage, une menace, mais aussi comme une alternative à la sépulture et à la préparation du corps lors des rites funéraires : l'oiseau charognard, comme le souligne E. Vermeule, est une façon de prévenir la pollution de la mort, il appartient au processus de destruction du corps (comme l'enterrement et la crémation)¹⁷⁵. L'oiseau ne peut pas, dans ce cas, être compris comme une figuration possible de l'âme du mort mais plutôt comme un intermédiaire, un médiateur, entre le monde des vivants, ici-bas, et l'Au-delà¹⁷⁶.

Dans le même ordre d'idée : le volatile qui ouvre la voie aux figures divines se rendant aux confins du monde, autre manière de figurer le voyage vers l'Au-delà. Une amphore attribuée au P. de Diosphos¹⁷⁷ montre un oiseau guidant Éos dans le transport du corps de son fils Memnon (n°122). La déesse est figurée en vol rapide : ses pieds ne touchent pas la ligne de sol et ses ailes sont vues de profil, tendues vers l'arrière, Éos soutient délicatement la tête de son fils dans le creux de sa main tandis que de l'autre bras elle supporte le corps. Un oiseau les précède : ses ailes sont dans la même position que celles d'Éos, tendues vers le haut, signe d'un battement d'aile très rapide et d'une vitesse élevée. L'oiseau ici semble avoir plusieurs fonctions complémentaires : il est un guide qui ouvre la voie au cortège divin, et un signe de la vitesse élevée du déplacement aérien de la déesse. Mais il peut aussi être compris comme une allusion aux « Mémnonides », oiseaux qui venaient chaque année honorer leur roi¹⁷⁸. Sur une amphore attribuée au P. de la Pleureuse du Vatican¹⁷⁹, un oiseau est figuré, perché dans un arbre, au-dessus d'Éos qui se recueille auprès du corps de son fils (n°123). Cette identification affine la lecture de l'amphore du P. de Munich 1410 (n°121), citée plus haut : les deux combattants seraient Achille et Memnon, encouragés par leurs mères respectives Thétis et Éos, et luttant au-dessus du corps d'Antiloque. L'oiseau serait une référence à la métamorphose des Éthiopiens (ou des cendres et de la fumée du bûcher funéraire de Memnon).

¹⁷⁵ VERMEULE, *Op. cit.*, p. 108-109; BURKERT, 2011, p. 263-266.

¹⁷⁶ Dans certains cas l'oiseau peut aussi apparaître comme un présage divin. Une étude plus systématique mériterait d'être menée. (cf. POLLARD, 1977).

¹⁷⁷ Cf. **fig. 107**.

¹⁷⁸ *Ov. Met.* 13, 579-622; *Q. Smyr.* II, 642-655

¹⁷⁹ Amphore B à f.n., P. de la Pleureuse du Vatican, vers 575-425 av. J.-C. Vatican, Mus. Gregoriano Etrusco Vaticano 16589 (350). *ABV.* 140.1, 686 ; *Para.* 58; *Add².* 38.

Cette métamorphose en oiseau n'est mentionnée que dans des sources tardives¹⁸⁰ mais semble être déjà connue dès le V^e siècle av. J.-C., car d'après la description que fait Pausanias de la *Nékyia* de Polygnote à la Leschè des Cnidiens (vers 470-60 av. J.-C.)¹⁸¹, Memnon était représenté vêtu d'un manteau brodé d'oiseaux, en référence aux « Memnonides » qui chaque année venaient rendre hommage au héros¹⁸². L'origine des oiseaux diffère un peu selon Ovide ou Quintus de Smyrne : créés à partir de la cendre et de la fumée du bûcher funéraire de Memnon par Zeus, ou Éthiopiens métamorphosés par Éeos, ceux-ci revenaient annuellement se battre à mort au-dessus du tombeau de Memnon afin de l'honorer. Nous savons également que le combat d'Achille et de Memnon était bien connu à l'époque archaïque, qu'il appartenait au Cycle épique et était notamment raconté dans l'*Aethiopsis*¹⁸³. Mais le résumé transmis par Proclus ne mentionne pas les Memnonides : on ne peut conclure à un détail qu'il ne connaissait pas, ni à un détail oublié, ses résumés allant vraiment à l'essentiel¹⁸⁴. Celui-ci nous dit seulement qu'Éeos demanda à Zeus l'immortalité pour Memnon. Le récit d'Ovide se rapproche sur un point de la mention de Proclus : Éeos demande à Zeus que les honneurs soient rendus à son fils, il transforme alors la fumée et la cendre du *pyré* de Memnon en oiseaux¹⁸⁵. Ces oiseaux sont clairement reliés au culte funéraire : d'abord unis ils rendent hommage au héros puis se divisent et se battent à mort au-dessus du tombeau de Memnon, pour rappeler le sang qu'il a versé en combattant aux côtés des Troyens¹⁸⁶. Ce rôle funéraire est mentionné de façon plus précise chez Pausanias dans sa description de la *Nékyia* : les oiseaux viennent nettoyer le tombeau et l'asperger d'eau¹⁸⁷. Comme le souligne Anneliese Kossatz-Deissmann, les oiseaux représentés dans les scènes liées à la mort de Memnon, datées pour la plupart de la seconde moitié du VI^e siècle av. J.-C., (combat au-dessus du corps d'Antiloque, transport du corps de

¹⁸⁰ KOSSATZ-DEISSMANN, A-L., *LIMC* VI, sv. Memnonides, p. 461-462.

¹⁸¹ Paus. X, 31, 5-6.

¹⁸² STANSBURY-O'DONNELL, 1990, p. 213-235.

¹⁸³ *Od.*, IV, 187-188; XI, 522; Alc. fr. 68 *PMG*; Apoll. *Epit.* 5.3; Procl. *Chrest.* II; KOSSATZ-DEISSMAN, A-L., *LIMC* VI, sv. Memnon, p. 448-461; BURGESS, 2001, p. 41-42; 1997, p. 1-19.

¹⁸⁴ J. BURGESS (2001, p. 142 et p. 173) souligne d'ailleurs le manque de précision et les omissions du résumé de Proclus qui, selon lui, pourrait être trompeur quant à la teneur réelle des récits relatés dans l'*Aethiopsis* (mais aussi dans l'ensemble des poèmes du Cycle épique).

¹⁸⁵ *Ov. Mét.* XIII.576-599.

¹⁸⁶ *Ov. Mét.* XIII.600-619 ; Q. Smyr. II, 642-655 ; Plin. *HN.* X, 26.

¹⁸⁷ Paus. X, 31, 6, 215-217.

Memnon par Éos, déploration de Memnon) ne sont pas des figurations isolées, mais au contraire, sont suffisamment nombreuses pour laisser penser que cette partie du mythe était connue bien avant les mentions plus tardives¹⁸⁸. Dans ce cas, la fonction funéraire de l'oiseau se trouve renforcée : celui-ci rend hommage au mort et l'accompagne dans son voyage vers l'Au-delà. Le seul schéma retenu pour figurer l'âme du mort semble être celui de l'*eidôlon*, de taille réduite ou parfois de taille humaine¹⁸⁹, et non celui de l'oiseau.

Sur une amphore à col de Londres¹⁹⁰ un guerrier de grande taille, armé, casqué et ailé se dirige à grandes enjambées au-dessus de la mer, figurée par des vagues et des poissons (n°124). Selon une interprétation commune il s'agit de l'*eidôlon* d'Achille qui se rend vers son séjour immortel à Leukè¹⁹¹. Un oiseau (corbeau ?) est perché sur un amas rocheux à gauche de l'image : celui-ci vient confirmer l'identité de l'*eidôlon*, Achille, et serait une référence aux oiseaux, gardiens de son tombeau à

¹⁸⁸ KOSSATZ-DEISSMANN, *Op. Cit.*, insiste également sur le fait qu'aucune des autres explications proposées pour les scènes de l'amphore du Vatican et l'amphore du P. de Diosphos ne donnent une justification satisfaisante quant à la présence de l'oiseau ; BURGESS, 1997, p. 5 n.9 : souligne que Quintus, malgré son style « ampoulé » qui le fait s'éloigner des témoignages anciens à certains moments, reste quand même une bonne référence concernant le récit de Memnon et Achille, car il semble que les poèmes du Cycle épique furent une de ses sources principales. D'après F. VIAN, 1963, XXIX- XXXI (Qint. Smyr. *Suite d'Homère*, Paris, Les Belles Lettres), les sources de Quintus sont très variées : d'époque hellénistique pour la plupart, il se réfère aussi au x tragiques et aux mythographes. De même, il compile deux légendes : l'enlèvement de Memnon par Hypnos et Thanatos (qu'il substitue aux Vents) et la métamorphose des Éthiopiens, qu'il dit être une tradition très ancienne mais dont ne possède que des témoignages littéraires tardifs (p. 53-55). De même, A. JAMES (*The Trojan Epic. Posthomerica*, Baltimore-London, 2004, p. 280), insiste sur le fait que la métamorphose des guerriers Éthiopiens en oiseaux noirs “was clearly an old legend, though only found in relatively late sources”.

¹⁸⁹ Dans les scènes de psychostasie/kerostasie de Memnon et Achille, les défunts sont figurés sous l'apparence d'*eidôlon* dans les plateaux de la balance. Ex : Lécythe à fd.blc, P. de Sappho. London, British Museum. B639. *ABL.* 227.28, PL. 36.1 ; *LIMC* VI, sv. Ker 58 = Memnon 18. Coupe à f.r., signée Épiqtetos. Rome Mus. Naz. Etrusco della Villa Giulia, 57684, 57912. *ARV.* 46.21 ; *ARV*². 1584.4 ; 72.24, 1623 ; *Add.* 82 ; *Add*². 167 ; *LIMC* I, sv. Achilleus 804 = Ker 60.

¹⁹⁰ Amphore à col à f.n., vers 525-475 av. J.-C. London, British Museum B 240. *LIMC* I, sv. Achilleus 901. Photographie: ©Trustees of the British Museum.

¹⁹¹ Eur. *Andr.* 1259-1262 ; *IT* 432-438 ; Arr. *Peripl M.Eux.* 21 ; Paus. 3.19.12-13 ; KOSSATZ-DIESSMAN, A-L., *LIMC* I, sv. Achilleus 901, p. 195 ; le transport du corps d'Achille vers Leukè ou l'« île Blanche » est aussi raconté dans l'*Aethiopsis* (Proc. *Chrest.* II). Pour l'île des Bienheureux : Pind. *O.* 2.68-83 ; île sur la Mer Noire : Pind. *N.* 4.49-51. Il semble que toutes identiques ou de même nature : soit un endroit au-delà des extrémités connues du monde, en direction du soleil couchant. Leukè est une « variation individualisée » de ces lieux (NAGY, 1981, p. 167 ; ROHDE, 1972 (c. 1920), p. 55-87).

Leukè, qui de leurs ailes en nettoient l'enceinte¹⁹². Le bateau semble se rapporter au culte d'Achille très populaire parmi les marins et les habitants du nord de la Mer Noire¹⁹³. Si l'on suit l'interprétation donnée par Judith Barringer, l'image condense trois moments et trois lieux : le tombeau d'Achille à l'embouchure de l'Hellespont, l'*eidôlon* d'Achille qui rejoint son séjour immortel à l'île de Leukè en volant au-dessus de la mer, puis l'oiseau gardien, indication du culte qui était rendu au héros dans cette région¹⁹⁴. L'oiseau est donc attesté dans sa fonction funéraire de gardien et de messenger/présage divin, puisque, selon une autre interprétation proposée pour ce vase, l'oiseau, un corbeau, serait une allusion au rôle que joua Apollon dans la mort d'Achille¹⁹⁵.

Plus sûrement, cette idée d'une « âme-oiseau » semble transparaître dans les récits « chamaniques » qui relatent le voyage en esprit d'Arsitéas dont l'âme se transforma en corbeau¹⁹⁶ et dont il n'existe aucune figuration. En revanche, un cratère à figures rouges de Londres¹⁹⁷ qui illustre la mort de Procris avec au-dessus du personnage mourant un oiseau à tête humaine, attire l'attention (n°125) : est-ce une

¹⁹² Philos. Her. 54.9 ; Arr. *Peripl.M. Eux.* 21 ; Il faut souligner ici la parenté avec Memnon, en particulier le rôle rempli par les oiseaux après la mort de celui-ci. Selon la thèse défendue par G. Hedreen (1991, p. 324-330) : Achille et Memnon sont des « miroirs » l'un de l'autre : l'un trouve son séjour immortel à l'extrême nord du monde connu (Achille, Nord de la Mer Noire) et l'autre à l'extrême sud, en Éthiopie. Pour G. Nagy (1981, p. 205-208), les similitudes entre Memnon et Achille (mort et transfert vers un séjour immortel aux confins du monde) résident plutôt dans le fait que les récits de leurs exploits et de leur mort, plus spécialement, sont des thèmes traditionnels de la poésie épique qui coïncident avec l'essence du héros dans le culte, thèmes qui se modèlent également sur un schéma général de l'après-vie héroïque comme énoncé par exemple dans Hes. *Op.* 167-173, pour la quatrième génération des hommes.

¹⁹³ *Od.* XXIV, 80-84 ; HEDREEN, 1991, p. 313-330 (part. p. 319-322) ; DOWDEN, 1989, p. 215-16 n. 24 ;

¹⁹⁴ BARRINGER, 1995, p. 50-54.

¹⁹⁵ KOSSATZ-DEISSMANN, *LIMC* I, sv. Achilleus 901, p. 195. Oiseau messenger divin : X. *Mém.* I, 3 ; Ar. *Av.* 719 ; Porph. *Abst.* III, 5.3 ; POLLARD, 1977, p. 117-119. Voir aussi pour l'oiseau qui fait office de présage : Pélikè à f.r., vers 510-500 av. J.-C. St-Petersburg, Hermitage 615. *ARV²*. 1594, 48 ; *Add²*. 389. Une hirondelle (clairement identifiable) vole au-dessus d'un groupe d'hommes (éphèbes et homme barbu) assis qui la montre du doigt. E. Simon (1981, *Die griechischen Vasen*, Munich, p. 102, pl. 116) intitule la scène : « le printemps est là ».

¹⁹⁶ Pi. fr. 271 ; Plin. *H.N.* VII, 174 ; BREMMER 1983, p. 34-36 : la transformation de l'âme d'Aristéas en corbeau a plus à voir avec Apollon qu'avec une expérience de type « chamanique » (voir le commentaire de WILLIAMS, F., *Callimachus : Hymn to Apollo*, Oxford, 1978, p. 64 ; IVANTCHIK, 1993, p. 64-67). Sur le « voyage d'âme » d'Aristée, son lien avec Apollon et ses origines indiennes : DOWDEN, 1979, p. 293-318 ; 1980, p. 190-92.

¹⁹⁷ Cratère à colonnettes à f.r., P. d'Héphaistos, vers 475-425 av. J.-C. London, British Museum. E 477. *ARV²*. 1114.15 ; *Add²*. 331 ; *LIMC* IV, sv. Erechtheus 55 = Kephalos 26. Photographie: ©Trustees of the British Museum.

figuration de son âme ? Du moins, il s'agit de l'interprétation retenue par Emily Vermeule qui, comme pour la sirène de Boston (n°115), y voit une résurgence de l'oiseau-*ba* égyptien¹⁹⁸.

La figuration de la mort de Procris est exprimée par deux mouvements contraires. D'une part, la chute sur le sol de la chasseresse, les genoux pliés, le corps en oblique, dans une posture qui traduit la liminalité et la transition entre vie et mort. Et d'autre part le mouvement ascendant de l'oiseau à tête humaine qui « s'échappe » du cadre de l'image. Ces deux mouvements opposés semblent indiquer la séparation entre l'âme et le corps. Notons le geste de surprise et l'orientation du regard du personnage de droite qui tend un bras et lève les yeux vers l'oiseau. La simultanéité des événements est condensée dans les attitudes respectives des personnages : la mort et l'envol de l'oiseau se succèdent et se côtoient. Le personnage de gauche pose sa main sur son front dans un geste d'affliction, il s'agit très probablement de Céphale, en réaction à la mort de son épouse, tandis que le second spectateur, très certainement Erectée, le père de Procris¹⁹⁹, attire l'attention sur l'envol de l'oiseau. Le choix de figurer un oiseau à tête humaine est-il un moyen d'exprimer la métamorphose ? Rien, dans les divers récits qui nous sont parvenus, n'est dit à propos d'une métamorphose de Procris en oiseau²⁰⁰. Les sources qui relatent les circonstances de la mort de Procris sont tardives, mais nous savons que le personnage apparaissait auprès d'Ariadne et Phèdre dans la *Nékya* dès Homère²⁰¹. Cette figure hybride serait-elle alors une manière de figurer l'âme de Procris qui s'échappe ? En accord avec notre démonstration précédente, l'oiseau à tête humaine semble plutôt se rapprocher de la figure de la sirène et peut-être même de la kère, que nous avons volontairement laissée de côté jusqu'à présent, puisque les plus anciennes figurations connues se confondent avec les *eidôla* de Memnon et Achille²⁰². La kère n'est pas à proprement parler une figuration de l'âme du défunt mais plutôt l'incarnation de sa destinée

¹⁹⁸ VERMEULE, 1979, p. 19.

¹⁹⁹ Apollod. 3, 196 ; Phér. Schol. Hom. *Od.* XI, 321 (= 3F34 *FrGHist*); Ant. Lib. *Mét.* 41; etc (Parfois elle est la fille de Pandion : Hyg. *Fab.* 189.241 ; d'Iphiklos : Serv. *Aen.* 6, 445 ; ou encore de Kékrops : *schol.* Apoll.Rhod. I, 211-215d).

²⁰⁰ Ov. *Mét.* VII, 681-825; Hyg. *Fab.* 189; Ant.Lib. *Mét.* 41; Phér. Schol. Hom. *Od.* XI, 321 (=3F34 *FGrHist*)

²⁰¹ *Od.* XI, 321; Paus.X, 29.6; S. *Prokris*, fr. 533 *TrGF* IV; SIMANTONI-BOURNIA, E., *LIMC* VII, sv. Prokris, p. 529-530; *New Pauly*, v.11 sv. Procris; vol.3 sv. Cephalus.

²⁰² PEIFER, 1989, p. 33-49. Scènes de *kerostasie*.

personnelle et plus particulièrement de son destin funeste²⁰³, en cela elle se rapproche de la sirène, projection des lamentations funéraires qui perpétuent le souvenir des exploits des héros disparus. Il s'agit de l'interprétation retenue par Erika Simon et que nous suivons également pour cette figure hybride mi-humaine mi-oiseau qui s'envole, plutôt qu'une figuration de l'âme elle-même²⁰⁴. Cette identification a le mérite de confirmer la fonction assignée aux créatures ailées, hybrides ou non, de messagers divins ou de guides qui franchissent les frontières cosmiques et entretiennent un lien privilégié avec l'Au-delà²⁰⁵. Si l'on accepte l'identité de l'oiseau à tête humaine comme étant la Kère de Procris alors son statut éminemment liminal entre vie et mort, déjà suggéré par la chute, n'en est que renforcé ; tout comme la tension dramatique de la scène : ce n'est pas seulement la vie de l'héroïne qui s'échappe mais c'est aussi l'arrivée de son destin funeste et malheureux qui est exprimé et confirmé par la place qu'elle occupe dans la *Nékyia* de Polygnote, auprès des épouses au destin tragique²⁰⁶.

3. Conclusion I.

En conclusion de cette première partie de chapitre, soulignons l'importance accordée à l'idée de transition ou de passage d'un état à l'autre, imagée par la posture des corps lors de la chute, du plongeon et dans l'expression de la métamorphose. Dans chacun de ces cas, le choix figuratif s'est porté sur une posture, un rendu formel et coloré, qui met l'accent sur l'idée d'inachèvement : le corps en chute (que ce soit au moment de la mort ou durant le plongeon), la victime d'une métamorphose se trouvent volontairement représentés à un point névralgique de l'action, entre deux

²⁰³ DELG. sv Κήρ, p. 523 ; LSJ sv. Κήρ, p. 948 : « destin de mort », démon personnel. II. XXII, 209 sq. ; XII, 326 ; Hés. *Théog.* 217 ; *Sc.* 156- 160 ; *Op.* 52, 418... Voir : ONIANS, 1999, p. 481 (en part. n. 70) ; PEIFER, 1989, p. 13-15.

²⁰⁴ SIMON, 1956-57, p. 6; même proposition chez BUSCHOR, 1944, p. 50.

²⁰⁵ Sur le rôle des créatures hybrides, en particulier ailées, et leurs interactions avec le monde des morts : ASTON, 2011, p. 191-192. Voir aussi : relief de « la tombe de la Harpie » à Xanthos (Lycie), vers 480-470 av. J.-C. London, British Museum. 1848, 1020.1. Un oiseau à tête et bras de femme transporte le corps d'un petit personnage. Cette figure hybride souligne la parenté formelle qui existe entre les harpies, les sirènes et autres créatures ailées liées au monde chthonien.

²⁰⁶ Paus. X, 29.6 (Procris est figurée auprès d'Ariadne, Phèdre et Klyméné), en accord avec la *Nékyia* Homérique (*Od.* XI, 321). Il a d'ailleurs été suggéré que la scène représentée sur le vase de Londres fut inspirée par une œuvre plus importante (tragédie ? La *Prokris* perdue de Sophocle est datée de 460 av. J.-C., notre vase est estimé vers 450-440 av. J.-C. ; ou un tableau, une fresque ?) en raison de sa mise en scène poignante (*LIMC* VII, sv Prokris 4 = Erechtheus 55 = Ker 48 = Kephalos 26).

phases d'un même mouvement ou entre deux états physiques. Dans ces figurations, l'expression du déroulement temporel joue un rôle primordial : par l'hybridation ou le choix d'une pose instable, l'instantanéité du mouvement n'en est que plus évidente. Il s'agit alors d'exprimer de manière convaincante le passage de la mobilité du vivant vers la fixité de la mort.

Cette idée est bien plus sensible dans les figurations de l'*eidôlon*, dont l'extrême mobilité est rendue par l'idée de vol et de course au-dessus du cadavre. Ce caractère aérien contraste d'ailleurs fortement avec la rigidité que confère la mort. D'une certaine façon, la mobilité propre au corps vivant se trouve « transférée » vers l'âme, et c'est logique, car l'âme est source du mouvement. Cette notion est également présente dans le rôle funéraire assigné aux oiseaux et aux créatures hybrides ailées telles que les sirènes et les kères : leur grande liberté de mouvement conférée par le vol en fait des êtres idéaux pour établir la communication entre le monde des vivants et l'Au-delà. À laquelle s'ajoutent des compétences vocales et poétiques : le chant de la sirène s'apparente aux lamentations funéraires qui perpétuent le souvenir des exploits héroïques passés, tout comme le chant de certains oiseaux, comme le rossignol, est associé au deuil et aux lamentations perpétuelles²⁰⁷.

Enfin, les changements qui interviennent au cours du V^e siècle av. J.-C. dans les conceptions eschatologiques amènent à une redéfinition du système de représentation²⁰⁸ : le mort n'est plus représenté dissocié de son âme (ou du principe qui l'anime), mais celui-ci apparaît sous les traits d'un personnage vivant. Ce qui, dans les figurations, se traduit par une analogie plus marquée entre mort et sommeil : le défunt et le dormeur partagent les mêmes caractéristiques figuratives, allongé qu'ils sont dans une pose nonchalante et les yeux clos, seul le contexte permet de faire la distinction entre eux. Cette parenté figurative entre la mort et le sommeil permet aux imagiers d'introduire dans le répertoire des figures de dormeurs dont l'inconscience et la posture qui en résulte ne sont pas uniquement synonymes de repos mais l'indice de l'imprévisible et du surnaturel.

²⁰⁷ ASTON, 2011, p. 74-76. Les oiseaux de Memnon (*Supra*, p. 153-156) ; Mythe de Procnè et Philomèle transformées respectivement en rossignol et en hirondelle : *Od.* XIX, 518-523 ; *Apoll.* III, 14.8 ; *Ov. Mét.* VI, 412 - 674 ; *Paus.* I, 41.8-9 ; X, 4.8-9.

²⁰⁸ *Supra* p. 122.

II. Sommeil.

L'étude des figurations du sommeil et de la posture des dormeurs est très souvent envisagée dans son rapport avec l'expression de la mort : il s'agit d'un fait dont on ne peut se défaire, Mort et Sommeil partagent des traits communs si intrinsèquement liés que l'un ne va pas sans l'autre²⁰⁹. Il faut dire que dès les cosmogonies homérique et hésiodique Mort, Thanatos, et Hypnos, Sommeil, sont les fils jumeaux de Nuit²¹⁰. Si Thanatos est une divinité primordiale puissante, terrible au « cœur de fer » et à l' « âme de bronze »²¹¹ qui terrifie les hommes comme les dieux²¹², son frère Hypnos est « calme et doux pour les humains »²¹³. Il est celui qui « verse le sommeil sur les paupières » et « enveloppe le corps d'une douce torpeur »²¹⁴. Tout comme son frère, sa puissance domine les hommes et les dieux²¹⁵ et, à l'instar de toute divinité primordiale, il est doté à la fois d'un « aspect de douceur captivante et d'un aspect de terreur »²¹⁶.

Dans l'imagerie, les effets du sommeil sur le corps sont les mêmes que ceux de la mort : le corps immobile est isolé, allongé, parfois assis, échappant à toute possibilité de communication, le visage frontal et les yeux clos, le sommeil est souvent réservé aux personnes « faibles » ou marginales (femmes, enfants, esclaves, satyres, géants, cyclopes, monstres)²¹⁷. Les peintres de vases ont d'ailleurs beaucoup joué sur l'analogie entre la mort et le sommeil. Tout comme pour la mort, l'absence de mouvements durant le sommeil est conçue comme une séparation entre le corps et l'âme : tandis que le corps est inactif, l'âme s'éveille et se met en mouvement²¹⁸. Mais

²⁰⁹ C'est une analogie ancienne qui perdure encore aujourd'hui, dans des expressions comme « le repos éternel », etc. L'imagerie funéraire a beaucoup joué sur cette association : sur les sarcophages romains, par exemple, le mort est figuré sous les traits du dormeur : « gisant » (cf. CUMONT, 1942, p. 351-456) ; sur le lien amour, sommeil, mort : VERMEULE, 1979, p. 145-178 (en part. p. 145-152 : Sommeil et Mort).

²¹⁰ *Il.* XVI, 672, 682; *Théog.* 212, 758-759.

²¹¹ Hés. *Théog.* 212, 764-765 ; E. *Al.* 73-76.

²¹² Hés. *Théog.* 765-766 ; E. *Al.* 62.

²¹³ Hés. *Théog.* 763.

²¹⁴ *Il.* XIV, 164-165, 237-243, 252-253, 359.

²¹⁵ *Il.* XIV, 233.

²¹⁶ RAMNOUX, 1986, p. 18-19 ; VERMEULE, 1979, p. 145.

²¹⁷ FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 87.

²¹⁸ Pi. fr.131 Snell (116B); Xén. *Cyr.* 8.7.21 ; A. *Eu.* 104 ; Hipp. *De Victus ratione* 4.86 ; ROHDE, 1972, p. 7-8 ; DODDS, 1977, p. 107-137, p. 139 ; BREMMER, 1983, p. 51.

ici il ne s'agira pas de mettre en évidence ce lien entre les figurations de la mort et du sommeil : cela a déjà été fait à de nombreuses reprises et de manière convaincante²¹⁹. L'objet de cette seconde partie de chapitre réside en l'étude du sommeil en tant qu'expression de la transition et de la liminalité, de l'intervention du merveilleux et du divin, moment durant lequel le corps au repos se trouve à la fois vulnérable et réceptif au changement²²⁰. Cette lecture vient compléter ce qui a été dit à propos de la mort imminente, conçue comme une séparation entre le corps et l'âme, et vient appuyer l'idée que les mouvements corporels sont une transcription de l'activité émotionnelle des personnages.

« Dormir », « être en proie au sommeil » en grec se dit εὔδω ou plus communément καθεύδω « être allongé pour dormir »²²¹. Son action est exprimée par une série de verbes se rapportant, d'une part à l'action de couvrir, recouvrir, envelopper (καλύπτω- ἀμφικάλυπτω)²²², et d'autre part, à l'idée de délier, rompre, relâcher les membres (λύω- λυσιμελής)²²³. Ces attributions d'Hypnos, ou du sommeil de manière plus générale, ne lui sont pas exclusives : elles sont communes aux puissances primordiales comme Éros et Thanatos, ou encore Nyx, la Nuit (qui couvre et dissimule)²²⁴. Mais le sommeil est aussi, doux comme le miel (γλυκύς, γλυκέρος, μηλιθής)²²⁵, tiède (λιαρός)²²⁶, moelleux (μαλακός)²²⁷, agréable (ήδύς, ἥδιστος,

²¹⁹ OGLE, 1933, p. 81-117 (inventaire des sources littéraires) ; EGER, 1966; SHAPIRO, 1977, p. 67-75, p. 129-136, p. 246-252 ; VERMEULE, *Op. cit.* ; MAINOLDI, 1987, p. 7-46; RAMNOUX, 1986, p. 17-56;

²²⁰ Le sujet a été en partie traité par S. McNALLY, 1985, p. 152-192, XXVI Pl. III. (en part. Alkyoneus et Ariadne, p. 152-165).

²²¹ *Il.* I.611 ; *Od.* III.402 ; *Pl. Phdr.* 251e ; *Antiph.* 187.6 ; *Timocl.* 16.2 ; *Pl. Smp.* 219d ; *And.* 1.45 ; *Ar. Nu.* 1431 ; *Pl. Phd.* 72b ; etc. *LSJ* sv. καθεύδω ; sv. εὔδω ; *DELG*, sv. εὔδω (p. 384). Étymologie : BENVÉNISTE, 1984, p. 156-159, qui partage une racine commune avec les verbes comme « lier, tisser », « couler », « couvrir », etc. Étymologie partagée avec ὕπνος « sommeil », « engourdissement profond » ; « aller dormir » « s'endormir » : *Od.* IV.793 ; *Il.* XXIII.232 ; I.610 ; X.4 ; *Pi.* I.4 (3), 23 (41) ; *A. Eu.* 68 ; *S. Ph.* 826 ; *OT.* 65... (*DELG*, p. 1159-1160 ; *LSJ* sv. ὕπνος). Voir ONIANS, 1999, p. 498-99, p. 48-50 (sommeil liquide, vapeur humide).

²²² *Il.* XIV. 359. *DELG*. p. 487-88 « couvrir, envelopper, cacher » ; *LSJ* sv. καλύπτω « couvrir, cacher ».

²²³ *DELG*, p. 652-653 « délier, détruire, dissoudre ». Dérivé : λυσιμελής « qui relâche les membres » (*Od.* XX. 57 ; XXIII.353...) ; *LSJ* sv. λύω II.3, effets du sommeil : *Il.* V. 296 ; VII.16 ; XIII.85 ; XXI.114, 425 ; *Od.* IV. 794 ; VIII. 233 ; XVIII.189 ; *A. Pers.* 913 ; *E. Héc.* 438 ; *Hipp.* 199 ; etc.

²²⁴ Cf. Chap III.p. 107-108 (réf. litt.) ; *achlus* (brouillard de la mort) : *Il.* V. 696 ; XX.421 ; *Od.* XX.351-353 ; *Ath.* 432e (brouillard de l'ivresse, voir chap. II, p. 55) ; FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 67 ; RAMNOUX, 1986, p. 18-19 ; VERMEULE, 1979, p. 145-178 ; ONIANS, *Op. cit.*, p. 496-515.

²²⁵ *Il.* III.139 ; *Od.* II.395 ; *DELG*, p. 228-229, p. 681-682 ; *LSJ* sv. γλυκύς. Pour l'ensemble du vocabulaire lié au sommeil : voir MAINOLDI, 1987, p. 12-17.

νήδυμος)²²⁸. De même, lié à cette idée de douceur et de volupté, celle d'humidité : le sommeil coule, s'écoule, s'instille dans les membres, action qui est rendue par le verbe χέω (« verser », « répandre » avec idée de diffusion)²²⁹. Cette idée d'écoulement et d'imprégnation du sommeil est d'ailleurs exprimée dans les figurations de personnages endormis où Hypnos est représenté assis sur la tête, l'épaule ou l'abdomen du dormeur ou encore tenant une phiale au-dessus de la tête de celui-ci, sur laquelle il semble asperger un liquide à l'aide d'une plante. Sur un stamnos apulien conservé à Boston (n°126)²³⁰, Ariadne abandonnée par Thésée est figurée endormie, son visage est de face, elle s'appuie sur son bras relevé derrière la tête, le haut du corps est dénudé. Hypnos est derrière elle : il tient une phiale dans une main et un objet dans l'autre, apparemment des pavots. Ce geste rappelle celui de Médée qui endort la vigilance du serpent gardien de la toison d'or en aspergeant les yeux de celui-ci, à l'aide d'une plante (rameau de genévrier), d'un liquide narcotique (*pharmakon*) tout en récitant des incantations magiques (invocations à Hypnos et Hécate)²³¹. L'utilisation des pavots ici semble être une allusion à la puissance du sommeil qui apporte l'oubli et la détente. À l'époque hellénistique le pavot est un attribut d'Hypnos, et il est régulièrement présent dans l'art funéraire romain en tant que symbole du sommeil et du « repos des morts »²³². Ici, il semble bien que le geste d'Hypnos exprime une idée similaire et suggère un sommeil profond, instillé par la divinité afin que Thésée puisse s'enfuir. Cette double action d'Hypnos : présence et aspersion d'un liquide narcotique, renforce la nécessité du sommeil d'Ariadne qui se

²²⁶ *Il.* XIV.164 ; *A.R. Arg.* 3.300. *DELG*, p. 639.

²²⁷ *Od.* II.350 ; XXIV. 225 ; X. *Mém.* 2.1.24 ; *DELG*, p. 661.

²²⁸ *Od.* XIII, 80 ; *Il.* IV, 131 ; *Od.* I, 364 ; VIII, 445 ; *DELG*, p. 406-407.

²²⁹ *LSJ* sv. χέω III.2 : se dit des choses qui obscurcissent la vision ; *DELG*, p. 1255-1256 et ses dérivés. Idée qui semble être présente chez Héraclite (fr. 26 Diels-Kranz), d'après J. MANSFELD, 1967, p. 1-29. Durant le sommeil, l'âme s'humidifie, et cette humidification progressive correspond à divers états de conscience allant de la veille au sommeil profond, sans rêves, qui ressemble à la mort. *Contra* : ROUSSEAU, 1970, p. 499-506 : le fragment d'Héraclite se rapporte à la perception humaine qui n'existe que dans l'expérience des contraires et dans les tensions qu'ils génèrent soit Vie/Mort, Lumière/Obscurité, Sommeil/Veille.

²³⁰ Stamnos à f.r. apulien, P. d'Ariadne, vers 400-380 av. J.-C. Boston, Museum of Fine Arts 00.349. *RVAp* I, 24, 104 ; *LIMC* III, sv Ariadne 54.

²³¹ *Apoll. Rh. Arg.* IV. 145-161 (part. 156-161) ; *Ov. Mét.* 7.149-58 ; *Val.Fl.* 8, 69-121 ; *Apollod. Bibl.* 1. 9.23 ; *Hyg. Fab.* 22.

²³² CUMONT, 1942, p. 396-400 ; le pavot est aussi un très fort symbole de fertilité, signe d'abondance et de renouveau dans l'iconographie depuis l'âge du bronze jusqu'à l'époque romaine (où il devient un signe de prospérité dans l'art impérial officiel). Cf. GUILLAUME-COIRIER, 2001, p. 999-1044 ; KRITIKOS, PAPADAKIS, 1963, p. 80-150.

trouve à la limite entre son ancienne et sa future vie, promesse d'un bonheur nouveau auprès de Dionysos, dont la présence est implicite.

1.1. Le sommeil initiatique : Ariadne.

Ariadne est certainement, comme le souligne Susan Mc Nally, une des figures de dormeurs les plus populaires et qui bénéficie de la plus grande longévité dans les arts : ses figurations s'étalent depuis le milieu du V^e siècle jusqu'à l'époque romaine, dans la peinture de fresques campanienne et sur les sarcophages dionysiaques²³³. Ici, ce sont les figurations anciennes qui nous intéressent. Elles sont peu nombreuses : à vrai dire seulement deux images datées du V^e siècle av. J.-C. dépeignent le sommeil d'Ariadne et son abandon par Thésée. Il s'agit d'une coupe à figures rouges attribuée au P. de la Fonderie, maintenant au Musée National de Tarquinia et un lécythe à figures rouges, attribué au (ou proche du) P. de Pan, du Musée National de Tarente²³⁴. Les deux vases sont contemporains et datés vers 480-470 av. J.-C. Le thème du sommeil d'Ariadne et de son abandon par Thésée n'existe pas dans l'imagerie archaïque, c'est un sujet nouveau qui ne connaîtra qu'un réel succès aux périodes hellénistiques et romaines, en particulier dans la peinture pompéienne du I^{er} siècle ap. J.-C.²³⁵.

L'histoire d'Ariadne est complexe et semble trouver son origine à l'Âge du Bronze où elle aurait peut-être été une déesse de la végétation²³⁶. De même, la composition de son nom, bien que l'étymologie en soit controversée, nous met sur la voie d'une origine divine : Ἀρι-ἄγνή, autrement dit « la Très Sainte » ou la « très pure, chaste »²³⁷. La complexité du mythe d'Ariadne est que deux histoires, distinctes, semblent avoir été rattachées de façon plus ou moins artificielle : d'une part son

²³³ Mc NALLY, 1985, p. 152-155; BERNHARD, M-L., DASZEWKI, W., *LIMC*, III add. sv. Ariadne, p. 1068-1069.

²³⁴ Coupe à f.r., P. de la Fonderie (proche du P. de Brygos), vers 480-470 av. J.-C. Tarquinia, Mus. Naz. RC 5291. *ARV*². 405, 1 ; *Para.* 370, 23bis ; 371, 1 ; *Add.* 114 ; *LIMC* III, add. sv. Ariadne 53 = Briseis 57. Lécythe à f.r., manière du P. de Pan, vers 480-470 av. J.-C. Tarente, Mus. Naz. de Tarente 4545. *ARV*². 560, 5 ; *Para.* 388 ; *Add.* 127 ; *LIMC* III, add. sv. Ariadne 52 = Athena 490.

²³⁵ BERNHARD et DASZEWKI, *Op. cit.* ; McNALLY, 1985, p. 177-191.

²³⁶ WEBSTER, 1966, p. 22.

²³⁷ *LSJ* sv. Ἀρι et ἀγνός, ἡ, ὅν I. 2 "pure, chaste, divin". En particulier pour les divinités comme Artémis (*Od.* V, 123 ; XVIII, 202), Déméter, Perséphone... II. : se dit des jeunes filles chastes. *DELG*, p. 25-26 (ἄζομαι, ἀγνός). Cf. Mc NALLY, 1985, p. 159-160. Voir *NP* sv. Ariadne.

origine crétoise, fille de Minos, et aide de Thésée dans son aventure dans le labyrinthe contre le Minotaure et, d'autre part, les noces avec Dionysos et son immortalisation. Ce caractère artificiel transparaît dans les variantes proposées relatives à son abandon par Thésée : dans les sources plus anciennes elle meurt sous les flèches d'Artémis, à Dia (autre nom pour Naxos)²³⁸; dans d'autres Thésée l'abandonne à Naxos car Athéna lui en a donné l'ordre (ou car il est tombé amoureux d'une autre, ou que Dionysos lui demande de partir)²³⁹. Quoiqu'il en soit, l'abandon d'Ariadne durant son sommeil n'apparaît dans l'imagerie qu'à partir du premier tiers du V^e siècle, et encore de façon exceptionnelle, sur nos deux vases (n°127 et 128) cités plus haut. Dans les deux cas, le sommeil d'Ariadne semble l'expression d'une situation d'extrême liminalité où se mêlent diverses références à l'initiation, en particulier celle du mariage mais aussi celle de la mort et de l'entrée dans la vie adulte. Cette association n'a rien d'étonnant pour des images liées aux rites nuptiaux.

Commençons par le lécythe de Tarente (n°127), Ariadne est allongée, de face, les mains jointes sur la poitrine, un sourire heureux sur le visage, les yeux sont clos, un petit Hypnos est accroupi sur sa tête. Thésée se lève, Athéna lui fait signe. Une jeune fille s'enfuit au loin. La posture frontale d'Ariadne l'isole totalement, d'autant plus qu'elle a les yeux fermés. Tout se déroule, pour ainsi dire, dans son dos. Ici le sommeil est un prétexte pour énoncer le changement de vie à la fois pour Thésée et pour Ariadne. L'abandon n'est pas volontaire : c'est Athéna qui l'exige, le geste de la déesse est péremptoire, Thésée a un devoir à remplir et celui-ci n'est pas auprès d'Ariadne²⁴⁰. La posture d'Hypnos, accroupi, semble indiquer la puissance du sommeil conçu comme un sort qui terrasse, détourne l'attention et apporte l'oubli (d'où le sourire satisfait d'Ariadne ?). La jeune fille qui s'enfuit semble être, si l'on se tient à l'interprétation d'Erika Simon, la personnification de l'adolescence (*partheneia*) qui quitte Ariadne et marque, pour ainsi dire, son entrée dans la vie

²³⁸ *Od.* XI, 321-325 : opposée à celle d'Hésiode (*Théog.* 947-949) où Ariadne est l'épouse immortelle de Dionysos (par l'action de Zeus).

²³⁹ Version essentiellement connue avec Phéréc. *FGrH* 3F148 (reprise par la plupart des auteurs latins), l'histoire d'Ariadne était certainement relatée dans le *Thésée* (perdu) d'Euripide (*TGF* fr. 381-390 Nauck² ; *POxy* 27, 2461). Pour l'ensemble des sources et la tradition littéraire relatives au mythe d'Ariadne : BERNHARD, DASZEWKI, p. 1050-1051.

²⁴⁰ La présence d'Athéna a souvent été interprétée comme une volonté de « redorer le blason » de Thésée, afin de faire de son acte d'abandon une cause juste. Cf. WEBSTER, 1966, p. 26 ; BERNHARD, DASZEWKI, p. 1066-1067.

conjugale (et adulte)²⁴¹, auprès de Dionysos, bien que la présence de ce dernier ne soit pas indiquée sur le vase. L'image est sans conteste liée au mariage et à la nuit nuptiale²⁴². Sur un lécythe, dont la fonction est assez polyvalente (vase à parfum qui peut à la fois servir de cadeau nuptial ou d'offrande funéraire), la scène prend tout son sens, et peut même être lue comme une allusion à la mort, en tant que sommeil éternel, moment qui conjugue, comme le mariage, une séparation (départ de Thésée, fuite de la jeune fille), un moment de liminalité (sommeil inconscient), et une intégration (entrée dans la nouvelle vie en tant qu'épouse de Dionysos)²⁴³. Ici, l'idée d'une âme active durant le sommeil semble transparaître dans l'expression du visage d'Ariadne, l'action qui se déroule à ses côtés confirme le caractère fortement liminal du sommeil.

La même idée semble exprimée sur la coupe de Tarquinia (n° 128), où la présence dionysiaque est explicite : un cep de vigne se déploie au-dessus d'Ariadne. L'idée de passage d'un état à un autre est renforcée par le geste de Thésée qui ramasse sa sandale, action fortement liée à l'initiation (qui peut contenir un changement de chaussure)²⁴⁴, et bien sûr par la présence d'Hermès qui signale également la transition, autrement dit le départ vers un autre choix de vie. Ici, le visage d'Ariadne est de profil, tourné vers le sol, autre moyen de suggérer son isolement²⁴⁵. Un personnage ailé, Hypnos ou Éros, il semble que la confusion soit volontaire, s'approche d'elle et étend ses mains au-dessus de sa tête. L'idée de transition, reliée à l'initiation nuptiale est d'autant plus forte que l'intégralité de l'iconographie de la coupe se rapporte au mariage : dans la vasque, Agamemnon mène Briséis par le poignet, geste du « *cheir' epi karpo* » spécifique à l'imagerie nuptiale qui indique la prise de possession par l'époux de sa fiancée²⁴⁶; puis sur la face opposée, Ménélas reconquiert Hélène vêtue de sa toilette nuptiale. La scène se déroule sous la forme d'une poursuite érotique (basée sur le modèle « agression/consentement », défini par Christiane Sourvinou-Inwood) qui permettra à Ménélas de dompter une nouvelle fois sa femme et de

²⁴¹ SIMON, 1954, p. 77-90; SHAPIRO, 1977, p. 139-140.

²⁴² OAKLEY, SINOS, 1993, p. 37.

²⁴³ Sur l'association mariage/mort : DOWDEN, 1989, p. 3-4.

²⁴⁴ Dans le mythe de Thésée, les sandales ont un sens particulier puisqu'elles sont une preuve directe de son héritage et de ses origines (Apollod. III, 16.1; Plu. *Th.* 3 et 5). CURSARU, 2012, p. 35-51 (avec bibliographie); BRUNEAU, 2000, p. 63-72.

²⁴⁵ FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 82.

²⁴⁶ OAKLEY, SINOS, 1993, p. 32.

redonner une légitimité à son mariage²⁴⁷. L'ensemble des thèmes illustrés sur la coupe de Tarquinia renforce le caractère extrêmement liminal du sommeil qui comme sur le lécythe de Tarente, peut être compris comme une mort symbolique, celle de l'adolescence, cette fois-ci symbolisée par le geste de Thésée sur le départ et se penchant pour ramasser ses sandales.

Ces deux images du sommeil d'Ariadne nous montre l'endormissement comme un affaiblissement de la vigilance directement lié à l'activité vitale, autrement dit la vue : les yeux fermés du dormeur indiquent un état d'inconscience, tout du moins un état qui isole et rompt la communication²⁴⁸. De même, le sommeil est comparé à une action magique : la présence d'Hypnos, sur ou au-dessus de la tête du dormeur dénote une activité située en-dehors du déroulement naturel des choses. À l'inverse, on l'a montré, le sommeil des ménades ne nécessite pas la présence d'Hypnos, car celui-ci est naturel, il est la suite logique des danses extatiques, un signe d'intense épuisement physique néanmoins pourvu d'un certain aspect merveilleux²⁴⁹. Mais l'aspect le plus remarquable du sommeil d'Ariadne est son association avec l'idée de transition; le sommeil se fait lui-même passage d'un mode d'existence à un autre. Dans cette optique, l'endormissement se rapproche de la mort, non pas seulement d'un point de vue formel mais aussi dans son principe, ainsi le réveil équivaut-il à l'accession vers une nouvelle existence, celle de la vie conjugale auprès de Dionysos. L'assoupissement devient le symbole de l'état liminal propre à toute initiation. Cette idée est d'ailleurs très présente dans les figurations hellénistiques et romaines qui illustrent le réveil d'Ariadne par le thiasse dionysiaque, réveil qui correspond à l'entrée de l'initié aux mystères bachiques dans sa nouvelle existence²⁵⁰.

²⁴⁷ SOURVINOU-INWOOD, 1991, p. 65-70.

²⁴⁸ FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 81-82.

²⁴⁹ Chap. III, p. 107-111.

²⁵⁰ Voir par exemple les scènes figurées sur l'urne de Chiusi E. 39-40 : Ariadne/bacchantes réveillées par Dionysos/Bacchus. Cf. MASSA-PAIRAULT, 1978, p. 197-234; McNALLY, 1985, p. 166-170 et 177-191.

1.2. *Le sommeil fatal : Alkyoneus, Méduse et Rhésos.*

Revenons à l'une des premières prérogatives du sommeil : affaiblir et isoler. Les figurations de la mort du géant Alkyoneus, en sont certainement le meilleur exemple : endormi, vraisemblablement sous l'action d'un charme magique (peut-être envoyé avec la complicité des dieux dont Héraclès est l'allié?²⁵¹) qui expliquerait la présence d'Hypnos, le géant apparaît isolé, le visage souvent de face, parfois souriant, tandis qu'Héraclès s'approche silencieusement. Sur une coupe de Melbourne²⁵², Alkyoneus, démesurément grand -puisque c'est un géant-, est figuré au centre, le corps et le visage de face (n°129), une frontalité qui semble insister sur l'aspect sauvage et effrayant d'Alkyoneus : la barbe hirsute, la nudité, le rictus qui découvre les dents et déforme le visage en sont les indices les plus évidents. Sur la hanche du géant, Hypnos est perché, accroupi dans une posture très semblable à celle du lécythe de Tarente. Cet emplacement, semble, comme le souligne Susan Mc Nally, insister sur l'idée du sommeil comme un affaiblissement qui terrasse et cloue au sol²⁵³. La présence d'Hermès et d'Athéna auprès d'Héraclès semble renforcer cette interprétation : Hypnos est peut-être un de leurs agents, une aide divine pour Héraclès. Malheureusement nous ne pouvons pas aller plus loin dans ce type de spéculations car cette variante de l'histoire de la lutte d'Héraclès avec le géant, fils de la terre (Gê), à la force démesurée et effrayant, n'est connue que par les images, en particulier celles des productions attiques de la fin de l'époque archaïque. Il s'agit peut-être d'une invention picturale ou, plus certainement, d'une histoire perdue... Tout du moins

²⁵¹ Bien que cette version du mythe semble plus récente : Apollod. I, 6, 1 ; les versions plus anciennes (Pi. I. 6, 31-35 ; N. 4, 25-30) présentent la lutte d'Héraclès contre le géant comme un exploit individuel du héros (*athlon*). L'imagerie semble, dans certains cas, rapprocher le sommeil d'une action divine : par exemple, sur une coupe à f.r., signée Deiniades (potier) et Phintias (peintre), vers 520 av. J.-C. (Munich, Antikensammlungen 2590, J401. *ARV*². 24.12; *Para.* 323; *Add.* 74; *Add.*². 155; *LIMC* II, sv. Alkyoneus 4). Alkyoneus est représenté allongé sur le sol, le dos appuyé contre un coussin, Héraclès s'avance avec sa massue et derrière le géant : Hermès qui étend son bras vers lui (le même geste est souvent effectué par Hypnos). Il semble qu'ici, Hermès, dieu du passage par excellence soit l'instigateur du sommeil d'Alkyoneus, ce qui n'a rien de surprenant, puisqu'il lui arrive de remplacer Hypnos (*Od.* V, 47-48)

²⁵² Coupe à f.r., P. de Nikosthenes, signée Pamphaios (potier), vers 510 av. J.-C. Melbourne, National Gallery 1730.4. *ARV*². 125.20, 128; *Para.* 333 ; *Add.* 87; *Add.*². 176; *LIMC* II, sv. Alkyoneus 11; FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 157, fig. 23. Voir aussi : Cratère à colonettes à f.r., P. de Gêras. Palerme, Mus. Arch. Regionale 26992. *LIMC* supp. 1, sv. Alkyoneus Add. 5 ; FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 157, fig. 24. Coupe (frgt) à f.r. Florence Mus. Arch. Etrusco. 7B8, 7B4, N5779.

²⁵³ McNALLY, 1985, p. 156.

l'histoire est connue par les imagiers de la fin de l'époque archaïque. Certains y voient d'ailleurs une contamination du thème d'Ulysse qui affronte le géant Polyphème, dans lequel se conjugue l'affaiblissement d'une force brute (par le vin puis le sommeil) et la ruse²⁵⁴. La même idée se trouve sur une pyxis à fond blanc de Paris²⁵⁵ qui montre Persée attaquant Méduse endormie (**n°130**), autre solution pour échapper au regard mortifère et moyen de diminuer, voire d'éteindre, la nature monstrueuse de la Gorgone²⁵⁶.

De même, une unique figuration, datée de l'époque archaïque, du meurtre de Rhésos par Diomède, illustrée sur une amphore chalcidienne à figures noires de Malibu²⁵⁷ (**n°131 a-b**), combine les principales attributions du sommeil jusqu'ici dénotées : affaiblissement, ruse et liminalité²⁵⁸. Dans les images citées jusqu'alors, le contact avec la nature (en particulier végétale et minérale) est primordial (voire nécessaire) : les dormeurs sont soit allongés à même le sol, sur des rochers (Méduse), parfois dans une caverne (Alkyoneus)²⁵⁹, plus rarement dans un lit (même rudimentaire). Cette proximité avec la nature assure la même fonction que celle signalée pour les ménades endormies : elle souligne l'aspect sauvage et/ou

²⁵⁴ Voir: OLMOS, R et BALMASEDA, L., *LIMC* II, sv. Alkyoneus, p. 558-564; ANDREAE, 1962, p. 130-210; SHAPIRO, 1977, p. 72-74, p. 136-138.

²⁵⁵ Pyxis à fd blc Paris, Musée du Louvre MNB 1286. *ARV*². 1669, 775; *Add.* 141; *Add*². 288 ; *LIMC* V, sv. Hermes 485 = Poseidon 190 =Perseus 103. Également : cratère en cloche à f.r., P. De la Villa Giulia, vers 475-425 av. J.-C. London, British Museum. E493. *ARV*². 619.18, 1662. Cratère en cloche à f.r., P. De la Villa Giulia, vers 475-450 av. J.-C. Madrid, Mus. Arq. Nac. L169 (11010). *ARV*². 619.19. Pélikè à f.r., Polygnotos, vers 450-440 av. J.-C. New-York, Metropolitan Museum of Art 45.11.1. *ARV*². 1052.55 ; *Para.* 442 ; *Add.* 155 ; *Add*². 318 ; *LIMC* IV, sv. Gorgo, Gorgones 301. Hydrie à f.r., P. de Nausicaa, vers 450-425 av. J.-C. Richmond, Virginia, Mus. Of Fine Arts 62.1.1. *ARV*². 1683.48Bis; *Para.* 452; *Add*². 330; *LIMC* IV, sv. Gorgo, Gorgones 299.

²⁵⁶ Apollod. II.4.2.10; TOPPER, 2007, p. 73-105 (part. p. 90-94) pour qui ce type de figuration semble trouver son origine dans la tragédie. L'épisode serait à la fois fait pour provoquer le rire et la pitié...; FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 73; 1996, p. 81-100.

²⁵⁷ Amphore à col chalcidienne à f.n., P. de l'Inscription, vers 540 av. J.-C. Malibu, J. Paul Getty Museum 96.AE.1. Photographie: ©J. Paul Getty Trust. Pour une analyse stylistique de l'amphore : TRUE, 1995, p. 415-429. Une autre figuration de cet episode, certainement inspirée de la pièce (supposée) d'Euripide, se trouve sur un cratère à volutes apulien attribué au P. de Darius (vers 340 av. J.-C.). Berlin, Antikensammlung inv.1984.39. *RVAp*, supp.II, p. 146/170, Pl.34/1; AELLEN, n°83, p. 109, Pl. 99. Également: Situle, P. de Lycurgue. Naples. Mus. Arch. H2910 (*RVAp*. 417, 16/18). Analyse iconographique de ces deux vases: GIULIANI, 1996, p. 71-91.

²⁵⁸ Voir le chant X de l'*Iliade*.

²⁵⁹ Par exemple : Hydrie à f.n., P. A. London, British Museum. B314 (1837.6-9.48). *ABV*. 360.2, 355; *Para.* 161; *Add*². 95. Amphore à f.n., P. de Lysippides ou P. de Priam. Paris, Louvre F208. *LIMC* II, sv. Alkyoneus 3. Cratère à colonnettes à f.r., P. de Syracuse. Marché de l'art, Londres. *ARV*². 518.3; *Para.* 382; *Add*². 253).

monstrueux, tout du moins non-civilisé (ou plutôt « non-grec »), des créatures visées. D'ailleurs sur l'amphore de Malibu, les arbres sont étonnement présents : ils occupent une bonne partie de l'espace pictural et débordent même sur la frise supérieure. Cette présence végétale semble confirmer la lecture de l'épisode proposée par Paul Wathélet : la mission nocturne d'Ulysse et Diomède s'apparente à une catabase vers le lieu de repos d'une divinité solaire dont Rhésos est le doublet²⁶⁰. Les figurations contemporaines du combat d'Héraclès et de Géryon²⁶¹, autre voyage dans un lieu semblable aux Enfers et dont le vol d'animaux spéciaux en est l'issue (Diomède et Ulysse volent les chevaux du roi Thrace, chevaux qui semblent aux yeux de Nestor être d'origine divine²⁶²), indiquent parfois certains éléments de paysages (arbres), ou la présence d'animaux tels que les oiseaux ou les bœufs de Géryon, et qui situent le combat dans une plaine ou un jardin (voir n° 120)²⁶³. De même, les figurations de la quête d'Héraclès dans l'Hadès, pour en remonter Cerbère, comportent aussi des éléments de paysages qui, comme l'a montré Ludi Chazalon, appartiennent à la géographie infernale et délimitent les espaces (humain/infernal); tout comme le jardin des Hespérides est apparenté à un jardin de l'Au-delà, signifié dans les images par un arbre²⁶⁴. Le jardin est dans l'imaginaire grec un lieu de contact privilégié entre le monde humain et divin mais aussi entre l'humain et le chthonien²⁶⁵. L'indication d'arbres, la présence des chevaux de Rhésos, ne sont pas uniquement des éléments naturalistes nécessaires au rendu narratif, ils se rapportent aussi à un exploit semblable (et qui dans l'esprit d'un Grec de l'époque archaïque devait être évident) au vol des vaches du soleil, du troupeau de Géryon ou encore des vaches d'Apollon²⁶⁶. Il

²⁶⁰ WATHELET, 1989, p. 213-281 (part. p. 224-230); Parallèles avec les rites initiatiques (en part. Dolon): DAVIDSON, 1979, p. 61-66 (part. 64-65). Également : LIAPIS, 2011, p. 95-104.

²⁶¹ Par exemple : Amphore à col à f.n., groupe de Léagros, vers 525-475 av. J.-C. Allemagne, coll. Privée 63. *LIMC* supp. 1, sv. Geryoneus Add.1. Oenochoé, à f.n., groupe de Léagros. Boulogne, Musée Communal 476. *ABV*. 377.245; *Para.* 163; *Add²*. 100; *LIMC* V, sv. Herakles 2535.

²⁶² *Il.* X, 544-553; X. 434-437.

²⁶³ JOURDAIN-ANNEQUIN, 1989, p. 517-568.

²⁶⁴ CHAZALON, 1995 (a), p. 165-187 (avec inventaire des sources iconographiques); 1995 (b), p. 103-131 (part. p. 116 : Achille confié à Chiron).

²⁶⁵ MOTTE, 1973; BONNECHÈRE, 2001, p. 29-50 ; CALAME, 1998, p. 326-356.

²⁶⁶ *H.Hom.Herm.* 69-107. Par exemple pour les vols de bétail : Coupe à f.r., P. de Brygos. Hermès et les vaches d'Apollon. Vatican, Mus. Gregoriano Etrusco Vaticano 16582. *ARV²*. 369.6, 1649 ; *Para.* 367 ; *Add.* 111 ; *Add²*. 224 ; *LIMC* II, sv. Apollon 1042 = Maia 7. Amphore à col à f.n., P. "Red-Line". New-York, Metr. Museum GR529 (X21.17). Hermès et les vaches d'Apollon. *ABV*. 602.28; *Add²*. 141 ; *LIMC* V, sv. Hermes 247. Coupe à f.r., P. de Londres E 105. Héraclès et le troupeau (Géryon ?). London, British Museum E 104. *ARV²*. 1293.1 ; *LIMC* V, sv. Herakles 2535 A ; Lécythe f.n..

faut à cet effet souligner qu'une scène du combat d'Héraclès contre Géryon, figurée sur une amphore à panse du British Museum²⁶⁷, est attribuée au même P. de l'Inscription et que cette scène, selon l'analyse stylistique de Marion True, offre des similitudes formelles très nettes (frontalité du casque, posture d'Héraclès qui rappelle celle d'Ulysse et de Diomède, épisèmes des boucliers) avec la scène du meurtre de Rhésos²⁶⁸. De là à ce que le *lecteur* du vase établisse le lien entre les deux types de combat, il n'y a qu'un pas : la proximité formelle n'est pas uniquement une question de style, elle renvoie aussi à un ensemble de valeurs imaginaires qui se recourent. De même, pour en revenir aux arbres, ceux-ci servent à situer dans l'espace le campement des Thraces. Limite également marquée par la ligne que forment les boucliers suspendus aux branches et constituent une sorte d'abri de fortune qui conjugue le sauvage au civilisé, et souligne d'autant plus le caractère étrange de l'entreprise de Diomède et Ulysse.

Dans le chant X de l'*Iliade* (494-497), Rhésos est en proie à un cauchemar (envoyé par Athéna) qui le maintient endormi : il rêve que Diomède est en train de le tuer, ce qui est effectivement en train de ce produire²⁶⁹. L'image ne montre pas une telle mise en abîme : Rhésos est allongé comme ses compagnons, sur un matelas, au sol, la seule différence est que Diomède le saisit, par la gorge, dans un geste extrêmement violent et injustifié. Le roi Thrace est endormi et donc inoffensif : pourquoi le maltraiter ? À l'inverse, sur la face opposée, Ulysse transperce un dormeur de son épée d'un geste efficace. Dans le cas de Rhésos, la mort est ce qui, paradoxalement, le tire du sommeil (**n°131 b**) : il est le seul des personnages de dormeur à avoir les yeux ouverts : le cauchemar devient réalité, en l'espace d'un instant la mort succède au sommeil. Comme pour les figurations de soldats mourants²⁷⁰, cet instant de la mort se trouve suggéré par une posture d'une grande instabilité, un geste inachevé : soit une transition entre la position allongée du

(frgts), groupe de Léagros. Héraclès et le troupeau de Géryon. Oxford, Ashmolean Museum 1927.4070. *ABL*. 44; *ABV*. 379.275.

²⁶⁷ Amphore à panse chalcidienne, P. de l'Inscription. London, British Museum, B 155. RUMPF, A., *Chalkidische Vasen*, Berlin, 1927, cat. n°6. A : Héraclès et Géryon (ailé) ; B : Persée et les trois Naiades qui lui offrent les attributs magiques : les sandales ailées, le « casque » d'Hadès (un pétase) et la kibisis.

²⁶⁸ TRUE, 1995, p. 420-423.

²⁶⁹ D'ailleurs, le terme utilisé pour décrire son état est le participe ἀσθμαίνοντα -haletant- (*Il.* X, 496), autre façon d'exprimer la mort imminente (ici dans le rêve et la réalité). Cf. *Supra*, p. 130-131

²⁷⁰ *Supra*, p. 132-135

dormeur et le bondissement lié au réveil brutal (un peu aidé par Diomède qui le soulève par le cou). Rhésos esquisse d'ailleurs le geste de s'appuyer sur sa main gauche.

L'ensemble de la scène, traitée en frise continue, fait du sommeil un moment d'une dangerosité particulière : il affecte la vigilance, diminue les réactions. Cette intensité dramatique est d'ailleurs augmentée par l'affolement des chevaux, figurés sous les anses²⁷¹. Le sommeil, à l'instar de celui d'Alkyoneus ou de Méduse, est un moyen de mettre en avant la ruse dont les héros font preuve face à un ennemi qui, autrement, serait invincible. La scène figurée est donc chargée d'une grande tension dramatique, qui place les héros (comme les opposants) dans une situation très précaire. Le sommeil apparaît comme une solution picturale tout à fait pertinente pour exprimer l'idée de « suspense » (fuite silencieuse, déplacements furtifs et prudents) et comme un moyen d'annoncer la mort imminente : sorte d'anticipation visuelle à l'état dans lequel se trouvera l'ennemi une fois vaincu²⁷².

1.3. *Sommeil prophétique : Asclépios, Amphiaraos. Les rêves.*

Qu'en est-il du rêve ? Car lorsqu'il y a sommeil, il y a, en principe, rêve²⁷³. Bien que cela ne soit pas conçu comme une nécessité absolue : le sommeil sans rêves étant, si l'on se tient à l'interprétation de Jan Mansfeld des fragments héraclitéens (fr. B.26 en particulier), le plus bénéfique pour le corps et pour l'âme²⁷⁴. Dans le récit homérique Rhésos rêve, mais comme nous l'avons souligné, rien dans l'image ne le démarque en tant que rêveur. Par ailleurs, le Songe (Oneiros) personnifié n'est présent

²⁷¹ TRUE, 1995, p. 426.

²⁷² K. Topper (2007, p. 90-105) trouve dans ces figurations (en particulier celles de Méduse endormie), un élément comique, inspiré de la tragédie et/ou de drames satyriques (Persée serait un héros idéal pour les drames satyriques et en aurait fait l'objet), en particulier lorsque des satyres sont présents. Ici, le sommeil semble bien mettre en valeur la ruse des héros et amplifier le danger auquel ils sont confrontés, par anticipation, ce qui, d'un point de vue narratif, est bien plus efficace que le fait de montrer l'horreur ou la terreur brute (le cinéma nous le prouve assez régulièrement).

²⁷³ Les Rêves /Songes (Oneiros, oneiroi) sont aussi des enfants de Nuit : *Théog.* 211.

²⁷⁴ MANSFELD, 1967, p. 7-21. Lors du sommeil, l'âme devient humide, un sommeil sans rêves est ce qui s'apparente le plus à la mort mais c'est aussi à ce moment que l'âme est la plus humide et se régénère (comme le soleil dans les eaux d'Océanos, cf. fr. B6).

dans l'imagerie que de façon exceptionnelle²⁷⁵ : une seule figuration supposée dans la céramique se trouve sur une coupe à figures noires de Copenhague. Deux personnages ailés sont agenouillés l'un en face de l'autre, chacun avec un *kerykeion* et jouent à un jeu de plateau (dés)²⁷⁶.

Le songe pourrait être implicite lorsqu'Hypnos est présent, mais les figurations d'Hypnos impliquent plutôt un sommeil très profond, sans rêves²⁷⁷. Dans les poèmes homériques, les rêves appartiennent à la trame narrative, ils sont souvent envoyés par une divinité sous la forme d'images (*eidôlon*) qui se posent auprès ou au-dessus du dormeur : un Grec ne fait pas un rêve, il « voit » un rêve²⁷⁸. Cette expérience onirique est souvent une expression du merveilleux et de la présence divine, elle est culturellement déterminée, comme le souligne Erich R. Dodds, et appartient à l'expérience religieuse grecque²⁷⁹. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les récits et illustrations de rêves en lien avec les rites d'incubation.

L'imagerie n'a que très tard exploité l'idée du rêve explicitement lié au sommeil et encore dans des figurations très particulières qui obéissent à un type formulaire : les figurations de l'expérience onirique dans les temples des héros guérisseurs, comme Amphiaraos à Oropos ou encore Asclépios à Épidaure²⁸⁰, ne sont pas des créations libres qui mettent en jeu une certaine forme d'imagination narrative dans laquelle le rêve, son récit, y prendrait place, mais se plient aux exigences du culte. Comme l'a montré Pierre Sineux, l'expérience du rêve, lors des rites d'incubation est formatée par le contexte religieux dans lequel elle se déroule et vise

²⁷⁵ SIMON, E., *LIMC* VI, sv. Oneiros, Oneiroi, p.53-54 : répertorie quatre représentations d'Oneiros/Oneiroi, dont trois ne sont connues que par des descriptions (Paus. 2, 10.2 ; *EpGr* 839 ; Philostr. *Im.* I.27).

²⁷⁶ Coupe à Yeux, Copenhague, Mus. Nat. 13521. Vers 540-530 av. J.-C. (*LIMC* VI, sv. Oneiros, Oneiroi 4). Comme le souligne E. Simon, la scène est très curieuse et a sans doute à voir avec les symboles attachés au jeu de dés (divination, jeu du destin). Cf. Artém. III. 1 : sur le jeu de dés, de dames ou d'osselets dans les rêves. Symbole funeste, d'un danger imminent, d'une dispute.

²⁷⁷ SHAPIRO, 1977, p. 67-75; 129-145; 246-252; McNally, 1989, p. 156-161.

²⁷⁸ DODDS, 1977, p. 110; LÉVY, 1982, p. 23-41.

²⁷⁹ DODDS, *Op. cit.*, p. 112-114. Sur la prédétermination culturelle des rêves voir les études de G. DEVEREUX en ethnopsychiatrie (*Dreams in Greek Tragedy*, Oxford, 1976). Également : Artém. II, 34-40 (sur les dieux).

²⁸⁰ Relief, Asklépieion du Pirée, vers 500-450 av. J.-C. Musée du Pirée 405. *LIMC* II, sv. Asklépios 105. Relief d'Archinos. Amphiaraion d'Oropos, vers 400-350 av. J.-C. Athènes, Musée National 3369. *LIMC* II, sv. Amphiaraos 63. Sur Asclépios dans l'iconographie voir : HOLTZMANN, B., *LIMC* II, sv. Asklepios, p. 863-897 (part. p. 891-892 pour les reliefs d'Oropos et d'Épidaure) ; Amphiaraos : KRAUSKOPF, I., *LIMC* II, sv. Amphiaraos, p. 691-713 (part. p. 710).

surtout à glorifier la toute puissance de la divinité guérisseuse²⁸¹. Sur ces reliefs, le dormeur est toujours figuré au centre, allongé sur une klinè, le corps et le visage de face, appuyé sur un bras, dans une posture finalement assez typique pour un personnage endormi (n°132 et 133). Sur le relief d'Archinos, qui reste exceptionnel, le rêve et l'action divine sont exprimés de façon distincte : d'une part le serpent vient mordre (ou lécher) l'épaule d'Archinos, et d'autre part, à gauche, Amphiaraos lui-même effectue le geste thérapeutique. Sur le relief d'Épidaure, le rêve et l'action divine se confondent : Asclépios apparaît au-dessus de la dormeuse et effectue son geste guérisseur. Les deux images sont construites comme des récits figurés de l'expérience incubatoire et montrent l'efficacité de l'intervention thérapeutique divine.

La structure picturale des plaques votives a tout de même son intérêt dans l'étude du sommeil : les postures et l'illustration du rêve permettent de confirmer l'idée que l'activité onirique durant le sommeil est une expression de l'activité de l'âme. Chez Artémidore, par exemple, Asclépios est rangé dans la catégorie des *dieux terrestres* uniquement perceptibles par l'intelligence, autrement dit entièrement invisibles²⁸². Sa présence ne peut être perçue que sous des conditions particulières, autrement dit lorsque la conscience est endormie, lors du rêve. Ce contact privilégié avec le divin, sous la forme du rêve, n'est pas évident dans les figurations antérieures. Le sommeil apparaît toujours comme une situation, pour le dormeur et les personnages qui l'entourent, de grande liminalité où le changement d'un statut à un autre, d'un état à un autre, est plus que sensible mais jamais l'activité onirique n'est illustrée. Seuls les reliefs votifs d'Épidaure et d'Oropos viennent confirmer l'idée d'un sommeil qui n'est pas seulement repos et oubli mais qu'il est, comme lors des évanouissements ménadiques, par sa grande liminalité puisque le consultant se trouve dans « l'antichambre de la mort », un moyen d'approcher le divin.

²⁸¹ SINEUX, 2007 (a), p. 11-29; 2007 (b), p. 45-65; VAN STRATEN, 1976, p. 1-39.

²⁸² Artém. II. 34 et 37. (trad et notes par A-J. Festugière, Paris, 1975, p. 144, n. 4 et p. 153, n. 44-45)

III. Conclusions.

Les figurations du sommeil viennent compléter les images qui illustrent la mort en tant que séparation du corps et de l'âme. Dans ces images, la mobilité propre au vivant se trouve « transférée » vers l'âme. Cette motricité est surtout exprimée par l'idée de vol. La présence d'oiseaux, de sirènes ou encore de kères appuie cette idée : le don du vol propre à ces créatures en fait d'excellents guides pour accompagner le passage du monde des vivants vers l'Au-delà. Ils sont des figures de la transition par excellence. Ce caractère liminal propre à l'imagerie funéraire, exprimée soit par la présence d'oiseaux ou de divinités psychopompes, est également présent dans l'expression du sommeil qui dans certains cas se confond avec l'image de la mort. Cette analogie mort/sommeil est un *leitmotiv* de l'imagerie classique et hellénistique, elle permet de minimiser l'aspect définitif de la mort, de la rendre plus douce, semblable à un sommeil éternel, et acceptable²⁸³. Par ailleurs, les images de personnages endormis insistent sur l'idée d'une mise en danger du corps lorsque celui-ci se trouve au repos. Le sommeil est dans l'imagerie, affaiblissement et aliénation : seuls les personnages marginaux sont figurés en train de dormir. Que ce soit les ménades, les géants, monstres ou encore le « barbare » Thrace, le sommeil est toujours perçu comme un état extrêmement instable, propice au changement et qui peut mener, dans les cas les plus extrêmes, à la mort. De même, les figurations plus récentes et qui illustrent le sommeil incubatoire dans les sanctuaires guérisseurs permettent d'illustrer l'idée d'un contact avec le divin lors des périodes d'inconscience. Cette lecture s'ajoute à l'interprétation, donnée au chapitre III, de la catalepsie ménadique : la syncope apparaît comme le moment le plus opportun pour « toucher au divin ». Cette idée, d'un sommeil (ou de l'inconscience) conçu comme un moment propice à une révélation ou un contact privilégié avec la divinité, connaît une certaine longévité dans l'iconographie chrétienne. Je donnerai deux exemples

²⁸³ Voir par exemple les figurations d'Endymion, soumis à un sommeil éternel pour que la Lune, Séléné, puisse à jamais admirer sa beauté. (GABELMANN, H., *LIMC* III, sv. Endymion, p. 726-742). À l'époque hellénistique, puis romaine, le mythe sera lu de manière allégorique comme une manière de confirmer l'origine céleste des âmes. (Cic. *Tusc.* I. 40, 96). Les amours de Séléné et Endymion sont fréquemment figurées sur les sarcophages romains (*LIMC* III, sv. Endymion 46, 50, 52-54, 58, 61, 63, etc). Le thème connaîtra un grand succès dans les cercles néoplatoniciens à la Renaissance où il se mêlera à la mystique chrétienne et la kabbale juive. Ex : *Séléné et Endymion* par A. Carrache. Fresque, palais Farnèse, Rome (1597-1602). AGAPIOU, 2005, p. 39-44.

pour terminer ce chapitre : l'arbre de Jessé²⁸⁴ et le songe de Jacob²⁸⁵ où le sommeil est figuré en des termes très semblables à ceux que nous connaissons pour l'art antique mais la différence est que le contact avec le divin s'illustre clairement par une figuration du rêve prophétique. Bien sûr, la portée symbolique et théologique de ces images diffère beaucoup du sens antique. L'iconographie grecque, rend l'approche du divin durant le sommeil (mais aussi au moment de la perte de conscience et à l'approche de la mort), de manière implicite, par la présence de divinités du passage, comme Hermès, ou de personnifications telles qu'Éros, Hypnos, ou encore de divinités hybrides comme les sirènes qui soulignent le caractère exceptionnel de la situation.

L'imagerie relative à la mort et au sommeil vient confirmer l'idée que, lorsque le corps est privé, temporairement ou définitivement, du principe qui l'anime : souffle ou âme (connue sous le nom, suivant l'époque ou le moment, de *psychè*, *thumos* ou *eidôlon*), celui-ci se trouve dans une situation extrêmement précaire, incapable de se mouvoir ou d'agir, coupé de toute possibilité de communication. L'absence de mouvements et la « disparition » du regard va dans le sens de l'idée d'une séparation entre l'activité de l'âme et celle du corps et confirme a contrario le fait que les mouvements du corps sont à interpréter comme une expression de la vitalité et de la présence de l'âme dans le corps.

²⁸⁴ *Arbre de Jessé*, vitrail vers 1144, Paris, Saint-denis. *Arbre de Jessé*, Bible dite des capucins. Troyes, Champagne. Dernier quart du XIIe siècle. BnF, Ms lat., 16 746, f° 7 v° et 8.

²⁸⁵ *Songe de jacob*. Psautier de Saint-Louis, 1260-1274. Paris, Bnf. (latin 10525); Nicolas d'Ypres, *Songe de Jacob*, XVIe s. Avignon, Musée du Petit Palais. Giambattista Tiepolo, *Le songe de Jacob*, 1726-29, Udine, Palazzo Patriarcale (archevêché).

Conclusion générale.

Comment mettre un point final à cette étude à propos du mouvement, considéré dans le rapport que le corps entretient avec l'âme? Notre réflexion débutait sur les dialogues des *Mémorables* de Xénophon pour s'étendre aux théories anciennes concernant l'expression du mouvement et sa signification dans les arts antiques. Elle a mené ensuite à analyser et interpréter les gestes et les attitudes des banquetteurs ivres ou sous l'emprise de la musique, les danses des ménades, la perte de conscience, puis les figurations de la mort imminente et du sommeil. Le discours peut sembler décousu ou insatisfaisant : en quoi tout ceci est-il lié au mouvement et à son expression dans la peinture ancienne ?

Il faut, dans un premier temps, revenir à la notion d'âme et à notre introduction : l'âme est en Grèce ancienne, quelle que soit l'appellation qu'on retienne (*thumos, menos, psuchè*) et en évolution depuis l'époque homérique, conçue comme un souffle ou une respiration qui peut quitter temporairement ou définitivement le corps. Elle est aussi (et surtout) le siège des émotions, émotions qui fonctionnent comme un « moteur », à l'origine souvent d'actions ou de paroles. En d'autres mots, les sentiments « mettent en mouvement », et le corps humain, en tant que véhicule de l'âme, les transcrit en gestes, attitudes et expressions²⁸⁶. Dans un second temps, il faut revenir aux théories modernes qui concernent la représentation picturale : les images, sont des produits de l'imagination, fortement déterminées par un ensemble de valeurs culturelles. Comme le souligne Ernst Gombrich, la lecture d'une image passe avant tout par la « re-connaissance »²⁸⁷, celle des symboles, des idées développés par une société et immédiatement perceptibles par celui qui lit l'image à l'époque de sa création. Nous ne pouvons pas ignorer ce phénomène pour la Grèce ancienne : les images nous en apprennent beaucoup sur la mentalité antique, le seul problème est que l'éloignement temporel et culturel a obscurci le sens des figurations et les automatismes de la perception intégrée. L'expression du mouvement dans l'imagerie grecque passe par ce même principe : il apparaît, par l'étude des

²⁸⁶ Voir Chap. I, p. 32-34 ; Chap. III, p. 103-106; Chap. IV, p. 118-120.

²⁸⁷ GOMBRICH, 1996, p. 29-78; 1983, p. 81-88.

textes, et du vocabulaire notamment, mais aussi des images, que les Grecs ne pouvaient concevoir certaines actions physiques, certains mouvements sans que ceux-ci ne soient explicitement rattachés à un bouleversement d'ordre émotionnel, psychique, ressenti dans les *phrenes*²⁸⁸, que ce soit l'imprégnation par le vin qui modifie la nature de l'âme, la possession divine ou encore la séparation imminente du corps et de l'âme au moment de la mort, ou durant une période d'inconscience.

Les théories anciennes relatives à l'art permettent d'aller plus loin dans la réflexion, le Socrate de Xénophon l'exprime clairement : un artiste, qu'il soit peintre ou sculpteur, se doit de reproduire la vie, le vivant (autrement dit, l'aspect extérieur, le corps, et l'aspect intérieur, l'âme ou plus précisément les caractères de celle-ci, les ἦθη) par tous les moyens dont il dispose²⁸⁹. D'ailleurs le peintre, en grec, se dit ζωγράφος (« celui qui peint d'après la vie ») et le sculpteur : ἀνδριαντοποιός (« celui qui fabrique des images d'hommes »)²⁹⁰. Le peintre privilégiera le dessin et les couleurs pour rendre au mieux les expressions corporelles et faciales dans le but de saisir au mieux la vitalité des personnages qu'il veut représenter. Pour le sculpteur, il s'agira de donner vie à l'inanimé (pierre, bronze, argile) par le rendu des modelés, des tensions des muscles du corps, des expressions des visages et l'ajout de couleurs. Notions qui nous ramènent aux origines mythiques des arts plastiques : créer une image du vivant. Vivant très explicitement lié au mouvement : se mouvoir, se déplacer c'est être en vie. Les statues de Dédale sont tellement merveilleuses qu'elles peuvent se déplacer²⁹¹; les œuvres d'Héphaïstos sont si expressives qu'elles semblent se mouvoir sous les yeux du spectateur²⁹². Encore une fois nous voilà ramenés à la notion d'âme en tant que principe moteur : si les statues se déplacent c'est qu'elles sont en vie (du moins elles en ont l'apparence) et que, par conséquent, elles sont dotées d'une âme, comme le soulignent les premiers philosophes²⁹³. Il n'en faut pas plus pour comprendre les enjeux alloués à la représentation des mouvements : ils sont

²⁸⁸ Introduction, p. 2 ; Chap. II, p. 50-51 (Archi. fr. 77 Diels ; Ath. II, 39e-f = fr. 16 Jebb = 27 Bergk, 20 Blass; Pi. fr. 5 Puech, 124ab Snell-Maehler = Ath. XI, 782d) ; Chap. III, p. 104-105.

²⁸⁹ Chap. I, p. 21-34.

²⁹⁰ Voir chap. I, p. 24; ἀνδριαντοποιός : cf. *DELG* sv. ἀνὴρ, p. 87-88; dérivé : ἀνδρίαντος « image d'un homme », « statue ». Mot attesté en Mycénien.

²⁹¹ Pl. *Mén.* 97d-98d; Apollod. II, 6.3. Voir sur les œuvres des artisans mythiques et leur aptitude au mouvement : MULLER-DUFEU, 2002, p. 37-40, n°126-150.

²⁹² Hés. *Op.* 60; Hom. *Il.* XVIII, 468 sq.; Hés. *Sc.* 139 sq.; Chap. I, p. 24-25.

²⁹³ Arist. *De An.* 405a19, 411a7; Chap. I, p. 33

le moyen expressif le plus compréhensible, le plus clair, pour rendre la vitalité et par extension tout un panel d'émotions et d'états psychologiques.

Le rendu de l'ivresse, par des postures qui indiquent la démarche chaloupée des hommes pris de boisson, les danses très vives de certains convives, ou encore le basculement de la tête vers l'avant, semble s'accorder avec l'idée d'une ivresse vécue comme un affaiblissement de l'âme par imbibition, un excès d'humidité qui empêche de parler et de se déplacer correctement, mais aussi comme un moment de félicité collective. Cette façon de concevoir l'ivresse permet d'interpréter les images de deux manières : d'une part la réaction « physiologique » conforme à ce que la médecine hippocratique nous rapporte au sujet de l'ivresse; et d'autre part, une ivresse qui procure un état de bien-être et permet, dans un sens, d'approcher le divin, conformément à l'imaginaire poétique lié au vin²⁹⁴. Ces deux conceptions, qui semblent étrangères l'une à l'autre, s'accordent pourtant sur un point : que l'âme soit « affaiblie » par un excès de vin ou encore que celle-ci s'en trouve « grandie », de joie et de bien-être, les effets sont visibles dans les attitudes adoptées par le corps. Il en va de même pour l'expression de l'extase musicale, qui rompt la communication visuelle et montre des personnages hors d'eux-mêmes soit par le moyen du regard qui se dirige hors du cadre, la tête rejetée en arrière, voire les yeux clos, soit par des personnages engagés dans des danses très agitées, le visage de face et les yeux écarquillés. Ces postures sont, en quelque sorte, une traduction visuelle de la notion d'extase, état qui isole du moment présent mais procure une sensation de bien-être de par l'éloignement du corps²⁹⁵.

De même, les mouvements des danses de possession dionysiaque, en tant que moyen rituel qui prépare l'âme à sa rencontre avec la divinité, répondent à ce même besoin d'exprimer, par les attitudes du corps, un état hors de l'ordinaire. Dans le cas des ménades, les mouvements qui les caractérisent semblent appartenir à tout un imaginaire lié au ménadisme et à la possession divine. Les images ne nous apprennent rien des rites et des danses dionysiaques, elles ne font que confirmer l'idée que, pour des Grecs de l'antiquité, tout comportement irrationnel avait, plus ou moins, un lien avec Dionysos ou une emprise divine et que cela se traduisait souvent par des gestes

²⁹⁴ Cf. Chap. II, p. 46-49.

²⁹⁵ Chap. II, p. 65-71; Chap. III, p. 76.

et des comportements violents²⁹⁶. Les figurations de la perte de conscience (au moment de la mort ou lors d'une syncope) renforcent l'argumentation : s'évanouir équivaut à une séparation de l'âme et du corps. Le choix de poses instables, liminales, qui privilégient l'extrême tension ou les lignes obliques pour signifier la chute du corps sur le sol, va bien en ce sens. Le corps est saisi entre deux instants et deux états, comme un arrêt sur image, ce qui permet de rendre au mieux la cessation de l'activité vitale par un brusque arrêt des mouvements. D'ailleurs, le corps séparé de son principe vital apparaît inanimé, lourd, tandis que le souffle qui l'animait, son âme, se trouve figuré sous la forme de créatures ailées très véloces, comme si la mobilité propre à la vie se trouvait incarnée dans l'âme. L'âme apparaît alors sous la forme d'un *eidolon*, ou semble suggérée par la présence d'oiseaux, sirènes et kères, qui ne sont pas des figurations de l'âme, mais une manière d'exprimer le départ de celle-ci et la transition qui s'opère entre deux mondes et deux statuts. Le sommeil finalement, qui montre le corps relâché et plus sensible à un contact avec le sacré, vient compléter l'argument et montre à quel point l'idée d'une relation privilégiée entre le corps et l'âme, et dont les liens peuvent se dénouer plus ou moins fortement, n'était pas étrangère aux imagiers. Ceux-ci semblent avoir tenu à figurer ce rapport particulier entretenu par l'âme et le corps; mais plus encore ils surent exploiter les possibilités expressives qu'offraient le dessin et la peinture de vases. L'espace pictural restreint, qui ne permettait que très rarement les grandes compositions, la technique qui relève bien plus du dessin au trait que la peinture, l'emploi très limité des couleurs, sont autant de contraintes qui contraignirent les imagiers à user de créativité pour exprimer au mieux les motivations des personnages « réels » ou mythologiques qu'ils mettaient en scène, en particulier par les mouvements du corps mais aussi par le recours, assez fréquent, à la synecdoque et à la métaphore visuelle.

Cette réflexion est loin d'être achevée : elle ouvre à d'autres possibilités. Certains aspects concernant le mouvement n'ont pas pu être traités ou ne l'ont été que partiellement, essentiellement pour des raisons de temps. Une analyse de l'expression de la violence, de la fureur et des danses guerrières accompagnées de l'aulos, aurait eu ici tout à fait sa place et n'aurait fait qu'appuyer l'idée que le corps est conçu comme un médium dont l'artiste use pour exprimer les agitations d'ordre émotionnel ou

²⁹⁶ Chap. III et App. I, p. 180-188.

psychologique. Cette étude a également permis de mettre en lumière certaines questions méthodologiques, peut-être insuffisamment soulignées dans le texte, et qui concernent la relation texte-image. Bien souvent, et de nombreuses études modernes le font encore, l'image est considérée comme une source « secondaire », qui vient compléter le texte alors qu'il faudrait, comme l'ont fait J.P. Small et A. Snodgrass²⁹⁷, sans vouloir non plus tomber dans l'excès de l'iconocentrisme, considérer l'image comme une source aussi importante que le texte mais qui use d'un langage différent, même si apparenté. Cela permet aussi de s'interroger sur la notion d'imagination et de créativité : toutes les images analysées sont-elles si dépendantes que nous le pensons des mythes, du contexte poétique, religieux et politique ? Un peintre (de vases) ne peut-il pas, en toute conscience, choisir de raconter un mythe ou d'exprimer des concepts d'une manière qui diffère largement du récit poétique (ou du discours philosophique), que l'on considère « canonique » (mais l'était-il vraiment?), par l'expression figurée, sans pour autant en dénaturer le sens profond ? Il aurait fallu pour cela que les peintres, les artisans, les sculpteurs eux-mêmes aient pu nous parler de leur travail et des raisons qui motivèrent leurs choix représentatifs : et encore, l'art n'est jamais réductible à une explication pleinement rationnelle.

²⁹⁷ SMALL, 2003, qui s'interroge sur l'accès aux documents écrits : qui pouvait consulter, acheter des « livres » ? (p. 1-7); SNODGRASS, 1998.

Listes des figures des appendices.

A. Hydrie à f.r., 425-375 av. J.-C. Rome, Musée Nat. de la Villa Giulia 55707. *ARV*².263 ; *LIMC*, VI, sv.Lycourgos I 12 = Pentheus 55.

B. Amphore à col, P. d'Oreithyie, vers 500-450 av. J.-C. Munich, Antikensammlungen J376 (2345). *ARV*².496.2, 1656 ; *Para*.380 ; *Add*.122; *Add*².250; *LIMC*, VII sv. Oreithyia I 15

C. Lécythe à fond blanc, polychrome, P. de Sabouroff (vers 475-425). Londres, British Museum D59. *ARV*². 851.272 ; *LIMC*, VII, sv. Thanatos 16. Photographie : © The Trustees of the British Museum.

D. Hydrie, "maniériste Tardif". Berlin Antikensammlung F2380. *ARV*².1121.16; *Add*².331.

E-F. Amphore à col, « P. de Charmidès », vers 475-425 av. J.-C. London, British Museum E292 (*ARV*².1611, 1571, 653.5). Photographie : © The Trustees of the British Museum.

G. Stamnos à f.r. vers 500-450 av. J.-C. Proche du « P. de l'Oenochoé de Yale ». Athènes, Musée National.13119 (*ARV*².1656; *Add*².281).

H. Lécythe à fond Blanc, par Douris, vers 500-450. Cleveland, Museum of Art 66.114 (*Para*.376.266 bis; *Add*².241).

I. Coupe à fig.r. signée Peithinos, vers 525-475 av. J.-C. Berlin, Staatliche Museum 2279. (*Para*.332; *ARV*².115.2, 1026, 1567, *Add*.86; *Add*².174; *LIMC*.VIII, sv. Thetis 13).

J. Lécythe attique f.r., P. De Berlin, vers 525-475 .Boston, Museum of fine Arts.1977.713. (*LIMC* VII, sv. Telamedes 1 = Aigisthos 6A).

K. Amphore à col à f.r., attribuée au « P. de Munich », vers 500-450. Naples, Museo Archeologico Nazionale STG 270. (*ARV*². 1161.1; *LIMC* VII, sv. Phrixos et Helle 2 = *LIMC* V, Ino 13).

L. Hydrie attique à f.r , groupe des «maniéristes tardifs » , vers 475-425. .Cracovie, Musée National 1225. *ARV*², 1121.17; *Add*², 331; *LIMC* VI, sv. Lykourgos I 26.

M. Hydrie à f.n appartenant au « groupe de Léagros » et proche du « groupe d'Antiope », vers 550-500. Munich, Antikensammlungen 1700 (*Para.* 161; *ABV.* 362.27, 357, 362, 695; *Add².* 96).

Appendice : rage, folie, violence.

Il s'agira ici d'étendre notre analyse des figurations de possession divine telle que celle insufflée par Dionysos à la folie induite par Lyssa, la folie personnifiée, ainsi que l'imagerie relative à la rage meurtrière comme par exemple Lycurgue ou Clytemnestre¹. Ces états se trouvent être très proches de la possession dionysiaque puisque la folie, tout comme la rage meurtrière (qui parfois se confondent) sont des conditions dont l'origine est à imputer à une action divine. Comme le vocabulaire relatif à la possession divine et la folie a déjà fait l'objet d'une synthèse au chapitre III, nous ne nous y attarderons pas².

I. Insuffler la rage et la folie.

La rage d'origine divine apparaît dans la littérature sous le terme λύσσα (« rage, fureur, frénésie »)³, d'abord en tant qu'abstraction, et ce dès Homère, puis en tant que personnification. À partir du V^e siècle av. J.-C., *Lyssa* est à proprement parler la folie personnifiée, elle est une entité à part entière, capable d'interférer avec le monde des hommes. Son degré d'action est varié, mais elle n'agit jamais de son propre chef : une divinité est toujours à l'origine de sa venue. Une fois sollicitée par la divinité, Lyssa prend peu à peu possession de l'esprit de la personne visée, qui perd le contrôle de ses gestes et accomplit le pire⁴. Lyssa est peu représentée dans l'iconographie en tant que personnification de la folie : on la voit, par exemple vêtue d'une tenue de chasserresse, une tête de chien surgissant au-dessus de la sienne (métamorphose ?), aux côtés d'Actéon sur un cratère en cloche de Boston⁵ où son rôle serait d'encourager la rage

¹ Cette section est un appendice au chap. III, initialement cela devait constituer un chapitre à part entière mais certains impératifs administratifs et temporels m'ont fait revoir ce choix. Les pistes envisagées ici sont des propositions pour des études ultérieures plus développées.

² Chap. III, p. 74-78.

³ *DELG*, p.651-652 ; E. *HF*. 822-874.

⁴ Pour une analyse des phénomènes de possession en Grèce ancienne et notamment de *l'Héraclès furieux* d'Euripide : HOULE, 2009, p. 19-22 et p. 27-38 ; SHAPIRO, 1977, p. 148-152.

⁵ Cratère en cloche à f.r., P. de Likaon, vers 475-425 av. J.-C. Boston, Museum of Fine Arts 00.346. *ARV*². 1045.7, 1579; *Para.* 444; *Add.* 156; *Add*². 320; SHAPIRO, 1993, p. 170, fig.130.

des chiens qui dévorent le chasseur. Puisque *lyssa* est aussi un terme employé pour désigner la rage canine.

La folie semble s'exprimer directement par les attitudes des personnages concernés, à l'exemple de Lycurgue armé d'une hache, près du corps décapité de son fils Dryas, sur une hydrie du Musée de la Villa Giulia (A)⁶ : il a les cheveux dressés sur la tête. Un signe de la folie qui l'habite ? On rencontre le même type de traitement de la chevelure pour les ménades sous l'emprise de Dionysos⁷, mais aussi dans les figurations de Borée, le Vent du nord, comme par exemple sur une amphore à col de Munich (B)⁸, et parfois de Thanatos à l'exemple d'un lécythe du British Museum (C)⁹ attribué au P. de Sabouroff. Les cheveux hérissés sont un moyen de rendre compte de la sauvagerie et de la brutalité qui habitent ces divinités pré-olympiennes¹⁰. Représenter Lycurgue les cheveux hérissés pourrait être une façon de l'identifier à ce type de divinité, de l'assimiler à une entité porteuse de mort et de montrer qu'il est entièrement habité par une rage destructrice et implacable. De même, on remarque sur une hydrie de Berlin (D)¹¹, que les Érynies ont les cheveux qui se soulèvent, comme si elles faisaient face à un vent violent. Cela n'est pas tellement étonnant, comme Borée ou Thanatos, les Érynies sont source de violence et de terreur. Il faut également souligner l'importance prêtée au vent et au souffle dans les phénomènes de possession. Dès Homère l'arrêt puis la reprise de la respiration sont associés à des pertes de conscience¹², tout comme l'idée que le vent peut faire entrer ou sortir l'âme du corps¹³. Il n'est donc pas si surprenant que les personnages sous l'emprise de la folie (comme Lycurgue ou Oreste) soient figurés comme s'ils

⁶ Hydrie à f.r., vers 425-375 av. J.-C (comparer avec P. du Louvre G433). Rome, Musée Nat. de la Villa Giulia 55707. *ARV*². 263 ; *LIMC* VI, sv. Lycourgos I 12 = Pentheus 55.

⁷ Voir chap. III.

⁸ Amphore à col à f.r., P. d'Oreithyie, vers 500-450 av. J.-C. Munich, Antikensammlungen J376 (2345). *ARV*². 496.2, 1656 ; *Para.* 380 ; *Add.* 122 ; *Add.* 250 ; *LIMC* VII sv. Oreithyia I 15. Voir aussi : Stamnos, f.r., vers 500-450 av. J.-C. Athènes, Musée National 13119, N.1023. *ARV*². 1656 ; *Add.* 251.

⁹ Lécythe à fd blc, polychrome, P. de Sabouroff, vers 475-425 av. J.C. London, British Museum D59. *ARV*². 851.272 ; *LIMC* VII, sv. Thanatos 16. Photographie : ©Trustees of the British Museum. Voir aussi : lécythe à fd. blc, P. de Thanatos, vers 475-425 av. J.-C. London, British Museum D58. *ARV*². 122812 ; *Para.* 466 ; *Add.* 351 ; *LIMC* VII, sv. Thanatos 15.

¹⁰ OAKLEY, 2004, p. 126.

¹¹ Hydrie, "maniériste Tardif". Berlin Antikensammlung F2380. *ARV*². 1121.16 ; *Add.* 331.

¹² Chap. III et IV.

¹³ *Il.* V, 696-698 ; Arist. *De an.* 404a17 et 410b27 ; HOULE, 2009, p. 46-49 ; BONNECHÈRE, 2003, p. 171. Chap. III.

étaient emportés par un souffle impétueux. Souffle qui ne devient visible qu'en donnant du mouvement aux vêtements et aux cheveux des personnages.



A.



B.



C.



D.

Une autre manière de signifier la folie est la perte d'une chaussure, comme nous l'avons souligné à propos de l'ivresse¹⁴: la perte du manteau et des chaussures semble être en lien direct avec l'égarement, la perte des sens. Sur le cratère de Derveni, le personnage figuré sur le revers du vase est montré avec une seule botte. M. Robertson, propose d'y voir Lycurgue¹⁵. La perte de la chaussure renvoie à la fois à la

¹⁴ Chap. II.

¹⁵ ROBERTSON, 1972, p. 39-48. Cette identification est acceptée actuellement cf. BARR-SHARRAR, 2012.

folie de Lycurgue et à l'initiation dionysiaque qui est une perte d'identité, un changement radical de la nature profonde de la personne, puisque celle-ci gagne un chemin d'accès vers l'Au-delà et voit son âme libérée des cycles de la métampsychose¹⁶. À l'inverse, le fait de revêtir une nouvelle paire de chaussures marque l'entrée dans un autre mode d'existence : vie adulte, d'initié, etc. À cet effet, il faut souligner l'importance que revêt le fait de chausser de nouvelles sandales lors des rites matrimoniaux, moyen symbolique qui souligne la beauté de la jeune mariée et son accès la vie maritale¹⁷.

II. Cas particulier : violence féminine¹⁸.

Les représentations féminines dans l'iconographie grecque ancienne semblent poser quelques difficultés, nous offrant à la fois une image manichéenne de la féminité, qui oppose de manière nette la femme « bien sous tous rapports », bonne mère et épouse attentive; à la femme sauvage, imprévisible, déviante allant jusqu'à se battre et tuer... Mais aussi une image double qui souligne la liminalité propre à chacune des figures représentée, situant certaines, à la frontière entre masculin et féminin (Atalante, Amazones), la folie et la raison (Ménades, Inô, Procnè...), l'humanité et la monstruosité (Médée, Clytemnestre...).

Caractérisée par « une absence de mouvement », la femme grecque idéale est représentée bien souvent assise (plus rarement debout, mais presque toujours de manière statique) sur des vases qui ont un rapport avec la toilette et le quotidien féminin ou le mariage, comme dans la série dite des « Alabastres de Paidikos »¹⁹. Cette vaste classe de documents, qui tous rappellent à leur manière la réalité du quotidien, sont des représentations de ce que nous pouvons considérer comme une

¹⁶ Voir les publications récentes à propos des lamelles d'or orphiques (GRAF, JOHNSTON, 2007; BERNABÉ, JIMÉNEZ san CRISTOBAL, 2008).

¹⁷ Le rôle des sandales nuptiales fait l'objet d'une recherche actuellement menée avec G. CURSARU. OAKLEY, SINOS, 1993, p. 16-21.

¹⁸ Ces observations sont développées plus avant, en particulier l'exemple de Clytemnestre, dans : TOILLON, 2011, p. 309-331.

¹⁹ Alabastre : Groupe des alabastres de Paidikos, vers 525-475 av. J.-C. Oxford, Asmolean Museum 1921.1214. *ARV*². 100.16. Également : skyphos à f.r., P. de Pénélope vers 440 av. J.C. Chiusi, Musée national 1831. *ARV*². 1300.2; *Add.* 33.2. Pyxis à f.r., proche du P. de Deepdene, vers 500-450 av. J.-C. Cambridge, Fitzwilliam Museum GR1.1922 *Add*². 123; *ARV*². 501.

norme et un idéal et dans lesquelles la séduction et la beauté des femmes est exacerbée. C'est pourquoi les figurations qui impliquent des femmes dans des actions mouvementées attirent l'attention, et nous indiquent aussitôt le caractère hors du commun de la scène représentée.

Le premier exemple de ce type d'images concerne les enlèvements, car on y retrouve deux sortes de mouvements : la course et la lutte. La course est d'abord celle de la fuite : les personnages féminins sont alors écartés de l'action (comme cela est le cas pour les figurations de meurtre). Puis dans la logique des choses, la poursuite : le personnage féminin fuit devant un agresseur et participe donc pleinement à l'action, mais contraint et forcé.

Les exemples de ce genre sont nombreux et le schéma typique en est le suivant : un personnage masculin les bras tendus devant lui court (parfois armé ; schéma-type de Ménélas poursuivant Hélène par exemple) derrière une femme qui tourne la tête pour le regarder²⁰. Par exemple : deux satyres (face A) qui poursuivent une ménade sur une amphore à col à f.r., datée autour de 475-425 av. J.-C.²¹ (**E et F**). Ou encore, Borée poursuivant Orithye sur un stamnos à f.r. des années 500-450 av. J.-C. (**G**)²² le titan attrape des deux mains (en signe de possession) le bras de la jeune fille qui essaie de s'enfuir. Dans les deux cas, l'accent est mis sur la non-humanité des agresseurs : ce sont des satyres, un titan, des êtres primitifs, bestiaux et qui, logiquement, agissent en tant que tels. Ainsi ne respectent-ils pas les lois propres au mariage grec demandant au futur époux de ne pas poursuivre sa promise, ni de la traiter comme une proie ou une esclave mais de la mener par la main vers son nouveau foyer²³.

Cela nous renvoie aux fondements même du mariage et plus encore aux rites initiatiques qui le précèdent. En effet, la course, mais aussi la chasse, fait partie des rites de passage de l'adolescence vers l'âge adulte, pour les jeunes filles comme pour

²⁰ Pour une analyse de ce type iconographique (Menace-poursuite) : SOURVINOU-INWOOD, 1991, p. 58-98.

²¹ Amphore à col à f.r., P. de Charmidès, vers 475-425 av. J.-C. London, British Museum E292 *ARI*².1611, 1571, 653.5. Photographie : ©Trustees of the British Museum.

²² Stamnos à f.r., vers 500-450 av. J.-C. (Proche du « P. de l'Oenochoé de Yale »). Athènes, Musée National.13119 (*ARI*². 1656; *Add*². 281).

²³ DETIENNE, 1988, p. 163; Iamb. *VP*. 48, p. 27, 1-3 et 84, p. 49, 4-6, Ps-Arist. *Oec.* I, 4, 1, 1344a 10-13. OAKLEY, SINOS, 1993, p. 32.

les jeunes hommes. Comme par exemple, lors des *Heraia* à Olympie, où une course de jeunes filles est organisée en l'honneur d'Héra (déesse présidant au mariage)²⁴.

De même, la poursuite (ou la chasse) de la future épouse suivit de son enlèvement, appartient à ces rites pré-matrimoniaux. Comme nous l'apprend le récit d'un certain nombre de mythes à l'exemple d'Hermès et Polyméla ou le rapt de Perséphone²⁵; à commencer par la course organisée par Atalante (ou son père suivant les sources). Défiant les hommes de la battre, elle épousera celui qui réussira à la vaincre, sinon il sera exécuté. C'est Hippoménès²⁶ ou Mélanion²⁷ qui finit par remporter la victoire, aidé par Aphrodite et trois pommes d'or... Cette course a une double fonction initiatique : tout d'abord pour Atalante qui quitte définitivement son statut de femme-éphèbe, opposée de manière farouche au mariage. Mais c'est aussi une chasse métaphorique et initiatique pour Hippoménès/Mélanion : il s'agit en quelque sorte de sa première chasse mature, celle qui fait de lui un homme²⁸. Cette scène de la course d'Atalante est d'ailleurs illustrée sur un lécythe à fond blanc signé par Douris (H)²⁹ : l'héroïne est poursuivie par trois *Érotés* dont l'un porte une couronne de mariage. Cette course a été interprétée par J. Barringer, comme une fuite de la mort, symbolisée par le mariage, notamment dans le rapprochement entre Atalante et les Amazones qui, à l'exemple d'Antiope, au contact d'un homme grec finissent par se marier ou être tuées.

Par ailleurs l'enlèvement d'une jeune fille par un homme plus âgé ou une divinité, symbolisant la mort de celle-ci après sa capture, à l'exemple de Borée et Orythie ou encore Perséphone et Hadès, est souvent rendu par l'image d'une poursuite, d'une course entre les deux personnages. La brutalité du rapt est ainsi exprimée par cet enchaînement de mouvements qui se répondent (un agresseur et une victime qui s'enfuit), mais surtout par l'interruption nette de la course, figurée par l'homme se saisissant de l'objet de son désir. Comme on peut le constater sur la représentation de l'enlèvement d'Orythie : Borée lui saisit le bras alors qu'elle est en pleine course.

²⁴ CALAME, 1977, p. 67; DOWDEN, 1989, p. 31, 133-135.

²⁵ *HymnHomDem*.

²⁶ Theocr. III, 40-41; Ov. *Met.* 10.575-680; Hyg. *Fab.* 185.

²⁷ Apollod. III, 9.2; X. *Cyn.* 1.7

²⁸ BARRINGER, 1996, p. 73 et p. 57-59 sur la chasse au sanglier de Calydon et son rôle initiatique.

²⁹ Lécythe à fd. blc, Douris, vers 500-450 av. J.-C. Cleveland, Museum of Art 66.114. *Para.* 376.266 bis; *Add²*. 241.

Un rapt n'est jamais un acte pacifique, aussi n'est-il pas étonnant que la victime se rebelle (soit par la fuite, soit par la lutte). Comme c'est le cas de Thétis dont les métamorphoses successives (lion, serpent/dragon) sont illustrées sur un grand nombre de vases à figures noires comme à figures rouges et dont voici un exemple : (I) une coupe à fig.r. signée par Peithinos, datée vers 525-475 av. J.-C³⁰, montre Pélée saisissant Thétis par la taille, un petit lion est représenté sur le dos du jeune homme, des serpents sont enroulés autour des poignets et des chevilles de Pélée ainsi qu' autour du poignet de Thétis. L'image du serpent est très évocatrice et caractéristique des divinités marines et chthoniennes (comme Python) : n'oublions pas que Thétis est une Néréide. Le serpent, associé à la féminité renvoie à tout un univers monstrueux et funeste : Clytemnestre, la meurtrière, est nommée par Eschyle « *amphisbaina* » autrement dit : « serpent à deux têtes », « Scylla », « fléau des marins »³¹. Ce sont également des serpents qui font office de chevelure à Méduse...et c'est à un serpent que rêve Clytemnestre lorsqu'elle a le présage de sa propre mort³². De même, le serpent est le propre de divinités à la facette infernale, telles que Dionysos : la manipulation de serpents est familière aux ménades...Ce n'est donc pas par hasard que Thétis, une déesse, contrainte par Pélée (un mortel), soit associée à une force obscure et monstrueuse. De même, le lion possède lui aussi une connotation négative : c'est un animal solitaire, asocial, un chasseur protégé par Artémis. Ainsi l'accent est-il mis sur l'aspect sauvage, indomptable et insaisissable (par ses métamorphoses) de la jeune fille qu'est encore Thétis. La lutte, avec la charge érotique qu'elle contient, à une valeur initiatique ici aussi : Pélée doit dompter Thétis pour « mériter » de l'épouser.

Il apparaît que la violence contenue dans les mouvements de ces personnages féminins soit associée à des actes qui ont une valeur initiatique. Puisqu'il faut passer par le renoncement à un certain mode d'existence, autrement dit une mort symbolique, pour être initié, il est « normal » que la violence en soit une composante. Et les victimes sont bien souvent des jeunes filles, qui répondent par des gestes ou des

³⁰ Coupe à f.r. signée Peithinos, vers 525-475 av. J.-C. Berlin, Staatliche Museum 2279. *ARV*². 115.2, 1026, 1567; *Para.* 332; *Add.* 86; *Add*². 174; *LIMC* VIII, sv. Thetis 13; également : amphore à col à f.n., « Groupe des yeux-sirènes », vers 550-500 av. J.-C. London, British Museum.1843.11-3.60 ou B215. *ABV.* 286.1; *Add*². 74; *LIMC* VIII, sv. Thetis 12.

³¹ *A. Ag.* 1231.

³² *A. Cho.* 527-530.

attitudes violentes (course, lutte) à l'agressivité et au désir d'un homme. Mais cette violence, toute légitime, n'est pas conforme, si l'on peut dire, à ce que l'on peut attendre d'une jeune fille sur le point de se marier; aussi sont-elles montrées sous un aspect qui met l'accent sur le caractère hors-norme et surtout indomptable de leur attitude; soit par une masculinisation, c'est l'exemple d'Atalante, la femme-athlète, la vierge courant librement dans la nature sous la protection d'Artémis, soit en faisant ressortir le « monstre », la facette inquiétante, qui sommeille en elle, à l'exemple de Thétis.

La monstruosité, mais aussi la fougue et la force indomptée, ne sont pas seulement des caractéristiques juvéniles, les femmes adultes, mariées et mères, en sont tout aussi capables. Elles excellent même dans l'exécution de crimes horribles : égorgements, cuisson de chairs humaines, démembrement... C'est une autre sorte de mouvement qui nous est donné à voir, s'inscrivant dans la prolongation de ceux déjà étudiés : de la jeune fille nubile qui court et se débat pour échapper à son agresseur, nous passons à la femme accomplie, épouse et mère, qui s'apprête à commettre les pires atrocités armée d'un couteau ou d'une hache.

Les gestes exécutés par ces femmes sont d'une telle violence qu'ils sollicitent tout le poids et la force du corps. À l'exemple de Clytemnestre (**J**) sur un lécythe attique à f.r. conservé à Boston et attribué au « P. de Berlin » [ou d'Eucharidès] daté de la fin du VI^e siècle av. J.-C., qui se précipite pour défendre son amant Égisthe, penchée en avant, prise dans l'élan et la force que nécessite le brandissement d'une hache³³. Heureusement pour Oreste, le geste de Clytemnestre n'aboutit pas, elle est retenue dans son élan meurtrier par un tiers : Talthybios le héraut d'Agamemnon (la plupart du temps) ici c'est Télamèdes (nommé) qui la repousse des deux mains. Cet arrêt brutal de l'intention meurtrière de la reine permet de souligner l'irrationalité de son geste. Nous situant l'héroïne à la frontière entre raison et démence... L'image d'Inô poursuivant Phrixos (**K**) sur une amphore à col à f.r., attribuée au « P. de Munich », vers 500-450, est en bien des points similaire : l'héroïne animée par une colère aveugle poursuit son beau-fils qui réussit à s'enfuir *in extremis* sur le dos du

³³ Lécythe attique à f.r., P. De Berlin, vers 525-475 av. J.-C. Boston, Museum of fine Arts.1977.713. *LIMC* VII, sv. Telamedes 1 = Aigisthos 6A. Voir aussi : Coupe à f.r., P. De Marlay, vers 450-400 av. J.-C. Ferrara, Museo Nazionale di Spina T264, 2482. *ARV*². 1280.64, 1689; *LIMC* VII, sv. Cassandra I 202. Cratère en calice à f.r., P. d'Égisthe ou de Copenhague, vers 500-450 av. J.-C. Malibu, J. Paul Getty Museum 88AE66. *LIMC* VI, sv. Klytimestra 17 = Aigisthos Add.3.

bélier à toison d'or³⁴. Elle brandit une hache de la même manière : bien haut, légèrement en arrière de la tête, une main tendue devant elle.

Une telle attitude n'est pas sans rappeler le geste de Lycurgue qui s'apprête à assassiner son fils Dryas sur une hydrie attique à f.r attribuée à un peintre du groupe des «maniéristes tardifs» (L)³⁵ ou encore Achille fracassant le corps de Troïlos sur l'autel d'Apollon (M), figuré sur une hydrie à f.n du « groupe de Léagros »³⁶. Dans chacun des cas, l'« arme » utilisée est brandie au dessus de la tête dans un geste qui sollicite d'une part une grande force, mais qui montre aussi un personnage en proie à une telle fureur que ses forces en sont décuplées, emporté par une sorte de folie meurtrière. Qu'incarne, par exemple, *Lyssa* dans *l'Héraklès Furieux* d'Euripide³⁷. Et c'est aux côtés de Querelles, Combats, Assassinat et massacres d'hommes, associée à Mépris des Lois que se trouve Démence (Atè) dans la longue énumération des enfants de Jalousie³⁸.

Bien sûr, Clytemnestre et Inô ne sont pas les seules à faire preuve de cruauté et de violence envers leur propre progéniture ou leur époux. Procnè et Philomèle, Médée, les femmes de Lemnos, les Danaïdes, ont toutes un point commun : la vengeance. Bafouées en tant que mères (Clytemnestre : sacrifice d'Iphigénie) ou épouses (Médée, Procnè, Lemniennes : adultère), elles cherchent réparation en faisant couler le sang. Elles sont animées par une soif de justice qui les transforme en force destructrice, provocatrice de chaos. J-P Vernant et E. Vermeule soulignent d'ailleurs la parenté qui existe entre la mort et certaines figures féminines telles que les Kères ou les Érinyes³⁹, figures vengeresses assoiffées de sang qui s'en prennent plus particulièrement aux hommes⁴⁰. D'ailleurs Hésiode dans la *Théogonie* est très clair à ce sujet : parmi les enfants engendrés par Nuit, se trouvent les « Tueuses qui se

³⁴ Amphore à col à f.r., P. de Munich, vers 500-450 av. J.-C. Naples, Museo Archeologico Nazionale STG 270. *ARV*², 1161.1; *LIMC* VII, sv. Phrixos et Helle 2 = Ino 13.

³⁵ Hydrie attique à f.r., groupe des «maniéristes tardifs», vers 475-425 av. J.-C. Cracovie, Musée National 1225. *ARV*², 1121.17; *Add*², 331; *LIMC* VI, sv. Lykourgos I 26.

³⁶ Hydrie à f.n., « groupe de Léagros » et proche du « groupe d'Antiope », vers 550-500 av. J.-C. Munich, Antikensammlung 1700. *ABV*, 362.27, 357, 362, 695; *Para*, 161; *Add*², 96)

³⁷ *Supra*, p. 173-174.

³⁸ Hes. *Théog.* 230

³⁹ VERNANT, 1989, p. 136-143. VERMEULE, 1979, p. 159.

⁴⁰ *Il.* XVIII .535 sq.

vengent » (Κῆρας νηλεοποιίνους) qui « jamais [elles] n’oublent, ces déesses, leur terrible colère, avant que n’ait payé sa dette celui qui a fait une faute. »⁴¹

Il n’est donc pas étonnant qu’une telle violence soit exprimée par des mouvements si impétueux. Il semblerait que ce soit les « mouvements de l’âme », les émotions qui ici s’expriment, par les mouvements du corps. Alberti élaborait cette théorie (Théorie des Affects), quelque deux mille ans après la production de telles images (qu’il ne connaissait certainement pas), mais il avait saisi le lien entre l’expression même d’un mouvement du corps, sur une toile ou dans un dessin, et les implications émotionnelles qui en émanent⁴². Il appuie d’ailleurs sa théorie par une référence constante « aux œuvres des anciens ». Notamment le célèbre tableau de Timanthe qui illustre le sacrifice d’Iphigénie et décrit par Pline dans le livre XXXV de *l’Histoire naturelle*. Le peintre qui avait épuisé tous les registres de la douleur représenta Agamemnon assis à l’écart et voilé⁴³. Il montre qu’au-delà d’un certain seuil, le mouvement et l’agitation ne sont plus aptes à représenter un quelconque sentiment. Et que la souffrance, qui est aussi une forme de violence : entre violence physique et morale il n’y a qu’un pas, peut aussi s’exprimer par l’absence de mouvement, la langueur, à l’exemple de Pénélope qui reste assise espérant le retour d’Ulysse.



E.



F.

⁴¹ *Theog.* 217, 221-222.

⁴² Introduction, p. 3; Chap. I.

⁴³ Pli. XXXV. 73; Cic. *Orat.* XXII. 74; Quintil. *Inst. Orat.* II. 13, 12; Valer. Maxim. VIII, 11, *Ext.* 6; Eustath. *Ad. Il.* p. 1343, 60 (= *RM* 305-309).



G.



H.



I.



J.



K.



L.



M.

Bibliographie.

AGAPIOU, 2005 = AGAPIOU, N, *Endymion au Carrefour : la fortune littéraire et artistique du mythe d'Endymion à l'aube de l'ère moderne*, Berlin, 2005.

ALBERTI, 2004 (1435) = ALBERTI, L.B., *De Pictura/La peinture (1435)*. Texte latin, traduction française, version italienne, Édition de Th. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, 2004.

ANDÒ, 1991 = ANDÒ, V., « Vin et mania », *Le Ferment divin*, Paris, 1991, p. 167-179.

ANDREAE, 1962 = ANDREAE, B., « Herakles und Alkyoneus », *Jdl*, 77, 1962, p. 130-210.

ARAVANTINOS, 2010 = ARAVANTINOS, V., *The Archeological Museum of Thebes*, Athènes, 2010.

ASSMAN, 2003 = ASSMAN, J., *Mort et Au-delà dans l'Égypte ancienne*, Paris, 2003.

ASTON, 2011 = ASTON, E., *Mixanthrôpoi. Animal-human hybrid deities in Greek religion*, Kernos, supp. 25, Liège, 2011.

AUBRIOT, 2001 = AUBRIOT, D., « L'homme-végétal: métamorphose, symbole, métaphore », *Κῆποι. Mélanges offerts à A. Motte*, Kernos, Suppl. 11, 2001, p. 51-62

AUSTIN, 1983 = AUSTIN, S., « Genesis and motion in Parmenides B8.12-13 », *HSCP*, 1983, 87, p. 151-168;

BACKMAN, 2005 = BACKMAN, J., "Divine and Mortal motivation : On the movement of life in Aristotle and Heidegger" in *Cont. Philos. Rev.*, July-October 2005, vol. 38, n° 3-4, p. 241-261.

BALDASSARE et ROUVERET, 1999 = BALDASSARE, I. et ROUVERET, A., « Une histoire plurielle de la peinture grecque » dans *Céramique et peinture grecque : modes d'emploi, actes du colloque international, École du Louvre, 26-28 avril 1995*, Paris, 1999, p. 219-232.

BARDEL, 2000 = BARDEL, R., « Eidôla in Epic, Tragedy and vase painting », *Word and image in Ancient Greece*, Edinburgh, 2000, p. 140-160.

BARDSLEY, 1975 = BARDSLEY, B.J., *The soul as self-moving motion. The synthesis of madness and sobriety in Plato's Phaedrus*, University of Texas, Austin, 1975.

BARNES, 1982 = BARNES, J., *The presocratic philosophers I & II*, London, 1982.

BARREAU, 1969 = BARREAU, H., « Bergson et Zénon d'Élée » dans *RPhL*, 57, 1969, p. 267-284 et p. 389-430.

BARREAU, 2007 = BARREAU, H., « La conception du mouvement chez les anciens philosophes grecs », *Ktèma*, 32, 2007, p. 7-30.

BARRINGER, 1995 = BARRINGER, J., *Divine Escorts. Nereids in Archaic and Classical Greek Art*, Ann Arbor, 1995.

BARRINGER, 1996 = BARRINGER, J., « Atalanta as Model: the hunter and the hunted » *CA*, 1996, p. 48-76.

BARR-SHARRAR, 2012 = BARR-SHARRAR, B., «The Eschatological Iconography of the Derveni Krater » in *Hommage à Claude Rolley, INHA*, (« Actes de colloques »), 2012 [En ligne], mis en ligne le 06 juillet 2012, consulté le 01 octobre 2012. URL: <http://inha.revues.org/3976>.

BAŽANT, 1986 = BAŽANT, J., « Entre la croyance et l'expérience : le mort sur les lécythes à fond blanc », *Iconographie classique et identités régionales, Paris 26 et 27 mai 1983*, Paris, 1986, p. 37-44.

BEAULIEU (à paraître) = BEAULIEU, M.-C., *The Limits of Mortality. The Sea and Transcendence in Greek Thought*, (à paraître en 2014).

BEAULIEU, 2008 = BEAULIEU, M.-C., *The Sea as a two-way passage between life and death in Greek mythology*, PhD. Diss. University of Texas at Austin, 2008.

BÉLIS, 2011 = BÉLIS, A., « Les mouvements des musiciens dans l'Antiquité », *Musiques et Danses dans l'Antiquité*, Rennes, 2011, p. 23-44.

BENVÉNISTE, 1984 = BENVÉNISTE, E., *Origine de la formation des noms en indo-européen*, Paris, 1984.

BÉRARD, 1967 = BÉRARD, C., « Art Alexandrin et mystères dionysiaques : le vase bacchique d'Avenches », *Pro Aventico*, 1967, p. 57-88.

BÉRARD, 1974 = BÉRARD, C., *Anodoi, Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Rome, 1974.

BÉRARD, 1983 = BÉRARD, C., « Iconographie-Iconologie-Iconologique », *EL*, 1983, p. 5-37.

BÉRARD, 1986 = BÉRARD, C., « L'impossible femme Athlète », *AION (arch)*, 1986 (8), p. 195-202

BÉRARD, 1989 = BÉRARD, C. et al., *A city of images: iconography and society in ancient Greece*, Princeton, 1989.

BERNABÉ, JIMÉNEZ SAN CRISTOBAL, 2008 = BERNABÉ, A., JIMÉNEZ SAN CRISTOBAL, A.I., *Instructions for the Netherworld. The Orphic Gold Tablets*, Leiden-Boston, 2008.

BETTINI, SPINA, 2010 = BETTINI, M et SPINA, L., *Le mythe des Sirènes*, Paris, 2010.

BEYER, 2007 = BEYER, D., « Svastikas et compositions tournoyantes dans l'iconographie de l'Orient ancien : étude de cas », *Ktèma*, 32, 2007, p. 31-40.

BIANCHI-BANDINELLI, 1973 = BIANCHI-BANDINELLI, R., *Storicità dell'arte classica*, Bari, 1973

BLANCHE, 1965-1966 = BLANCHE, L., « Les anciens et le mouvement terrestre du Timée », *REPh*, 1965-1966, 16 n°2, p. 1-8 ;

BLANCHE, 1982-1983 = BLANCHE, L., « La théorie du—mouvement chez Aristote », *REPh*, 1982-1983, 33 n°1, p. 11-23.

BOARDMAN, 1995 = BOARDMAN, J., *La sculpture grecque classique*, Paris, 1995.

BOARDMAN, 1998 = BOARDMAN, J., *Early Greek Vase-Painting*, London, 1998.

BOARDMAN, 2001 = BOARDMAN, J., *Athenian Red-Figure Vases the Classical Period*, New-York, 2001 (1989).

BOARDMAN, 2003 = BOARDMAN, J., *Athenian Black Figure Vases*, London, 2003 (1974).

BOARDMAN, 2005 = BOARDMAN, J., *Athenian Red-figure Vases the Archaic Period*, New-York, 2005 (1975).

Bodiou, L., Frère, D., Mehl, V. (éd), avec la collaboration d'A. Tourraix, *L'expression des corps : gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique, Cahiers d'histoire du corps antique*, n°2, Rennes, Pr. Universitaires de Rennes, 2006 (Histoire. Cahiers d'histoire du corps antique 2).

BONNECHÈRE, 1994 = BONNECHÈRE, P., *Le sacrifice humain en Grèce ancienne, Kernos Suppl.3*, Athènes-Liège, 1994.

BONNECHÈRE, 2001 = BONNECHÈRE, P., « Prairies et jardins grecs. De la Grèce de Platon à l'Angleterre d'Alexander Pope », *Κῆποι*, p. 29-50.

BONNECHERE, 2003 = BONNECHERE, P., *Trophonios de Lébadée : cultes et mythes d'une cité béotienne au miroir de la mentalité antique*, Leiden, 2003.

BORGEAUD, 1979 = BORGEAUD, Ph., *Recherches sur le dieu Pan*, Genève, 1979.

BOWIE, 1986 = BOWIE, E., « Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival », *JHS*, 1986, p. 14-27

BOWIE, 2003 = BOWIE, E., « L'éloge dans le symposium », *Pallas*, 61, 2003, p. 137-165.

BOYANCÉ, 1937 = BOYANCÉ, P., *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, 1937.

BOYANCÉ, 1942 = BOYANCÉ, P., « Le disque de Brindisi et l'Apothéose de Sémélé », *REA*, 1942, p. 205-214.

BOYANCÉ, 1967 = BOYANCÉ, P., « Note sur l'éther chez les Pythagoriciens, Platon et Aristote », *REG*, 1967, 80, p. 202-209.

BRANCACCI, 1995 = BRANCACCI, A., « Ethos e pathos nella teoria delle arti : una poetica socratica della pittura e della scultura », dans *Elenchos*, 16 (1), 1995, p. 105-127.

BRANCACCI, 2004 = BRANCACCI, A., « Socrate, la musique et la danse. Aristophane, Xénophon, Platon », *ÉPh*, 69 n°2, 2004, p. 193-211.

BREMMER, 1983 = BREMMER, J., *Early Greek concept of the soul*, Princeton, 1983.

BREMMER, 1984 = BREMMER, J., « Greek maenadism reconsidered », *ZPE*, 55, 1984, p. 267-286.

BREMMER, 2012 = BREMMER, J., *La religion grecque*, Paris, 2012.

BRISSON, 1974 = BRISSON, L., *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Paris, 1974.

BRUNEAU, 2000 = BRUNEAU, Ph., « L'impair des chaussures », *Agathos Daimon : Mythes et cultes : études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil*, Athènes, 2000, p. 63-72.

BRUNO, V. J., *Form and colour in Greek painting*, New-York, 1977

BUNDRICK, 2005 = BUNDRICK, S.D., *Music and image in Classical Athens*, Cambridge, 2005.

BURGESS, 1997 = BURGESS, J.S., « Beyond Neo-Analysis: Problems with the Vengeance Theory », *AJPh*, 118 n°1, 1997, p. 1-19.

BURGESS, 2001 = BURGESS, J.S., *The Tradition of the Trojan War in Homer and Epic Cycle*, Baltimore, 2001.

BURKERT, 1972 = BURKERT, W., *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Cambridge, 1972.

BURKERT, 1992 (a) = BURKERT, W., *Les Cultes à Mystères dans l'Antiquité*, Paris, 1992.

BURKERT, 1992 (b) = BURKERT, W., *The Orientalizing revolution*, Cambridge, 1992.

BURKERT, 2005 = BURKERT, W., *Homo Necans*, trad. H. Feydy, Paris, 2005.

BURKERT, 2011 = BURKERT, W., *La Religion Grecque aux époques archaïque et classique*, trad. P. Bonnechère, Paris, 2011.

BUSCHOR, 1944 = BUSCHOR, E., *Die Musen des Jenseits*, München, 1944.

CALAME, 1977 = CALAME, C., *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque. Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Rome, 1977.

CALAME, 1998 = CALAME, C., « Mort héroïque et culte à mystères dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle. Aspects rituels au service de la création mythique », *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstags-Symposium für Walter Burkert*, Stuttgart-Leipzig, 1998, p. 326-356.

Canto-Speber, M. (dir.), *Philosophie grecque*, Paris, 1997.

CARASTRO, 2006 = CARASTRO, M., *La cité des mages. Penser la magie en Grèce ancienne*, Grenoble, 2006.

CARPENTER, 1983 = CARPENTER, Th., « On the dating of the Tyrrhenian group », *OJA*, 1983, p. 279-283.

CARPENTER, 1984 = CARPENTER, Th., « The Tyrrhenian group : problems of provenance », *OJA*, 1984, p. 45-56.

CARPENTER, 1986 = CARPENTER, Th., *Dionysian imagery in archaic Greek art. Its development in black-figure painting*, Oxford, 1986.

Carpenter, T. H. & Faraone, C. (ed.), *Masks of Dionysus*, Ithaca, 1993.

CATONI, 2004 = CATONI, M.L., « Schema e valori, vita e immagini » dans *SCHEMA/FIGURA, Formes et figures chez les Anciens*, Paris, 2004, p. 89-112.

CAVEING, 1982 = CAVEING, M., *Zénon D'Élée, prolégomènes aux doctrines du continu, étude historique et critique des fragments et témoignages*, Paris, 1982.

CAZEVITZ, 2004 = CAZEVITZ, M., « Étude lexicologique : du schéma au schématisme » dans *SKÉMA/FIGURA, Formes et figures chez les Anciens, rhétorique, philosophie, littérature, Études de littérature ancienne*, 13, Paris, 2004, p. 15-29.

CERCHIAI, 1987 = CERCHIAI, L. « Tombe del Tuffatore e della Caccia e Pesca. Proposa di lettura iconologica » *Dialoghi di Archeologia*, 5 n°2, 1987, p. 113-123.

CHANTRAINE, 1933 = CHANTRAINE, P., *La formation des noms en grec ancien*, Paris, 1933.

CHAZALON, 1995 (a) = CHAZALON, L., « Héraclès, Cerbère et la porte des enfers dans la céramique attique », *Frontières terrestres, frontières célestes dans l'Antiquité*, Paris, 1995, p. 165-187.

CHAZALON, 1995 (b) = CHAZALON, L., « L'arbre et le paysage dans la céramique attique figurée archaïque », *AION*, 2, 1995, p.103-131.

COCHE de la FERTÉ, 1951 = COCHE de la FERTÉ, E., « Les ménades et le contenu réel des représentations de scènes bachiques autour de l'idole de Dionysos » *RA*, 38, 1951, p. 12-23.

COCHE de la FERTÉ, 1980 = COCHE de la FERTÉ, E., « Penthée et Dionysos. Nouvel essai d'interprétation des « Bacchantes » d'Euripide » *Recherches sur les religions de l'Antiquité classique*, Genève-Paris, 1980, p. 119-121.

COHEN, 2006 = COHEN, B., « Added Clay and Gilding in Athenian Vase-Painting » in *The Colors of Clay*, Los Angeles, 2006, p. 106-148

COLE, 1980 = COLE, S.G., « New Evidence for the Mysteries of Dionysos », *GRBS*, 21, 1980, p. 223-238.

COOK, 2005 = COOK, R.M., *Greek Painted Pottery*, London/New-York, 2005 (1960).

CORRIGAN, 1986 = CORRIGAN, K., « Body and Soul in Ancient Religious Experience », *Classical Mediterranean Spirituality. Egyptian, Greek, Roman*, London, p. 360-361.

COURCELLE, 1944 = COURCELLE, P., « Quelques symboles funéraires du néo-platonisme latin. Le vol de Dédale, Ulysse et les Sirènes », *REA*, 1944, p. 73-93.

CUMONT, 1942 = CUMONT, F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Paris, 1942.

CURSARU, 2011 = CURSARU, G., « Le mythe de Dédale et d'Icare et le thème du vol des mortels en corps vivant », *Phoenix*, 66 n°3-4, 2011, p. 298-334.

CURSARU, 2012 = CURSARU, G., « Les sandales d'Hermès I : les καλὰ πέδιλα homériques d'Hermès », *RFIC*, 140 n°1, 2012, p. 20-61.

D'AGOSTINO, 1982 = D'AGOSTINO, B., « Le Sirene, il Tuffatore e le Porte dell'Ade », *AION, ArchStAnt*, 4, 1982, p. 43-50.

D'AGOSTINO, 1999 = D'AGOSTINO, B., « Oinops Pontos. Il mare come alterità nella percezione arcaica », *MEFRA*, 111 n°1, 1999, p. 107-117

DAMISH, H., *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*, Paris, 1972

DARAKI, 1980 = DARAKI, M., « Le héros à Ménos et le héros à Daimoni isos : une polarité homérique », *ASNP*, 3^e ser. 10, 1980, p. 1-24.

DARAKI, 1982 = DARAKI, M., « La mer dionysiaque », *RHR*, 199 n°1, 1982, p. 3-22.

DARAKI, 1985 = DARAKI, M., *Dionysos*, Paris, 1985.

DAVIDSON, 1979 = DAVIDSON, O.M., « Dolon and Rhesus in the Iliad », *QC*, N.S., vol.1, 1979, p. 61-66

De POLIGNAC, 1984 = De POLIGNAC, F., *La naissance de la cite grecque. Culte, espace, société, VIIIe-VIIe s. Av. J.-C.*, Paris, 1984.

De VINCI, 1987 = De VINCI, L., *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par A. Chastel, Paris, 1987.

DELAVAUD-ROUX, 1994 = DELAVAUD-ROUX, M-H., « Chorégraphie de la séduction et de l'enlèvement des Ménades ou la naissance du pas de deux moderne » *Mélanges offerts à Claude Vatin*, Aix-en-Provence, 1994, p. 45-58.

Delruelle, E. et Pirenne-Delforge, V. (éd.), *Κῆποι : de la religion à la philosophie : mélanges offerts à André Motte*, Liège : Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 2001.

Descamps-Lequime, S. (éd.), *Peinture et Couleur dans le monde grec antique, Actes du colloque du Louvre (mars 2004)*, Milan, 2007.

DETIENNE, 1963 = DETIENNE, M., *La notion de daimon dans le Pythagorisme ancien*, Paris, 1963

DETIENNE, 1986 = DETIENNE, M., *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, 1986.

DETIENNE, 1988 = DETIENNE, M., « Les Danaïdes entre elles », *Arethusa*, 1988, 21, p. 159-175.

DIDI-HUBERMAN, 2001 = DIDI-HUBERMAN, G., « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études Photographiques*, 10, 2001, [en ligne], mis en ligne le 01 octobre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index268.html>

DIMITROKALLIS, 1992 = DIMITROKALLIS, G., *Iconographie de l'âme. L'âme-oiseau*, Athènes, 1992.

DODDS, 1960 = DODDS, E.R., *Euripides Bacchae*, Oxford, 1960.

DODDS, 1977 = DODDS, E.R., *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, 1977 (1959).

DOWDEN, 1979 = DOWDEN, K., « Apollon et l'esprit dans la machine. Origines », *REG*, 92/2, 1979, p. 293-318.

DOWDEN, 1980 = DOWDEN, K., « Deux notes sur les Scythes et les Arimaspes », *REG*, 93, 1980, p. 190-92.

DOWDEN, 1989 = DOWDEN, K., *Death and the Maiden. Girls' Initiation Rites in Greek Mythology*, London/New-York, 1989.

DUELL, 1927 = DUELL, P., « The Tomba del Triclinio at Tarquinia » *MAAR*, 6, 1927, p. 5-68.

EGER, 1966 = EGER, J.-C., *Le Sommeil et la Mort dans la Grèce antique*, Paris, 1966.

EKROTH, 2008 = EKROTH, G., « Meat in ancient Greece: sacrificial, sacred or secular ? », *Sacrifice, marché de la viande et pratiques alimentaires dans les cites du monde romain = Meat : sacrifice, trade and food preparation in the Roman Empire*, Turnout : Brepols, 2008, p. 249-272.

FEHR, 2009 = FEHR, B., « Ponos and the Pleasure of Rest: Some thoughts on Body Language in Ancient Greek Art and Life », *An Archaeology of Representations, Ancient Greek Vase-painting and Contemporary Methodologies*, Athènes, 2009, p. 128-158

FERRI, 1946 = FERRI, S., *Plinio il vecchio. Storia delle arti antiche*, Rome, 1946

FRONTISI-DUCROUX, 1975 = FRONTISI-DUCROUX, F., *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, 1975.

FRONTISI-DUCROUX, 1991 = FRONTISI-DUCROUX, F., « Dédale, Niobé et quelques autres. Entre le roc et la statue », *L'Art, effacement et surgissement des figures : hommage à Marc Le Bot*, Paris, 1991, p. 17-24

FRONTISI-DUCROUX, 1991 = FRONTISI-DUCROUX, F., « Qu'est-ce qui fait courir les ménades ? » dans *Le ferment divin*, Paris, 1991, p. 147-166.

FRONTISI-DUCROUX, 1995 = FRONTISI-DUCROUX, F., *Du masque au visage, aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, 1995.

FRONTISI-DUCROUX, 1998 = FRONTISI-DUCROUX, F., « Le sexe du regard », *Les mystères du Gynécée*, Paris, 1998, p. 199-276.

FRONTISI-DUCROUX, 2002 = FRONTISI-DUCROUX, F. « Avec son diaphragme visionnaire : ἸΔΥΙΗΣΙ ΠΡΑΠΠΙΔΕΣΣΙ », *Iliade* XVIII.481. À propos du bouclier d'Achille », *REG*, 115 n°2, 2002, p. 463-484.

FRONTISI-DUCROUX, 2003 = FRONTISI-DUCROUX, F., *L'homme-cerf et la femme-araignée*, Paris, 2003.

FRONTISI-DUCROUX, LISSARRAGUE, 1990 = FRONTISI-DUCROUX, F. et LISSARRAGUE, F., « From ambiguity to ambivalence: a dionysiac excursion through the anacreontic vases », *Before Sexuality*, Princeton, 1990, p. 211-256.

GAGER, 1992 = GAGER, J., *Curse tablets and Binding Spells*, Oxford, 1992.

GAGNÉ, 2007 = GAGNÉ, R., « Winds and Ancestors: the *Physika* of Orpheus », *HSCP*, 103, 2007, p. 1-23.

GINOUVÈS, 1962 = GINOUVÈS, R., *Balaneutikè : recherches sur le bain dans l'antiquité grecque*, Paris, 1962.

GIULIANI, 1996 = GIULIANI, L., « Rhesus between dream and death: on the relation to image to literature in Apulian Vase-Painting », *BICS*, 41, 1996, p. 71-91.

GLOTZ, 1979 = GLOTZ, G., *L'ordalie dans la Grèce primitive*, New-York, 1979 (1904).

GMERK et GOUREVICH, 1998 = GMERK, M., GOUREVICH, D., *Les maladies dans l'art antique*, Paris, 1998.

GOETHE, 1983 = GOETHE, J.W., *Écrits sur l'art*, traduction et notes de J.-M. Schaeffer, Paris, 1983, p. 164-178.

GOMBRICH, 1964 = GOMBRICH, E.H., « Moment and Movement in Art », *JWCI*, 27, 1964, p. 293-306.

GOMBRICH, 1966 = GOMBRICH, E.H., « Ritualized gesture and Expression in Art », *Philosophical Transactions B*, 251 n°772, 1966, p. 393-401.

GOMBRICH, 1980 = GOMBRICH, E.H., « Standards of truth; the arrested image and the moving eye », *Critical Inquiry*, 7 n°2, 1980, p. 237-273.

- GOMBRICH, 1983 = GOMBRICH, E.H., *L'écologie des images*, Paris, 1983.
- GOMBRICH, 1984 = GOMBRICH, E.H., « The Ambivalence of the classical Tradition. The Cultural Psychology of Aby Warburg (1866-1929) », *Tributes. Interpreters of our cultural tradition*, Oxford, 1984, p. 117-137.
- GOMBRICH, 1996 = GOMBRICH, E.H., *L'art et l'illusion, Psychologie de la représentation picturale*, Paris, 1996 (1971).
- GOMBRICH, 2001 = GOMBRICH, E.H., *Histoire de l'Art*, Paris, 2001 (1963).
- GRAF, 1993 = GRAF, F., « Dionysian and Orphic Eschatology: New Texts and Old Questions », *Masks of Dionysus*, Ithaca, 1993, p. 242-247.
- GRAF, 2010 = GRAF, F., « The Blessings of Madness. Dionysos, Madness and Scholarship », *ARG*, 12, 2010, p. 167-180.
- GRAF, JOHNSTON, 2007 = GRAF, F., JOHNSTON, S.I., *Ritual texts for the afterlife. Orpheus and the Bacchic gold tablets*, London-New-York, 2007.
- GUILLAUME-COIRIER, 2001 = GUILLAUME-COIRIER, G., « Le pavot fertile dans les mondes mycénien, grec et romain : réalité et symbolique » *MEFRA*, 113 n°2, 2001, p. 999-1044
- HALLIWELL, 2000 = HALLIWELL, S., « Plato and Painting », *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburg, 2000, p. 99-116.
- HALLIWELL, 2002 = HALLIWELL, S., *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*, Princeton, 2002.
- HALM-TISSERANT, 1984 = HALM-TISSERANT, M., « Le peintre de Curti », *REA*, 1984, p. 135-170.
- HALM-TISSERANT, 1988 = HALM-TISSERANT, M., « Représentations de l'homoncule dans la peinture de vases grecque : naissances merveilleuses, sommeil et mort », *Ktèma*, 13, 1988, p. 223-244.
- HALM-TISSERANT, 1993 = HALM-TISSERANT, M., « La ménade "tueuse" et le lancer de l'ômophagion », *Kentron*, 141 n°2, 1993, p. 64-86.

HALM-TISSERANT, 2006 = HALM-TISSERANT, M., « Le sang et la blessure dans l'imagerie vasculaire de guerre en Grèce », *Ktèma*, 31, 2006, p. 309-338.

HALM-TISSERANT, 2007 = HALM-TISSERANT, M., « *Punctus temporis, perpetuum mobile*. Théories relatives au mouvement et procédés destinés à son expression dans les arts figurés de la Grèce antique », *Ktèma*, 32, 2007, p. 85-102, 1 p. de pl. ill

HALM-TISSERANT, 2009 = HALM-TISSERANT, M., « L'εἰκὼν γραπτή: du portrait peint antique » *Ktèma*, 34, 2009, p. 131-174.

Halperin D.M., Winkler J. & Zeitlin F. I. (eds), *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Princeton, Princeton Univ. Pr., 1990.

HANSON, 1990 = HANSON, A. E., « The medical Writer's woman », *Before Sexuality*, Princeton, 1990, p. 309-338.

HATZIVASSILLIOU, 2010 = HATZIVASSILLIOU, E., *Athenian Black figure Iconography*, Leidorf, 2010.

HEDREEN, 1991 = HEDREEN, G., « The Cult of Achilles in the Euxine », *Hesperia*, 60 n°3, 1991, p. 324-33.

HEDREEN, 1992 = HEDREEN, G., *Silens in Attic Black-figure Vase-Painting*, Ann Arbor, 1992.

HEDREEN, 1994 = HEDREEN, G., « Silens, nymphs and maenads », *JHS*, 114, 1994, p. 47-69.

HEDREEN, 2004 = HEDREEN, G., « The Return of Hephaistos, Dionysiac processional ritual and the creation of a visual narrative », *JHS*, 124, 2004, p. 38-64.

HENRICHS, 1978 = HENRICHS, A., « Greek Maenadism from Olympias to Messalina », *HSCP*, 82, 1978, p. 121-160.

HENRICHS, 1983 = HENRICHS, A., « Changing Dionysiac Identities », *Jewish and Christian Self-Definition 3, Self-Definition in the Greco-roman World*, London, 1983, p. 137-160.

HENRICH, 1987 = HENRICH, A., « Myth visualized : Dionysos and his circle in Sixth-Century Attic Vase-Painting », *Papers on the Amasis Painter and his world, Colloquium sponsored by the Getty Center of the History of Art and Humanities and Symposium sponsored by the J. Paul Getty Museum*, Malibu, 1987, p. 92-124.

HOFSTETTER, 1990 = HOFSTETTER, E., *Sirenen im Archaischen und Klassischen Griechenland*, Würzburg, 1990.

HOLLOWAY, 2006 = HOLLOWAY, R., « The Tomb of the Diver », *AJA*, 110 n°3, 2006, p. 365-388.

HOULE, 2009 = HOULE, M., *Les notions de possession et d'exorcisme en Grèce ancienne à la lumière des auteurs anciens, des phylactères et des PGM*, Mémoire présenté à la Faculté des Études Supérieures en vue de l'obtention du grade ès Sciences en Études Classiques option Histoire ancienne, Université de Montréal, 2009.

HULTKRANTZ, 1997 = HULTKRANTZ, Å., *Soul and Native Americans*, Woodstock, 1997.

IMDHAL, 1996 = IMDHAL, M., *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, Paris, 1996 (1987).

IRIARTE, 1993 = IRIARTE, A., « Le chant-miroir des Sirènes », *Mètis*, 8 n°1-2, 1993, p. 147-149.

ISLER-KÉRENYI, 1999 = ISLER-KÉRENYI, C., « Frauen um Dionysos vom 7. Jahrhundert bis um 540 v. Chr. », *AA*, 4, 1999, p. 551-566.

ISLER-KÉRENYI, 2003 = ISLER-KÉRENYI, C., « Images grecques au banquet funéraire étrusque », *Pallas*, 61, 2003, p. 39-53

IVANTCHIK, 1993 = IVANTCHIK, A., « La datation du poème l'*Arimaspee* d'Aristéas de Proconnèse » *AC*, 62, 1993, p. 35-67.

JACCOTTET, 2003 = JACCOTTET, A.F., *Choisir Dionysos : les associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme*, Paris, 2003.

JANNOT, 2005 = JANNOT, J-R., « Banqueteurs aux mains vides », *REA*, 107 n°2, 2005, p. 527-541

JANNOT, 2006 = JANNOT, J-R., « Gestes de banqueteurs », *L'expression des corps*, 2006, p. 213-231.

JEANMAIRE, 1959 = JEANMAIRE, H., *Dionysos. Histoire du culte à Bacchus*, Paris, 1959.

JOHNSTON, 1995 = JOHNSTON, S.I., « The song of the Iynx: magic and Rhetoric in Pythian 4 », *TAPhA*, 125, 1995, p. 177-206.

JOHNSTON, 1999 = JOHNSTON, S.I., *Restless Dead. Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Berkeley-Los Angeles-London, 1999.

JOURDAIN-ANNEQUIN, 1989 = JOURDAIN-ANNEQUIN, C., *Héraclès aux portes du soir. Mythe et histoire*, Paris, 1989.

JOURDAN, 2008 = JOURDAN, F., « Orphée est-il véritablement un homme ? : la réponse grecque : l'efféminé versus l'initiateur des hommes », *LEC*, 2008, 76 (2-3), p. 129-174.

KIRK, RAVEN et SCHOFIELD, 1983 = KIRK, G.S., RAVEN, J.E, et SCHOFIELD, M., *The Presocratic Philosophers. A Critical history with a selection of Texts*, Cambridge, 1983.

KOCH, 1999-2000 = KOCH, N. J., « ΣΧΗΜΑ : zur Interferenz technischer Begriffe in Rhetorik und Kunstschriftstellerei », *IJCT*, 1999-2000, 6 (4), p. 503-515.

KOSSATZ-DEISSMAN, 1991 = KOSSATZ-DEISSMAN, A., « Satyr- und Manädennamen auf Vasenbilder des Getty-Museums und der Sammlung Cahn (Basel) mit Addenda zu Charlotte Fränkel, Satyr- und Bakchennamen auf Vasenbildern (Halle, 1912)», in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, 5, 1991.

KRITIKOS, PAPADAKIS, 1963 = KRITIKOS, P. et PAPADAKIS, S. « Μήκωνος και όπιου ιστορία και έξαόπλωσις έν τή περιοχή τής Άνατολικής Μεσογείου κατα την άρχαιότητα » *AE*, 1963, p. 80-150.

KURTZ, BOARDMAN, 1971 = KURTZ, D.C. et BOARDMAN, J., *Greek Burial Customs*, London, 1971.

L'espace et le temps, 1990 = *L'espace et le temps*, actes du XII^e Congrès de l'Association des sociétés de philosophie de langue française, Dijon, 29-31 août 1988, Dijon-Paris, 1990.

La violence dans les monde grec et romain : acte du colloque international (Paris, 2-4 mai 2002), Paris, 2005.

LACROIX, 1974 = LACROIX, L., *Études d'archéologie numismatique*, Paris, 1974.

LACROIX, 1988 = LACROIX, L., « Pausanias, le coffre de Kypsélos et le problème de l'exégèse mythologique », *RA*, 2, 1988, p. 243-261.

LAKS, 1983 = LAKS, A. *Diogène d'Apollonie. La dernière cosmologie présocratique. Édition, traduction et commentaire des fragments et des témoignages*, Lille, 1983.

Langages et métaphores du corps dans le monde antique, sous la direction de V. Dasen et J. Wilgoux, Rennes, Pr. Universitaires de Rennes, 2008 (Histoire. Cahiers d'histoire du corps 3).

LARFOUILLOUX, 1999 = LARFOUILLOUX, J., *Sculpture et philosophie : perspectives occidentales sur la sculpture et ses techniques de Socrate à Hegel*, Paris, 1999.

LATTE, 1951 = LATTE, K, « Die Sirenen », *Festschr. zur Feier des 200jähr. Bestehens der Akad. der Wiss. zu Göttingen, Phil.-hist. Kl*, 1951, p. 67-74.

LAWLER, 1927 = LAWLER, L.B., « The Maenads: a contribution to the Study of the dance in Ancient Greece », *MAAR*, 6, 1927, p. 69-112.

LAWLER, 1942 = LAWLER, L.B., « Danse of the Holy Birds » *CJ*, 37 n°6, 1942, p. 351-361.

Le Ferment Divin, sous la direction de D. Fournier et S. D'Onofrio, collection Ethnologique de la France, Regards sur l'Europe, Maison des sciences de l'homme, Paris, 1991.

Le rire des grecs, anthropologie du rire en Grèce ancienne, sous la direction de M-L. Desclos, Grenoble, 2000.

LEE, MAGILL, 1985 = LEE, T.D. et MAGILL, R.A., « On the nature of movement representation in memory », *British Journal of Psychology*, 76, 1985, p. 175-182.

LEMOS, 2003 = LEMOS, I.S., 'Craftsmen, traders and some wives in Early Iron Age Greece', in N. C. Stampolidis and V. Karageorghis (eds.), *ΠΑΟΕΣ. Sea Routes, Interconnections in the Mediterranean 16th – 6th c. BC, Proceedings of the International Symposium held at Rethymnon, Crete*, Athens, 2003, p. 187-195.

LESSING, 1990 = LESSING, G.E., *Laocoon : suivi de Lettres concernant l'antiquité et Comment les anciens représentaient la mort*, textes réunis et présentés par J. Bialostocka avec la collaboration de R. Klein, Paris, 1990.

LÉVÊQUE, 1992-1993 = LÉVÊQUE, P., « Brekekekex Koax Koax : grenouilles-déeses de Grèce », *Classica (Brasil)*, 5-6, 1992-1993, p. 149-156.

LÉVY, 1982 = LÉVY, E., « Le rêve homérique », *Ktèma*, 7, 1982, p. 23-41.

LIAPIS, V., «The Thracian cult of Rhesus and the Heros Equitans », *Kernos*, 24, 2011, p. 95-104.

LISSARAGUE, 2008 = LISSARAGUE, F., « Corps et armes : figures grecques du guerrier », *Langages et métaphores du corps*, Rennes, 2008, p. 15-27

LISSARRAGUE, 1987 (a) = LISSARRAGUE, F., *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, 1987.

LISSARRAGUE, 1987 (b) = LISSARRAGUE, F., « Voyages d'images : iconographie et aires culturelles », *REA*, 89 n°3-4, 1987, p. 261-269

LISSARRAGUE, 1990 (a) = LISSARRAGUE, F., «The sexual life of satyrs », *Before Sexuality*, 1990, p. 53-81

LISSARRAGUE, 1990 (b) = LISSARRAGUE, F., « Why Satyrs Are Good to Represent? », *Nothing to do with Dionysos?*, Princeton, 1990, p. 228-236

LISSARRAGUE, 1991 = LISSARRAGUE, F., « Le vin, piège divin » dans *Le ferment divin*, Paris, 1991, p. 47-62.

LISSARRAGUE, 1998 = LISSARRAGUE, F., « Intrusion au Gynécée » dans *Les Mystères du Gynécée*, Paris, 1998, p.155-198.

LISSARRAGUE, 1999 = LISSARRAGUE, F., *Les Athéniens et leurs images*, Paris, 1999.

LISSARRAGUE, 2000 = LISSARRAGUE, F., « Satyres, sérieux s'abstenir », *Le rire des Grecs*, 2000, p. 109-119.

LISSARRAGUE, 2013 = LISSARRAGUE, F., *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes VIe-Ve siècles avant J.-C.)*, Paris, EHESS, 2013.

LONGRIGG, 1993 = LONGRIGG, J., *Greek Rational Medicine. Philosophy and medicine from Alcmaeon to the Alexandrians*, London/New-York, 1993.

LONNOY, 1985 = LONNOY, M.G., « Arès et Dionysos dans la tragédie grecque. Le rapprochement des contraires », *REG*, 1985, 98, p. 65-71.

LONSDALE, 1993 = LONSDALE, S. H., *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore, 1993.

LUCE, 2003 = LUCE, J-M., « Le banquet, l'amour et la mort, de l'époque géométrique à l'époque classique », *Pallas*, 61, 2003, p. 55-69.

LYNCH, 2011 = LYNCH, K.M., *The symposium in context. Pottery from a Late Archaic House near the Athenian Agora*, Princeton, 2011.

MAFFRE, 2006 = MAFFRE, J-J., « La maîtrise du regard par les peintres de vases athéniens du VI^e au IV^e siècle av. J.-C. », *L'expression des corps*, 2006, p. 287-297.

MAINOLDI, 1987 = MAINOLDI, C., « Sonno e morte in Grecia antica », *Rappresentazioni della morte*, Urbino, 1987, p. 7-46.

MANDEL, RIBBECK, 2003 = MANDEL, U. et RIBBECK, A., « Form-Raum-Bewegung. Ästhetisches Erleben der Plastik des 3. Jahrhunderts v. Chr. » *Zum*

Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst, Möhnensee, 2003, p. 209-237.

MANDELL, 1980 = MANDELL, A.J., « Toward a Psychobiology of Transcendence: God in the Brain », *The Psychobiology of Consciousness*, New-York, 1980, p. 379-464.

MANSFELD, 1967 = MANSFELD, J., « Heraclitus on the Psychology and Physiology of Sleep and on Rivers », *Mnemosyne*, ser.4 20 n°1, 1967, p. 1-29.

MAREY, 1894 = MAREY, E.-J., *Le mouvement*, Paris, 1894.

MARINATOS, 1993 = MARINATOS, N., *Minoan religion. Ritual, Image and Symbol*, Columbia, 1993.

MASSA-PAIRAULT, 1978 = MASSA-PAIRAULT, F.-H., « Une représentation dionysiaque méconnue. L'urne de Chiusi E.39-40 du Musée de Berlin », *MEFRA*, 90, n°1, 1978, p. 197-234

MATZ, 1968-1975 = MATZ, F., *Die dionysischen Sarkophage*, Berlin, 1968-75, 4 vol (spec. Vol I-II).

McNALLY, 1978 = McNALLY, S., « The Maenads in early Greek Art », *Arethusa*, 11 n°1, 1978, p. 101-135.

McNALLY, 1985 = McNALLY, S., « Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art », *CA*, 4n°2, 1985, p. 152-192, XXVI Pl. III.

MEHL, 2008 = MEHL, V., « Corps iliadiques, corps héroïques », *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, 2008, p. 29-42.

METZGER, 1946 = METZGER, H., « Thèmes du voyage et thèmes du repos dans la céramique attiques à figures rouges du IV^e siècle », *BCH*, (70), 1946, p. 381.

METZGER, 1965 = METZGER, H., *Recherches sur l'imagerie athénienne*, Lyon, 1965, p. 33-48 ;

MEYER, 2008 = MEYER, M., « Der Wandel des Psyche-Begriffs im frühgriechischen Denken von Homer bis Heraklit », *ABG*, 50, 2008, p. 17-28.

MICHAUD, 1998 = MICHAUD, Ph.-A., *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, 1998.

MIKALSON, 2004 = MIKALSON, J.D., *La religion populaire à Athènes*, Paris, 2004 (1983).

MINTSI, 1997 = MINTSI, E., « Hypnos et Thanatos sur les Lécythes attiques à fond blanc (deuxième moitié du Ve siècle av. J.-C.) », *REA*, 99 n°1-2, 1997, p. 47-61.

MONBRUN, 2006 = MONBRUN, Ph., « Les gestes de l'archer et du cithariste : des « corps à corps » apolliniens où l'esprit prend le relais », *L'expression des corps*, 2006, p. 329-346.

MONBRUN, 2007 = MONBRUN, Ph., *Les voix d'Apollon. L'arc, la lyre et les oracles*, Rennes, 2007.

MOON, 1983 = MOON, W.G., « Priam Painter: Some Iconographic and Stylistic Considerations », *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison, 1983, p. 97-118)

MORRIS, 1989 = MORRIS, I. *Burial and Ancient Society: the rise of the Greek City-State*, Cambridge-New-York, 1989.

MOTTE, 1973 = MOTTE, A., *Prairies et Jardins de la Grèce antique. De la religion à la philosophie*, Bruxelles, 1973.

MOUSOPOULOS, 1992 = MOUSOPOULOS, E., « Prévenir ou guérir ? Musique et états orgiastiques chez Platon », *Kernos*, 5, 1992, p. 141-151

MUGLER, 1957 = MUGLER, C., « ΕΞΙΣ, ΣΧΕΣΙΣ et ΣΧΗΜΑ chez Platon », *REG*, 1957, p. 72-92.

MULLER-DUFEU, 2002 = MULLER-DUFEU, M., *La sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, Paris, 2002.

MULLER-DUFEU, 2011 = MULLER-DUFEU, M., «Créer du vivant». *Sculpteurs et artistes dans l'Antiquité grecque*, Villeneuve-d'Ascq, 2011.

MURRAY, 1990 = MURRAY, O., « Symptotic History », *Symptotica. A Symposium on the Symposion*, Oxford, 1990, p. 3-13.

Musiques et Danses dans l'Antiquité, Actes du colloque international de Brest, 29-30 septembre 2006, Université de Bretagne Occidentale, sous la direction de M-H. Delavaud-Roux, Rennes, 2011.

NAEREBOUT, 1997 = NAEREBOUT, F.G., *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies*, Amsterdam, 1997.

NAGY, 1973 = NAGY, G., « Phaeton, Sappho's Phaon and the White Rock of Leukas », *HSCP*, 77, 1973, p. 137-178.

NAGY, 1981 = NAGY, G., *The Best of Acheaens. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore/London, 1981 (1979).

NAPOLI, 1970 = NAPOLI, M., *La tomba del Tuffatore, la scoperta della grande pittura greca*, Bari, 1970

NARCY, 2008 = NARCY, M., « Socrate et son âme dans les *Mémorables* » dans *Xénophon et Socrate, actes du colloque d'Aix en Provence, 6-9 novembre 2003*, Paris, 2008, p. 29-47.

NEHRING, 1947 = NEHRING, A., « Homer's descriptions of Synopes », *CIP*, 42 n°2, 1947, p. 106-121.

NEILS, 1992 = NEILS, J., « The Margantina Phormiskos », *AJA*, 96, 1992, p. 225-235

NIETO, 1998 = NIETO, J. F., *Continuity and the reality of movement*, Thesis (Ph.D), University of Notre-Dame, Notre-Dame (Ind.) 1998;

OAKLEY, 2004 = OAKLEY, J., *Picturing death in classical Athens: the evidence of white-ground Lekythoi*, Cambridge/New-York, 2004.

OAKLEY, 2009 = OAKLEY, J., « State of discipline, Greek Vase Painting » in *AJA*, 113, 2009, p. 599-627.

OAKLEY, SINOS, 1993 = OAKLEY, J. et SINOS, R., *The Wedding in Ancient Athens*, Madison, 1993.

OGLE, 1933 = OGLE, M.B., « The Sleep of Death », *MAAR*, 11, 1933 p. 81-117

OLENDER, 1985 = OLENDER, M., « Aspects de Baubô. Textes et contextes antiques », *RHR*, 202, 1985, p. 3-55

ONIAN, 1999 = ONIAN, R.B., *Les origines de la pensée européenne*, Paris, 1999 (1951).

OSAKA, 2010 = OSAKA, N., « Implied motion because of instability in Hokusai Manga activates the human motion-sensitive extrastriate visual cortex : an fMRI study of the impact of visual art », *NeuroReport*, vol.21 (4), 10 mars 2010, p. 264-271.

PANOFSKY, 1926 = PANOFSKY, E., « Albrecht Dürer rhythmische Kunst », *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1926, p. 136-192.

PARKER, 1983 = PARKER, R., *Miasma, Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford, 1983.

PEIFER, 1989 = PEIFER, E., *Eidola und andere mit dem Sterben verbundene Flügelwesen in der attischen Vasenmalerei in Spätarchaischer und Klassischer Zeit*, Frankfurt am Main, 1989.

PELLEGRINI, 2009 = PELLEGRINI, E., *Eros nella Grecia arcaica e classica. Iconografia e iconologia*, Roma, 2009.

PERKINS, 1988 = PERKINS, J.B., *Images of movement and dance in ancient Greek art. A qualitative approach*, Diss. The Univ. Of Wisconsin-Madison, 1988.

PÉTRISOR, 2009 = PÉTRISOR (CURSARU), G., *Structures spatiales dans la pensée religieuse grecque de l'époque archaïque. La représentation de quelques espaces insondables : l'éther, l'air, l'abîme marin*, Thèse présentée à la faculté des études Supérieures et Postdoctorales en vue de l'obtention du grade de Philosophia Doctor (PhD) en histoire, Montréal, 2009.

PFUHL, E., *Malerei un Zeichnung der Griechen*, 3 vol., Munich, 1923.

PIRONTI, 2007 = PIRONTI, G., *Entre ciel et guerre. Figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*, supp. 18, Kernos, Liège, 2007.

POLLARD, 1977 = POLLARD, J., *Birds in Greek Life and Myth*, London, 1977.

POLLITT, 1974 = POLLITT, J.J., *The Ancient view of Greek Art: Criticism, History and Terminology*, New-Haven / London, 1974.

POPHMA, CALLIGAS, SACKETT, 1993 = POPHMA, R.M., CALLIGAS, P.G., and SACKETT, L.H., (eds.), *Lefkandi II: the Protogeometric Building at Toumba, Part 2. The Excavation, Architecture and Finds*, BSA Suppl. vol. 23, Oxford, 1993.

PREISSHOFEN, 1974 = PREISSHOFEN, F., « Sokrates im Gespräch mit Parrhasios und Kleiton » in *Studia Platonica, Festschrift für Hermann Gudert*, Freiburg, 1974, p. 21-40.

PRIOUX, 2007 = PRIOUX, E., *Regards alexandrins, histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Paris, 2007.

PROST, 2006 = PROST, F., « Gestes des hommes, gestes des dieux », *L'expression des corps*, 2006, p. 25-38.

PUCCI, 1979 = PUCCI, P., « The Song of the Sirens », *Arethusa*, 12 n°2, 1979, p. 121-132.

QUEYREL, 1984 = QUEYREL, A., « Scènes apolliniennes et dionysiaques du Peintre de Pothos », *BCH* (108), 1984, p. 123-159

QUEYREL, 2007 = QUEYREL, F., « L'expression du mouvement dans l'art de Pergame », *Ktèma*, 32, 2007, p. 115-122.

RAMNOUX, 1986 = RAMNOUX, C. *La Nuit et les enfants de la Nuit dans la tradition grecque*, Paris, 1986.

REINACH, 1925 = REINACH, S., *La représentation du galop dans l'art Ancien et Moderne*, Paris, 1925.

RICHARDSON, 1985 = RICHARDSON, N.J., « Early Greek views about life after death », *Greek Religion and Society*, Cambridge, 1985, p. 50-66.

RODIN, 1911 = RODIN, A., *L'Art*, entretiens réunis par P. Gsell, Paris, 1911.

ROHDE, 1972 = ROHDE, E., *Psychè. The cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks*, New-York, 1972 (1920).¹

ROLLEY, 1999 = ROLLEY, C., *La sculpture grecque 2. La période classique*, Paris, 1999.

RONSMAN, 1994 = RONSMANS, F., « L'influence de la pensée de Diogène d'Apollonie », *Mythe et philosophie dans les « Nuées » d'Aristophane*, Bruxelles, 1994, p. 191-215.

ROSSI, 1970 = ROSSI, P., « Sirènes antiques. Poésie, Philosophie, Iconographie » *BAGB*, 29, 4e ser, 1970, p. 463-481.

Rotter, N. K. & Sparkes, B.A. (eds.), *Word and image in ancient Greece*, Edinburgh, Edinburgh University Pr., 2000.

ROUGET, 1990 = ROUGET, G., *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, 1990.

ROUSSEAU, 1970 = ROUSSEAU, Ph., « Le sommeil de la vie et la veille de la mort. Héraclite fr. 26 DK », *EPh*, 4, *Les Présocratiques*, 1970, p. 499-506

ROUVERET, 1976 = ROUVERET, A., « La peinture dans l'art funéraire : la tombe du plongeur à Paestum », *Recherches sur les religions de l'Italie Antique*, Genève, 1976, p. 99-129

ROUVERET, 1989 = ROUVERET, A., *Histoire et imaginaire de la peinture antique (V^e siècle av. J.-C.- I^{er} siècle ap. J.-C)*, Paris, 1989.

ROUVERET, 2007 = ROUVERET, A., « La peinture retrouvée. Découvertes de Macédoine et textes antiques » dans *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Milan, 2007, p. 69-79.

¹ J'ai utilisé pour cet ouvrage deux éditions qui correspondent aux deux traductions anglaises disponibles : l'une est de 1972 (date indiquée à chaque fois dans les notes) et l'autre, plus ancienne de 1950 (la date est également indiquée en note). Les changements de dates dans les notes se rapportent à un seul et même ouvrage.

RUDHARDT, 1971 = RUDHARDT, J., *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, Berne, 1971.

SAÏD, 1998 = SAÏD, S., « Sexe, amour et rire dans la comédie grecque », *Le rire des anciens*, Paris, 1998, p. 67-84

SAKELLARIDÈS, 2014 = SAKELLARIDÈS, T., *Le saut de Leucade : érotique et contre-érotique d'un rituel de précipitation en Grèce ancienne*, Mémoire de M.A., Montréal, Université de Montréal, 2014.

SAURON, 1998 = SAURON, G., *La grande fresque de la villa des Mystères à Pompéi*, Paris, 1998.

SCHAERER, 1930 = SCHAERER, R., *ΕΠΙΣΤΗΜΗ et ΤΕΧΝΗ, étude sur les notions de connaissance et d'art d'Homère à Platon*, Mâcon, 1930.

SCHMITT-PANTEL, 2011 = SCHMITT-PANTEL, P., *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Paris, 2011 (1992).

SCHNAPP, 1985 = SCHNAPP, 1985. « Des vases, des images et de quelques uns de leurs usages sociaux » dans *Dialoghi di archeologia*, 3 n°1, 1985, p. 69-75.

SCHNAPP, 2003 = SCHNAPP, A., «Espace et perspective corporelle dans l'imagerie grecque », *Zum Verhältnis*, 2003, p. 47-57.

SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981 = SCHNAPP-GOURBEILLON, A., *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*, Paris, 1981.

SCHÖNE, 1987 = SCHÖNE, A., *Der Thiasos, Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. Und 5. Jhs. V. Chr.*, Göteborg, 1987.

SEAFORD, 1997 = SEAFORD, R., *Euripides, Bacchae*, Oxford, 1997.

SEVIERI, 2010 = SEVIERI, R., « La forma del dolore : le immagini vascolari apule relative al mito di Niobe », *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini; rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento, 2010, p. 197-240.

SHAFTESBURY, 1714 = SHAFTESBURY, A., *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, London, 1714.

SHAPIRO, 1977 = SHAPIRO, H. A., *Personnification of Abstract Concepts*, Princeton Univ., Princeton, N.J., 1977.

SHAPIRO, 1991 = SHAPIRO, H.A., « The Iconography of Mourning », *AJA*, 1991 (95 n°4), p. 629-656.

SHAPIRO, 1993 = SHAPIRO, H.A., *Personnification in Greek art. The Representation of Abstracts Concepts 600-400 BC*, Zurich, 1993.

SHARPLES, 1995 = SHARPLES, R.W., *Theophraste of Eresus. Sources for his life, Writing, Thought and Influence. Commentary, vol. 5. Sources an Biology (Human Physiology, Living, Creatures, Botany : Texts 328-435)*, Leiden-New-York-Köln, 1995.

SIEBERT, 1981 = SIEBERT, G., « Eidôla, le problème de la figurabilité dans l'art grec », *Méthodologie iconographique. Actes du colloque de Strasbourg, 27-28 avril 1979*, Strasbourg, 1981, p. 63-73.

SIEBERT, 1990 = SIEBERT, G., « Imaginaires et images de la grotte dans la Grèce archaïque et classique », *Ktèma*, 15, 1990, p. 151-161.

SIEBERT, 2007 = SIEBERT, G., « De l'Immobilité », *Ktèma*, 32, 2007, p. 181-188.

SIEGEL, 1979 = SIEGEL, M.B., *The Shapes of change: images of American Dance*, Boston, 1979.

SIGNORE, 2010 = SIGNORE, S., « Andromache as a maenadic warrior », *First draft@Classics@, The Center of Hellenic Studies, Harvard University*, 2010.

SIMON, 1954 = SIMON, E., « Zur Lekythos des Panmalers in Tarent“ *JOAI*, 41, 1954, p. 77-90.

SIMON, 1956-57 = SIMON, E., « Prokris » in *Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht 1956/57 des Hum.Gymnasiums Aschaffenburg*, 1956-1957, p. 3-9, 2 pl. III.

SINEUX, 2007 (a) = SINEUX, P., « Dormir, rêver, montrer. À propos de quelques « représentations figurées » du rite de l'incubation sur les reliefs votifs des sanctuaires guérisseurs de l'Attique », *Kentron*, 23, 2007, p. 11-29.

SINEUX, 2007 (b) = SINEUX, P., « Les récits de rêves dans les sanctuaires guérisseurs du monde grec : des textes sous contrôle », *S&R*, 23 n°1, 2007, p. 45-65.

SIX, 1892-93 = SIX, J., « Aurae. The Xanthian Heroon and an Attic Astragalos », *JHS*, 13, 1892-1893, p. 131-136.

SMALL, 1999 = SMALL, J.P., « Time in Space: Narrative in Classical Art », *The Art Bulletin*, 81 n°4, 1999, p. 562-575.

SMALL, 2003 = SMALL, J.P., *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge, 2003.

SNODGRASS, 1982 = SNODGRASS, A.M., *Narration and Allusion in Archaic Greek Art*, London, 1982.

SNODGRASS, 1998 = SNODGRASS, A.M., *Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge, 1998.

SOMVILLE, 1978 = SOMVILLE, P., « L'abeille et le taureau (ou la vie et la mort dans la Crète minoenne) », *RHR*, 194 n°2, 1978, p. 129-146.

SOMVILLE, 1979 = SOMVILLE, P., « La tombe du plongeur à Paestum », *RHR*, 196 n°1, 1979, p. 41-51

SOMVILLE, 1992 = SOMVILLE, P., « Le signe d'extase et la musique », *Kernos*, 5, 1992, p. 174-179.

SORABJI, 1988 = SORABJI, R., *Matter, space and motion. Theories in Antiquity and their sequel*, London, 1988.

SOURVINOU-INWOOD, 1991 = SOURVINOU-INWOOD, C., *"Reading" Greek Culture*, Oxford, 1991

SOURVINOU-INWOOD, 1996 = SOURVINOU-INWOOD, C., *"Reading" Greek death: to the end of the classical period*, Oxford, 1996 (c. 1995).

SPENCER, 1985 = SPENCER, P., « Introduction: Interpretations of the dance in anthropology », *Society and Dance*, Cambridge, 1985, p. 1-38.

STANDBURY-O'DONNELL, 2011 = STANDBURY-O'DONNELL, M., *Looking at Greek Art*, Cambridge, 2011.

STANDBURY-O'DONNELL, 1990 = STANDBURY-O'DONNELL, M., « Polygnotos's Nekyia: A Reconstruction and Analysis », *AJA*, 94, 1990, p. 213-235.

STRAWCZYNSKI, 2003 = STRAWCZYNSKI, N., « La représentation de l'événement sur la céramique attique : quelques stratégies graphiques », *Zum Verhältnis*, 2003, p. 29-45.

The Oxford handbook of presocratic philosophy, Oxford-New-York, 2008.

THUMIGER, 2006 = THUMIGER, C., « Animal World, Animal Representation and the « Hunting-model »: Between Literal and Figurative in Euripides *Bacchae* », *Phoenix*, 60, 2006, p. 191-210.

TOILLON, 2011 = TOILLON, V., « Tueuse d'homme. Violence et ambiguïté féminine à travers l'iconographie de Clytemnestre », *LEC*, 79, 2011, p. 309-331.

TOPPER, 2007 = TOPPER, K., « Perseus, the Maiden Medusa and the Imagery of Abduction », *Hesperia*, 76 n°1, 2007, p. 73-105.

TOUCHEFEU-MEYNIER, 1968 = TOUCHEFEU-MEYNIER, O., *Thèmes Odysseens dans l'art antique*, Paris, 1968.

Trédé, M. et Hoffman, Ph. (eds.), avec la collaboration de Cl. Auvray-Assayas, *Le rire des anciens, actes du colloque international (université de Rouen, École Normale Supérieure, 11-13 janvier 1995)*, *Études de Littérature ancienne*, 8, Paris, Pr. De l'École Normale Supérieure, 1998.

TRENDALL, 1972 = TRENDALL, A.D., « The Mourning Niobe », *RA*, 2, 1972, p. 309-316.

TRUE, 1995 = TRUE, M., « The Murder of Rhesos on a Chalcidian Neck-Amphora by the Inscription Painter », *The ages of Homer: a tribute to Emily Vermeule*, Austin, 1995, p. 415-429.

TSIAFAKIS, 2003 = TSIAFAKIS, D., « “ΠΙΕΛΩΠΑ”. Fabulous Creatures and/or Demon of Death? », *The Centaur's Smile. The Human Animal in Early Greek Art*, Princeton, 2003, p. 73-104.

TSINGARIDA, 2001 = TSINGARIDA, A., « Soif d'émotions. La représentation des sentiments dans la céramique attique des VI^e et Ve s. av. n.ère », *RBPh*, 79 n°1, 2001, p. 5-30.

TURCAN, 1959 = TURCAN, R., « L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique », *RHR*, 155, 1959, p. 33-40.

TURCAN, 1966 = TURCAN, R., *Les sarcophages romains à décors dionysiaques*, Paris, 1966.

VAN GENNEP, 1909 = VAN GENNEP, A., *Les rites de passage*, Paris, 1909.

VAN STRATEN, 1976 = VAN STRATEN, F.T., « Daikrates'Dream. A votive Relief from Kos, and some othe *kat'onar* Dedications », *BaBesch*, 51, 1976, p. 1-39.

VERDON, 2007 = VERDON, O., « Représentation du vol dans l'art grec », *Ktèma*, 32, 2007, p. 103-114.

VERMEULE, 1979 = VERMEULE, E., *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley, 1979.

VERNANT, 1965 = VERNANT, J-P, « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le *colossos* », *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1988 (1965), p. 325-338.

VERNANT, 1985 = VERNANT, J.-P., « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *L'Homme*, 1985, 25 n°1, p. 31-58.

VERNANT, 1989 = VERNANT, J-P., « Figures féminines de la mort en Grèce », *L'individu, la mort, l'amour, soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, 1989, p. 136-143.

VERNANT, 1990 = VERNANT, J.-P., « La figure des morts I », *Figures, idoles, masques*, Paris, 1990, p. 31-60.

VERNANT' 1982 = VERNANT, J-P, « La belle mort et le cadavre outragé », *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris-Cambridge, 1982, p. 47-76

VEYNE, P., LISSARRAGUE, F., FRONTISI-DUCROUX, F., *Les mystères du Gynécée*, Paris, 1998.

VIAN, 1987 = VIAN, F., *Les Argonautiques orphiques*, Paris, 1987.

VILLANUEVA-PUIG, 1988 = VILLANUEVA-PUIG, M-Ch., « La ménade, la vigne et le vin », *REA*, 90, 1988, p. 35-64.

VILLANUEVA-PUIG, 1998 = VILLANUEVA-PUIG, M-Ch., « À propos de quelques noms de ménades attiques inscrits », *Mètis*, 13, 1998, p. 159-171.

VILLANUEVA-PUIG, 2005 = VILLANUEVA-PUIG, M-Ch., « Des ménades et de la violence dans la céramique attique », *La violence dans les mondes grec et romain : acte du colloque international (Paris, 2-4 mai 2002)*, Paris, 2005, p. 225-243.

VILLANUEVA-PUIG, 2009 = VILLANUEVA-PUIG, M.Ch., *Ménades. Recherches sur la genèse iconographique du thiasse féminin de Dionysos (des origines à la fin de la période archaïque)*, Paris, 2009.

VILLARD, 1987 = VILLARD, P., « Femmes au symposion », *Sociabilité et société, colloque de Rouen 24-26 novembre 1983*, Rouen, 1987, p. 105-110.

VILLARD, 1988 (b) = VILLARD, P., « Ivresse dans l'antiquité classique », *Toxicomanie : alcools, tabacs, drogue. Histoire, économie et société*, 1988, 4, p. 443-459.

VILLARD, 1988 = VILLARD, P., *Recherches sur l'ivresse dans le monde grec*, thèse de lettres, Université d'Aix-Marseille I, 1988.

VOELKE, 2000 = VOELKE, P., « Forme et fonction du risible dans le drame satyrique », *Le rire des grecs, anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, 2000, p. 95-108.

WANNAGAT, 2003 = WANNAGAT, D., « Plötzlichkeit. Zur temporalen und narrativen Qualität fallender Gegenstände in Bildern des 5. Jahrhunderts v. Chr. »,

Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst, Möhnese, 2003, p. 59-77, ill. Pl. 4-13.

WARBURG, 1927 = WARBURG, A., « Die Funktion der nachleben Antike bei des Ausprägung energetischer Symbolik », Hamburg, 3-6. Juni 1927, *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Gesammelte Schriften*, II. 2, Berlin, 2012, p. 115- 133.

WARBURG, 1990 = WARBURG, A., « La naissance de Vénus et le Printemps de Sandro Botticelli. Enquête sur les représentations de l'Antiquité dans la première Renaissance italienne », trad. S. Muller, *Essais Florentins*, Paris, 1990, p. 47-81.

WARLAND, 1996 = WARLAND, D., « La tombe du Plongeur », *RHR*, 213 n°2, 1996, p. 143-160.

WARLAND, 1999 = WARLAND, D., « Que représente la fresque de la paroi ouest de la tombe du Plongeur à Poseidonia », *Kernos*, 12, 1999, p. 195-206.

WATHELET, 1989 = WATHELET, P., « Rhésos ou la quête de l'immortalité », *Kernos*, 2, 1989, p. 213-281

WEBSTER, 1939 = WEBSTER, T.B.L., « Greek Theories of art and literature down to 400 B.C. », *CQ*, 33 (n°3/4), 1939, p. 169-175.

WEBSTER, 1964 = WEBSTER, T.B.L., *From Mycenae to Homer*, London, 1964.

WEBSTER, 1966 = WEBSTER, T.B.L., « The myth of Ariadne from Homer to Catullus », *G&R*, 2e ser. Vol.13 n°1, 1966, p. 22-31.

WEICKER, 1902 = WEICKER, G., *Der Seelenvogel in der alter Literatur und Kunst*, Leipzig, 1902.

WEST, 1975 = WEST, M.L., « Zum neuen Goldplättchen aus Hipponion », *ZPE*, 18, 1975, p. 229-236

WEST, 1992 = WEST, M.L., *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992.

WHITE, 2008 = WHITE, S.A., « Milesian Measures: Times, Space and Matter », *The Oxford Handbook of Presocratic Philosophy*, Oxford, 2008, chap. 3, p. 90-101.

WINCKELMAN, 1986 = WINCKELMAN, M.J., « Trance States: Theoretical Model and Cross-Cultural Analysis », *Ethos*, 14, 1986, p. 174-203.

Winkler, J. Et Zeitlin, F. (eds.), *Nothing to do with Dionysos ? Athenian drama in its social context*, Princeton, 1990.

Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst, Passavant-Symposion 8. bis 10. Dezember 2000, Möhnesee, 2003.

Index analytique

- Achille 24, 34, 36, 37, 38,
96, 134, 137, 138, 152,
153, 154, 192, 205
- Agamemnon 24, 134,
164, 191, 193
- Ajax 35, 39, 137
- Alberti..... 3, 4, 40, 193
- Alkyoneus..... 159, 165
- âme 4, 11, 19, 21, 24, 25,
28, 32, 39, 51, 52, 105,
119, 120, 121, 122,
139, 143, 155, 159,
193
- Aphrodite..... 47, 65, 132,
150, 189, 216
- Ariadne XII, 156, 157,
161, 162, 163, 164,
213, 225
- Asclépios 170
- Athéna ... 24, 39, 78, 162,
163
- aulos* .. 57, 58, 59, 63, 66,
67, 82, 102, 136, 149
- bacchantes ... 78, 91, 100,
106, 112
- banquet 14, 17, 52, 59,
61, 67, 71, 72, 126,
127, 128, 129, 130,
137, 149, 211, 212,
219
- Clytemnestre..... 98, 187,
190, 191, 192
- Dionysos.....VI, VII, 3, 17,
45, 46, 47, 49, 51, 52,
57, 59, 63, 65, 67, 73,
74, 75, 76, 77, 78, 79,
81, 82, 83, 87, 88, 89,
90, 92, 93, 94, 97, 98,
100, 101, 107, 108,
109, 112, 113, 133,
161, 162, 163, 184,
185, 190, 201, 202,
203, 206, 208, 209,
211, 219, 223
- eidôlon*..... 122, 127, 134,
135, 137, 138, 139,
140, 141, 142, 154,
157
- émotions .. 1, 2, 3, 16, 18,
33, 37, 40, 70, 84, 108,
117, 142, 144, 193,
222
- ethos*..... 24, 29, 31, 33
- folie 3, 14, 16, 44, 45, 46,
76, 77, 78, 80, 81, 107,
112, 114, 115, 126,
184, 185, 187, 192
- Goethe 6, 7
- Hadès .35, 104, 105, 118,
125, 129, 134, 136,
138, 142, 145, 189
- Hélios 129
- Héraclès 45, 78, 105, 111,
150, 184
- Hermès 58, 119, 140, 144,
164, 189
- Homère..... 23, 48, 68, 74,
78, 104, 105, 120, 147,
156, 184, 185, 219
- hybride 145, 156
- hybrides..... 156, 157
- Hypnos 94, 111, 126, 135,
137, 139, 141, 144,
158, 160, 163, 164,
165, 214
- iconographie... 10, 11, 35,
45, 49, 57, 82, 98, 101,
119, 123, 125, 128,
135, 136, 143, 144,
150, 161, 164, 184,
187, 198, 200, 211
- image..... 5, 14, 15, 21, 22,
24, 36, 54, 55, 61, 64,
65, 72, 75, 82, 85, 89,
91, 94, 99, 104, 106,
110, 113, 114, 122,
125, 126, 127, 128,
130, 134, 137, 141,
142, 147, 149, 154,
155, 163, 187, 189,
190, 191, 196, 200,
206, 214
- immobilité .. 8, 26, 53, 54,
77, 117, 129, 131, 134
- ivresse 14, 16, 17, 36, 43,
44, 45, 46, 47, 48, 49,
50, 51, 52, 53, 54, 55,
57, 61, 63, 71, 72, 126,
130, 133, 160
- komos*. 46, 51, 52, 53, 54,
56, 57, 58, 59, 60, 62,
87, 127
- l'antiquité classique.. 224
- Lessing..... 4, 5, 6, 7, 124
- Lyssa... 78, 106, 184, 192
- mania* 81, 196
- mariage 58, 110, 163,
164, 187, 188, 189
- Memnon..... X, 139, 151,
152, 153, 154, 158
- ménade 57, 64, 65, 77, 82,
83, 87, 88, 89, 90, 92,
93, 94, 95, 96, 98, 99,
100, 101, 103, 108,
109, 110, 111, 112,
113, 114, 188, 207,
223
- ménades ... 17, 52, 63, 64,
72, 74, 75, 76, 82, 83,
84, 86, 89, 91, 92, 93,
94, 95, 96, 97, 98, 99,
100, 101, 106, 109,
110, 112, 113, 114,
115, 121, 122, 185,
190, 201, 205, 223
- ménadisme..... 73, 97, 113
- métamorphose 3, 81, 130,
131, 132, 133, 134,
152, 156, 157, 184
- mort ... 11, 14, 15, 16, 17,
35, 37, 38, 40, 58, 74,
81, 101, 103, 104, 105,
106, 107, 114, 115,
117, 118, 119, 121,
122, 123, 124, 125,
126, 127, 129, 130,
131, 132, 133, 134,
136, 138, 140, 141,
142, 143, 144, 146,
149, 150, 152, 154,
155, 156, 157, 158,
159, 160, 163, 164,
185, 189, 190, 192,
197, 207, 212, 221,
223
- Mouvement..... 9
- mouvement de l'âme 4
- mouvements du corps.. 4,
16, 25, 30, 31, 33, 72,
91, 117, 193

musique 3, 17, 43, 46, 51, 52, 55, 56, 63, 66, 68, 71, 72, 77, 80, 82, 86, 101, 119, 122, 133, 148, 149, 199, 218, 221	Sarpedon IX, X, 104, 105, 124, 135, 137, 139, 151	Ulysse 10, 24, 45, 104, 134, 146, 148, 149, 193, 202
oiseau. 97, 134, 143, 144, 145, 150, 151, 153, 154, 155, 156	satyre.. 57, 59, 60, 63, 64, 83, 87, 88, 90, 93, 98, 109, 111	vin 14, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 61, 62, 63, 65, 66, 71, 72, 82, 94, 126, 133, 136, 211
Panofsky 8	satyres 45, 54, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 82, 87, 88, 89, 97, 109, 110, 111, 133, 188	Warburg 4, 7, 84, 88, 115, 203, 214, 224
<i>pathos</i> 31, 199	sentiments 1, 2, 4, 16, 19, 24, 33, 40, 105, 222	βακχάω 79
Patrocle 37, 135, 137, 141, 151	Sirène .XI, 145, 146, 148, 150, 155, 156, 158	ἐκ-πνέω 120
peinture 1, 4, 5, 10, 12, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 31, 33, 38, 74, 91, 108, 127, 161, 196, 202, 203, 207, 218	Socrate 19, 20, 22, 24, 28, 29, 30, 33, 51, 88, 113, 199, 210	ἔκστασις 81
Penthée 74, 100, 201	sommeil 14, 15, 17, 62, 72, 105, 108, 109, 110, 112, 117, 121, 141, 142, 148, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 207	ἔνθεος 78
Platon. 18, 20, 24, 26, 28, 29, 32, 33, 48, 67, 68, 107, 121, 199, 214, 219	symposion 11, 17, 43, 44, 46, 51, 52, 56, 61, 63, 66, 67, 127	ἐνθουσιασμός 78
plongeon .. 121, 125, 126, 127, 129, 130, 132, 134, 149, 157	temporalité 5, 7	εὐδω 160
Procris 155, 156, 157	Thanatos 36, 185	θεόληπτος 80
<i>psychè</i> 104, 134, 137, 142, 143, 144	théorie de l'art 7, 10	θεοφόρητος 78
rêve 190	Thésée 49, 161, 162, 163, 164	καθεύδω Voir



1.



2.



3.



4.



Copyright Beazley Archive, University of Oxford
Downloaded by Guest Database User on 17/03/2011 14:47:26
From IP Address: 70.52.60.72
Licence Plate AA9514802
This image is not for publication. It is registered & fingerprinted.

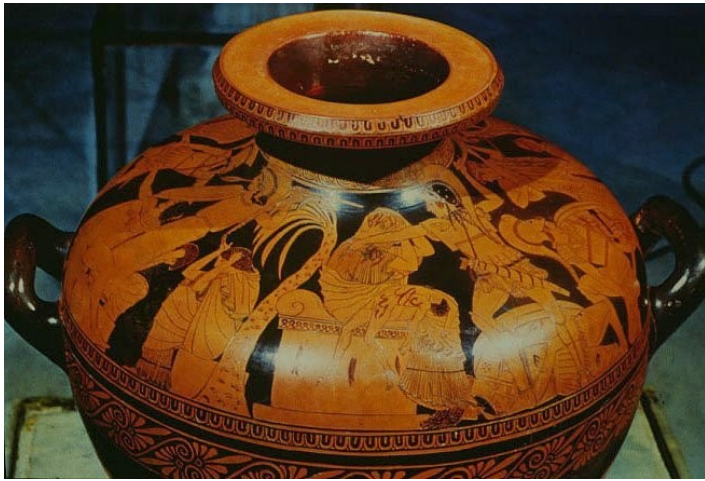
5.



6.



7.



8a.



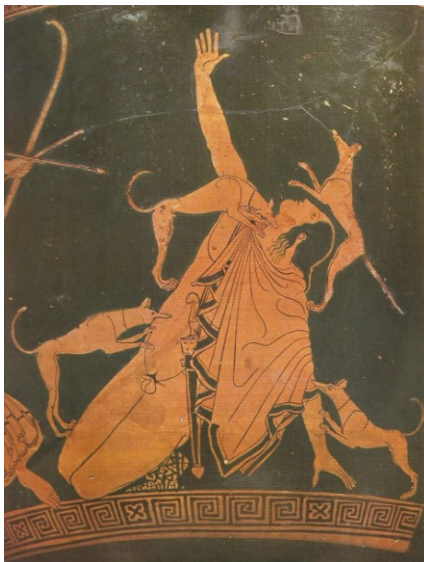
8b.



9.



10.



11.



12.





14.



15.



16.



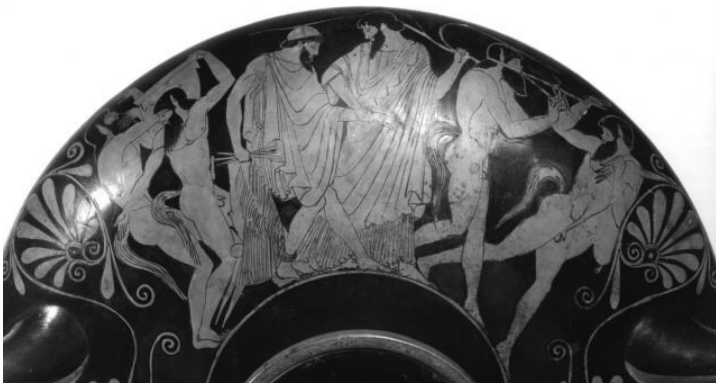
17 a.



17 b.



18.



19.



20.



21.



22.



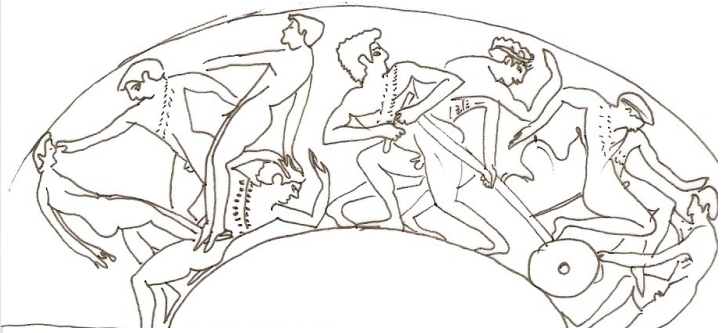
23.



24.



25.

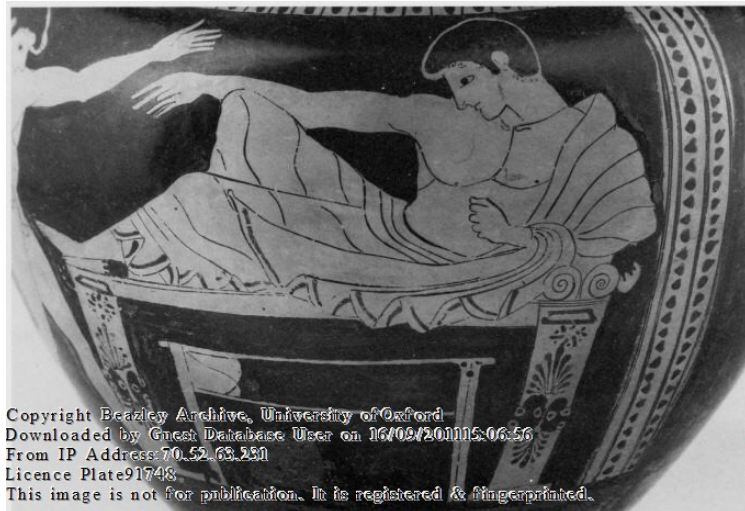


26.



Copyright Beazley Archive, University of Oxford
Downloaded by Guest Database User on 16/09/2011 5:49:52
From IP Address: 70.52.63.251
Licence Plate 111 UK: 1006726
This image is not for publication. It is registered & fingerprinted.

27.



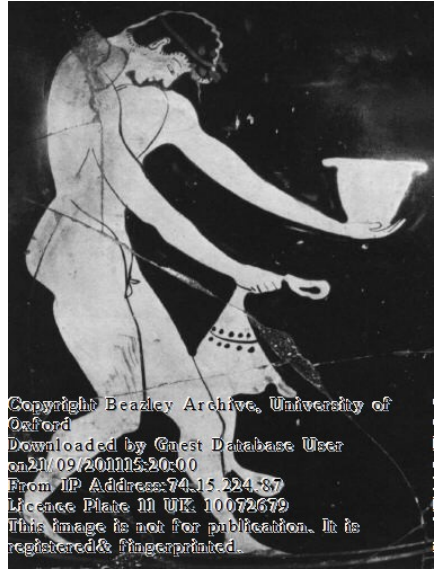
Copyright Beazley Archive, University of Oxford
Downloaded by Guest Database User on 16/09/2011 5:06:56
From IP Address: 70.52.63.251
Licence Plate 91748
This image is not for publication. It is registered & fingerprinted.

28.



This image is under copyright. Not for publication.

29.



Copyright Beazley Archive, University of Oxford
 Downloaded by Guest Database User
 on 21/09/2011 15:20:00
 From IP Address: 74.15.224.87
 Licence Plate: M UK: 10072679
 This image is not for publication. It is
 registered & fingerprinted.

30.



31.



Copyright Beazley Archive, University of Oxford
 Downloaded by Guest Database User on 08/09/2011
 16:53:46
 From IP Address: 74.15.224.210
 Licence Plate: M UK: 10072679
 This image is not for publication. It is registered &
 fingerprinted.

32.



33.



34.



35.



36.



37.



38.



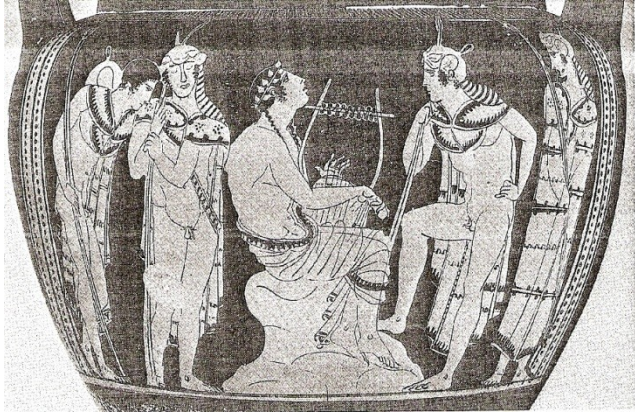
39.



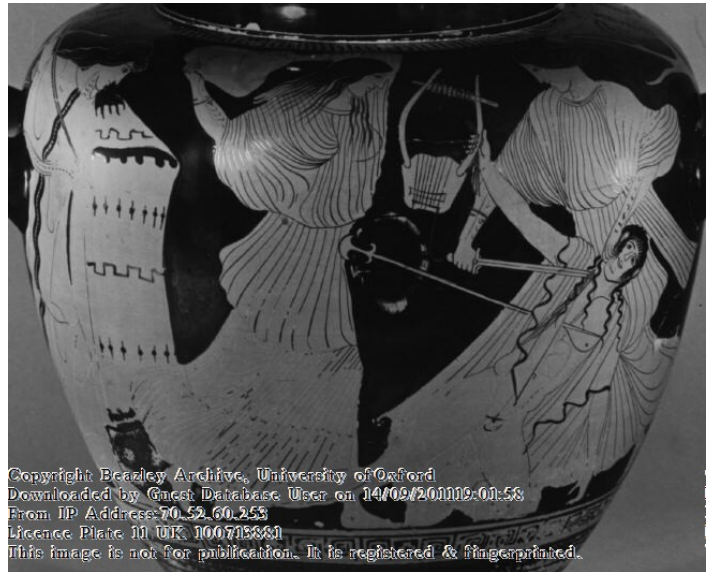
40.



41.



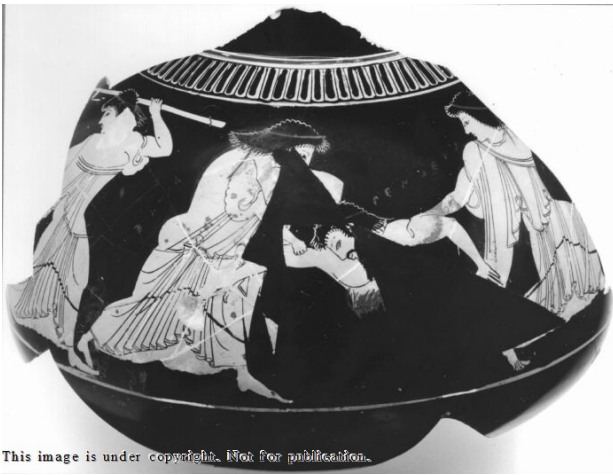
42.



43.



44.



This image is under copyright. Not for publication.

45.



Copyright Beazley Archive, University of Oxford
 Downloaded by Guest Database User on 12/09/2016 19:34
 From IP Address 129.15.227.10
 Licence Plate II (UK) 100743321
 This image is not for publication. It is reproduced by permission.

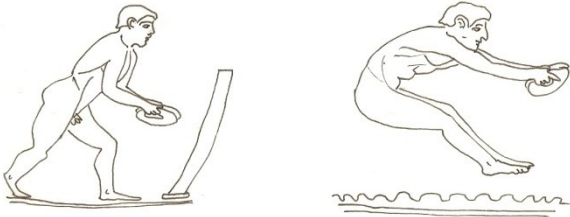
46.



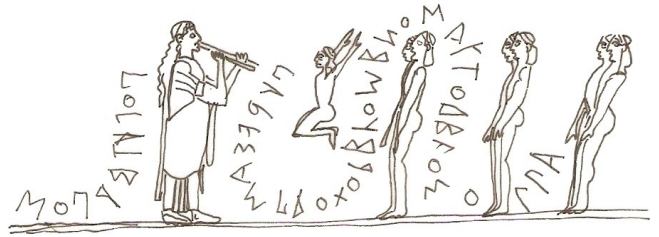
47.



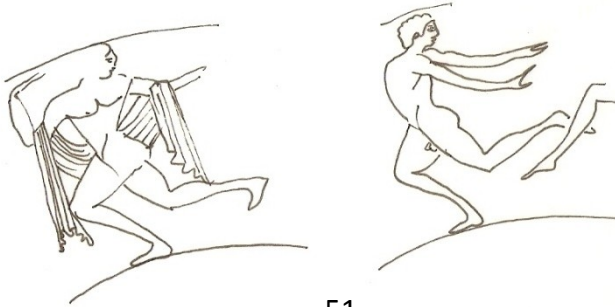
48.



49.



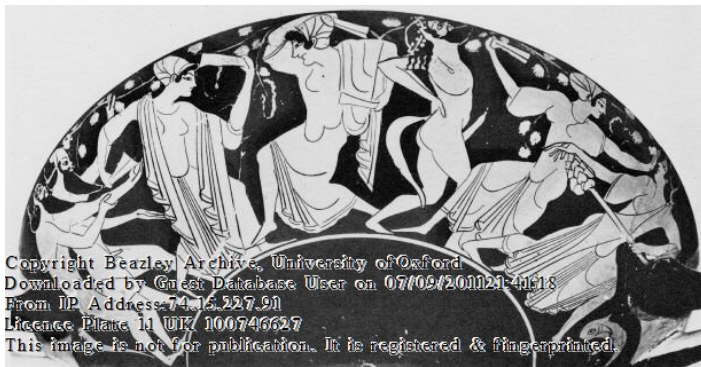
50.



51.



52.



Copyright Beazley Archive, University of Oxford
 Downloaded by Guest Database User on 07/02/2011 21:44:18
 From IP Address: 74.16.227.91
 Licence Plate ID: UK 100746627
 This image is not for publication. It is registered & fingerprinted.

53.



54.



55.



56.



57.



58.



59.

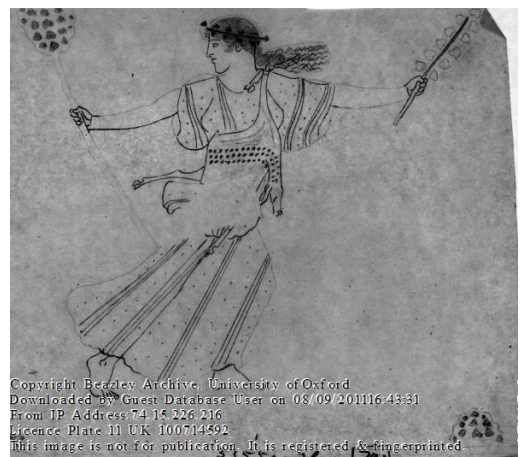


60.



This image is under copyright. Not for publication.

61.



Copyright Beezley Archive, University of Oxford
Downloaded by Guest Database User on 08/09/2011 16:43:51
From IP Address: 74.15.226.216
Licence Plate 11 UK 100714592
This image is not for publication. It is registered & fingerprinted.

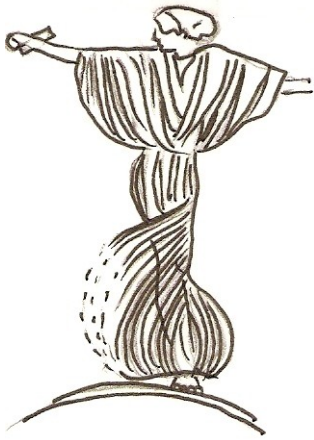
62.



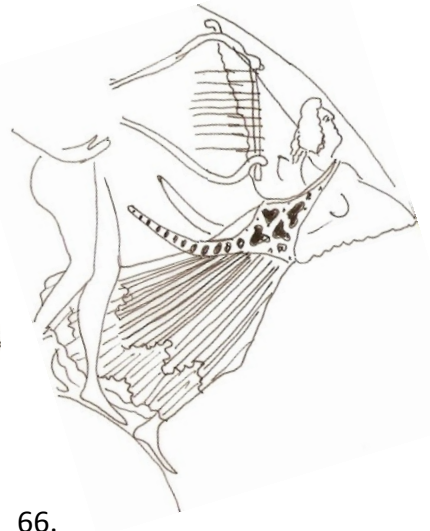
63.



64.



65.



66.



67.



68.



69.



70.



71.



72.





73.



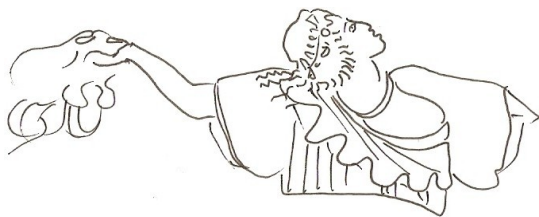
74.



75.



76.



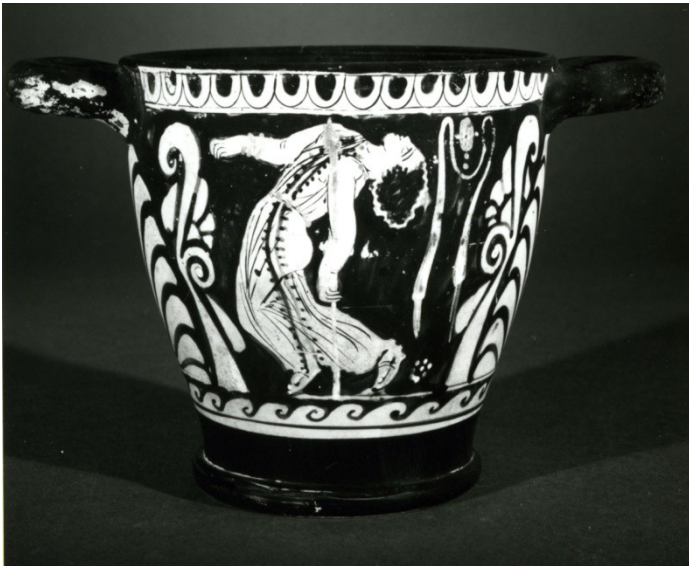
77.



78.



79.



80.



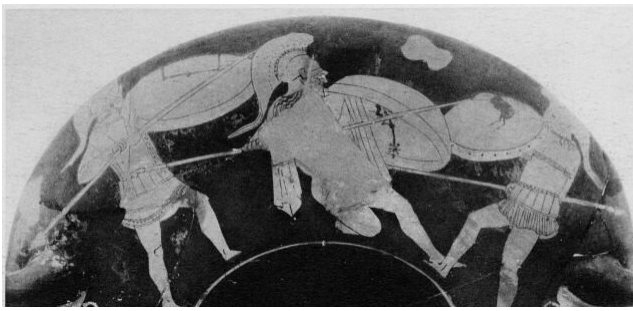
81.



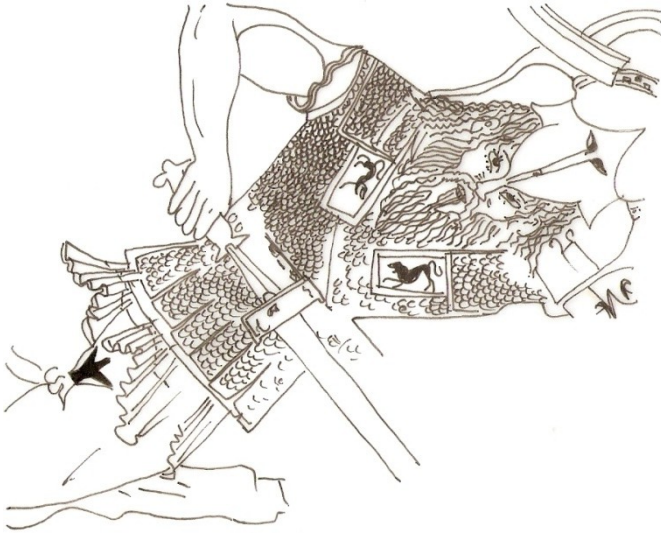
82.



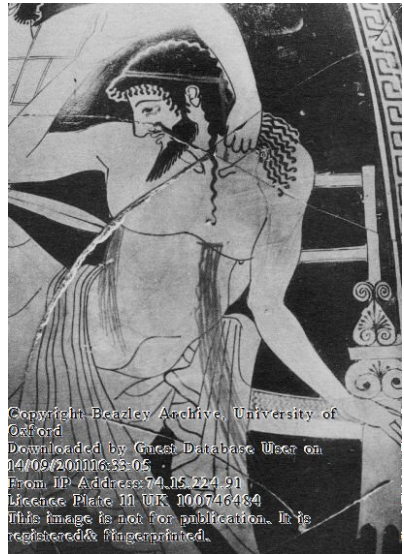
83.



84.



85.



Copyright Reazley Archive, University of
Oxford
Downloaded by Guest Database User on
14/09/2011 16:35:06
From IP Address: 74.15.224.91
Licence: Plate III UR 100646464
This image is not for publication. It is
registered & fingerprinted.

86.



87.



Copyright Beazley Archive, University of Oxford
Downloaded by Guest Database User on 07/09/201120:36:02
From IP Address:74.15.227.91
Licence Plate96261
This image is not for publication. It is registered & fingerprinted.

88.



Copyright Beazley Archive, University of Oxford
Downloaded by Guest Database User on 08/09/201115:40:23
From IP Address:74.16.226.216
Licence Plate 11 UK 10074071
This image is not for publication. It is registered & fingerprinted.

89.



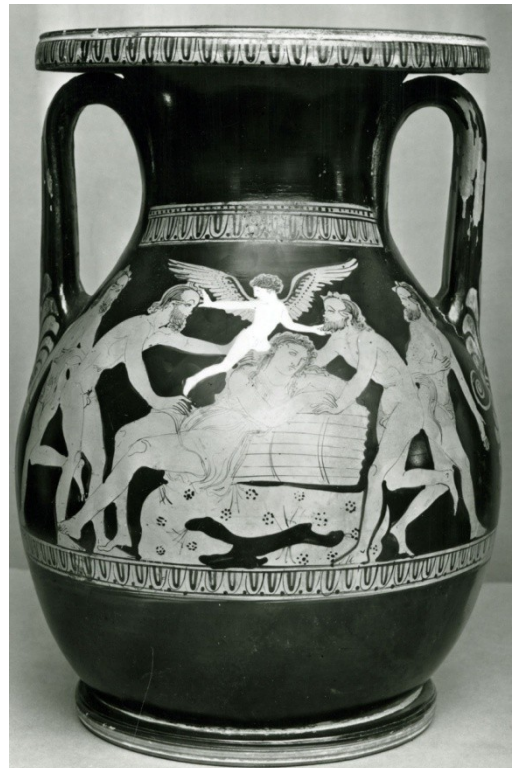
90.



91.



92.



93.



94.



95.

96.



97.



98.



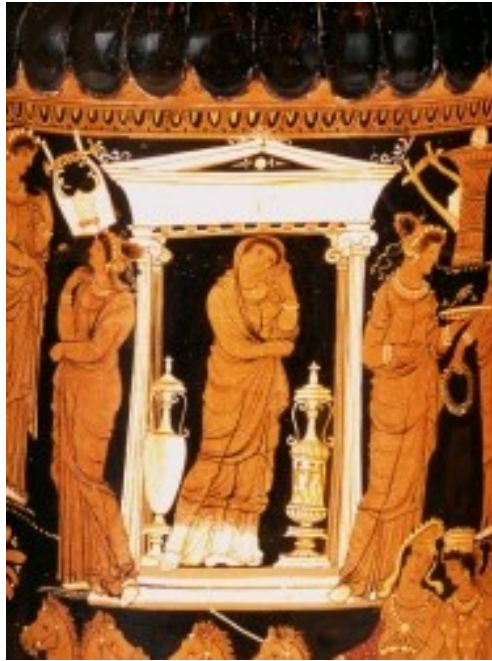
99.



100.



101.



102.



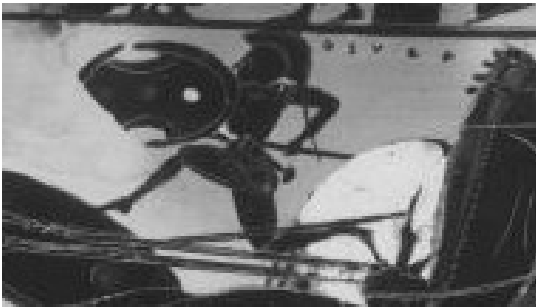
103.



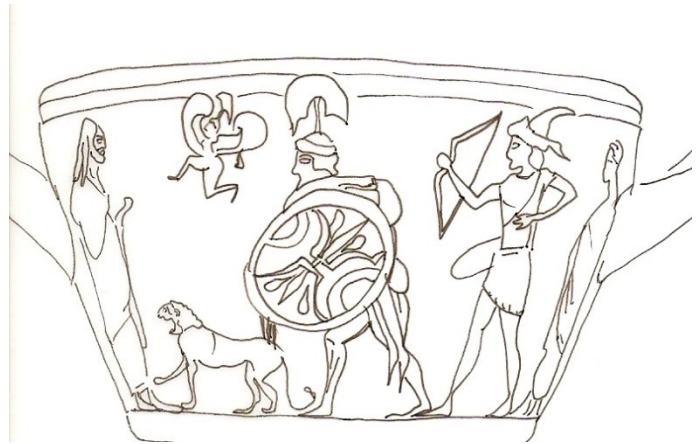
104a.



104b.



105.



106.



107.



108.



109.



110.



111.



112.

113.





114.



115.



116.



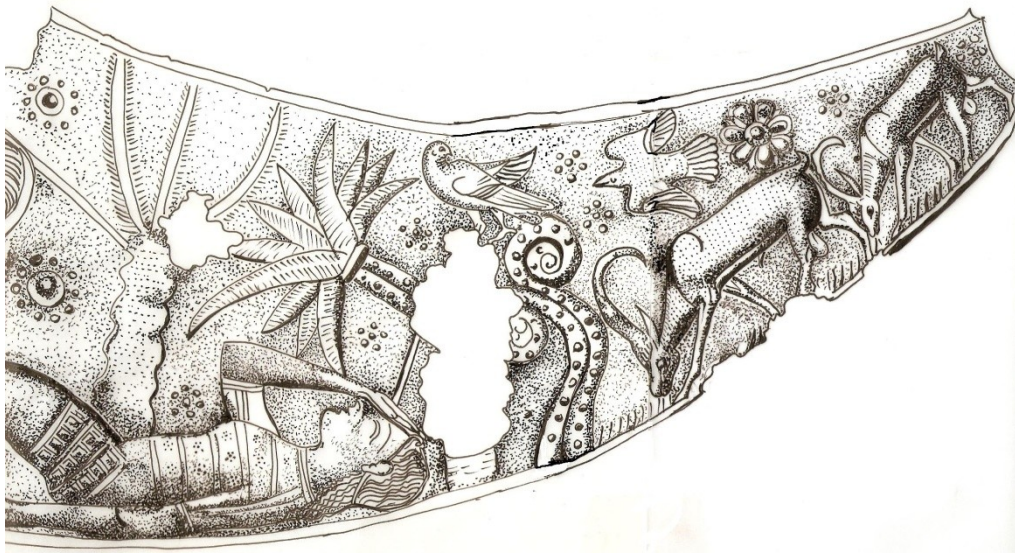
117.



118.



119.



120.



121.



122.



123.



124.



125.



126.



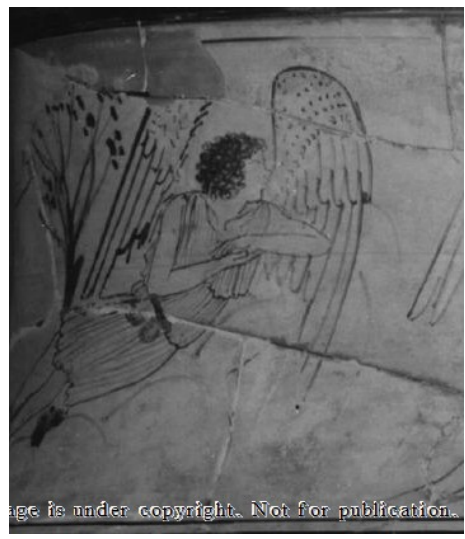
127.



128.



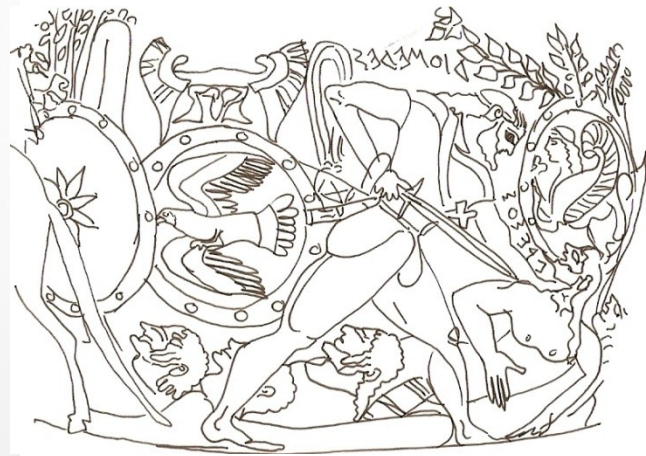
129.



130.



a.

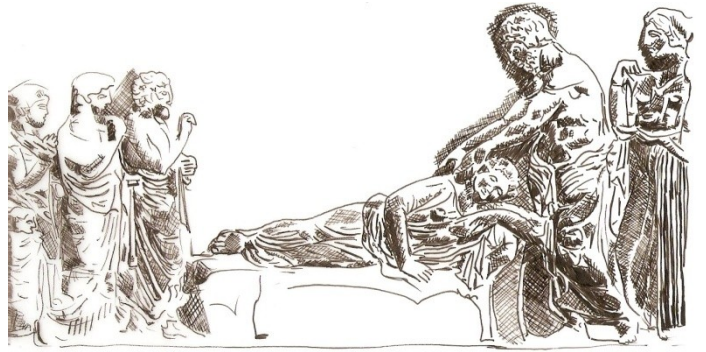


b.

131.



132.



133.